

Fondamenti di Restauro Architettonico

Dispensa

DEFINIZIONI

VOCE. *Restauro* in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, Venezia Roma, 1963 (le parti di Brandi e Bonelli)

VOCE *Restauro* (Liliana Grassi), in *Enciclopedia Universale UNEDI*, UNEDI, Milano 1980.

VOCE *Le tendenze attuali del restauro in architettura* (G. Carbonara), in *Secondo Supplemento della Enciclopedia Universale dell'Arte*, Novara 2000

SAGGI SCELTI

PANE ROBERTO, "Il restauro dei monumenti e la chiesa di Santa Chiara a Napoli", in "Aretusa", 1944, 1, ora in R. Pane, *Attualità e dialettica del restauro*, antologia a cura di M. Civita, Chieti 1987, pp. 23-37

PANE ROBERTO, "Architettura e letteratura", da ID., *Città antiche edilizia nuova*, ed. Scie. Ital, Napoli 1959, pp. 45-61

PANE ROBERTO, "Città antiche edilizia nuova", da ID., *Città antiche edilizia nuova*, ed. Scie. Ital, Napoli 1959, pp. 63-94

BONELLI RENATO, "Principi e metodi nel restauro dei monumenti", in *Bolletino dell'Ist. Sto Artist Orvietano*, II, 1947.

BONELLI RENATO, "Danni di guerra, ricostruzione dei monumenti e revisione della teoria del restauro architettonico", in ID. *Architettura e Restauro*, Ist Sto Pisana, Venezia 1959, pp. 41-58

BONELLI RENATO, "Il restauro come forma di cultura", in ID. *Architettura e Restauro*, Ist Sto Pisana, Venezia 1959, pp. 13-29.

BONELLI RENATO, "Restauro anni '80: tra restauro critico e conservazione integrale", in *Saggi in onore di Guglielmo De Angelis d'Ossat*, a cura di S. Benedetti e G. Miarelli Mariani, Multigrafica Editrice, Roma 1987, pp. 511-516

DE ANGELIS D'OSSAT GUGLIELMO, "Danni di guerra e restauri dei monumenti", Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura (Perugia 1948), Roma 1952, pp. 13-28..

DE ANGELIS D'OSSAT GUGLIELMO, "Restauro: architettura sulle preesistenze, diversamente valutate nel tempo", in *Palladio*, III s.a., XXVII, n. 2, 1978.

DE ANGELIS D'OSSAT GUGLIELMO, "Schemi di corretta integrazione delle lacune murarie", Scuola di Specializzazione in restauro dei Monumenti, Facoltà di Architettura dell'Università di Roma, a.a. 1977-78.

MIARELLI MARIANI GAETANO, "Formatività è chiamata restauro", in *Monumenti nel tempo : per una storia del restauro in Abruzzo e nel Molise*, Carucci, Roma 1979, pp. 83-99.

MIARELLI MARIANI GAETANO, "Restauro e territorio. Appunti su un rapporto difficile e controverso", in *Centri storici, note sul tema*, Bonsignori edit., Roma 1992

GRASSI LILIANA, "Sulla grande lacuna", in *Liliana Grassi, Il restauro e il recupero creativo della memoria storica*, a cura di M. A. Crippa e E. Sorbo, Bonsignori ed., Roma 2007, pp. 129-130

GRASSI LILIANA, "Di fronte alla storia", in *Liliana Grassi, Il restauro e il recupero creativo ... op. cit.*, pp. 133-143

PHILIPPOT PAUL, PHILIPPOT A., "Il problema delle integrazioni delle lacune nel restauro delle pitture" (1959), ora in P. PHILIPPOT, *Saggi sul restauro e dintorni*, antologia, Bonsignori, Roma 1998, pp. 23-30

PHILIPPOT PAUL, "I colori di Roma" (1988), ora in IDEM, *Saggi sul restauro ... op. cit.*, pp. 73-88.

ZANDER GIUSEPPE, "Unità e chiarezza dei principi generali concernenti il restauro in architettura", in IDEM, *Scritti sul restauro dei monumenti architettonici*, Bonsignori, Roma 1993, pp. 79-89

ZANDER GIUSEPPE, "La coloritura degli edifici e l'ordine architettonico", in IDEM, *Scritti sul restauro ...op.cit.*, pp. 79-89

CARTE DEL RESTAURO

Carta di Atene (1931)

Carta restauro italiana (1932)

Istruzioni per il restauro dei monumenti (1938)

Carta di Venezia (1964)

Carta Italiana del Restauro (1972)

Dichiarazione di Amsterdam (1972)

Carta di Cracovia (2000)



Definizioni



La sua attività è in questo momento straordinariamente fiorente; sarà interrotta solo nel 1897 - l'anno stesso in cui porta a termine la bellissima Bagnante addormentata (Winterthur, Coll. O. Reinhart) -, quando si romperà un braccio a Essoyes, paese dove si recava ogni estate in una casa che poi acquistò, come a Berneval e poi a Cagnes, eseguirà numerosi paesaggi in uno stile fluido e quasi ovattato. Cominciano purtroppo le preoccupazioni per la sua salute; soffre di reumatismo articolare e si reca perciò varie volte sulla Costa Azzurra; nel 1903 si stabilisce a Cagnes per tutto l'inverno. R. è al culmine della sua carriera; libero da ogni preoccupazione materiale, circondato da amici e da ammiratori, dovrà tuttavia staccarsi da tanti legami carissimi per lottare con tutte le sue energie contro il male. Le cure non sortiscono alcun effetto, le crisi si acuiscono e il reumatismo diviene sempre più grave. Tuttavia R. tornerà ogni estate a Essoyes e a Parigi, da cui non riesce a staccarsi, e sopporta le sue sofferenze con eroico ottimismo. Ma proprio in questo periodo che la sua pittura raggiunge una plenitudine monumentale e una carnalità potente che si richiama a Rubens assai più che a Raffaello. Così il Lever (Merion, Pa., Barnes Foundation), la Siciliana (Oslo, Coll. G. P. Stang), la serie delle bagnanti (TAV. 208) e delle opulente Venere, la serie dei bambini dalle gote paffute, sprizzanti salute, che R., trasportato in un sogno bucolico, plasma con toni di vermiglio e di ocra.

Un'intera sala è dedicata a R. nel Salon d'Automne del 1904, nel quale riporta un trionfale successo. Ma contemporaneo all'accrescersi della sua fama è il peggioramento delle condizioni fisiche. Ciò nonostante, nel 1910, durante un periodo di convalescenza, egli dipinge una serie di ritratti e riesce a recarsi a Monaco. Due anni dopo un violento attacco del male lo riprende e lo lascia paralizzato alle gambe. Per non rinunciare a dipingere si fa legare un pennello alle mani deformi e contorte. Con un coraggio che non conosce limiti mantiene intatta la sua capacità creativa e tenta, nei paesaggi, nei nudi, nelle nature morte, di conciliare forma e luce, anzi di esaltarle in modo che l'una e l'altra si vivifichino reciprocamente in una armonica composizione. Inebriato dal colore, egli sente tuttavia l'esigenza di volumi pieni e densi. E proprio perché la pittura non gli consente più se non di suggerire il senso della massa e della pesantezza dei volumi, R. si volge, ormai settuagenario e invalido, ad una esperienza di scultore. Inchiodato su una poltrona, dirige il lavoro di un giovane praticante di cui guida le mani con l'aiuto di una lunga stecca. Crea così la Lavandaia accovacciata e la Venere vittoriosa (entrambe a Cagnes, Atelier Renoir), due capolavori della scultura moderna, traboccanti di giovinezza e di vigore.

I quadri dell'ultimo periodo sono lontani dallo scarno lineatismo della maniera 'aigre', come pure dalle sinuose pennellate e dal colore iridescente riscontrabili nelle opere del 1890-1900. R. sembra ora tutto preso dalla suggestione dei Veneziani e di Rubens. La forma si espande e il modellato plastico tende a superare i limiti della struttura interna che sembra dissolversi nella massa. Nella sua tavolozza dominano il vermiglio, il geranio, il bruno, cui egli aggiunge il blu cobalto, il verde smeraldo, l'ocra, il bianco e il nero d'avorio. Tipici esempi di questa maniera sono il Giudizio di Paride (1908; Oslo, Coll. Halvorsen), Gabrielle con monili (1910; Ginevra, coll. priv.); i ritratti di Madame Durand-Ruel (1911; Parigi-New York, Coll. Durand-Ruel) e di Madame Duriex (1914; New York, Coll. S. C. Clark), nonché alcuni nudi femminili accentuati nella morbida e ampia rotondità delle forme e nell'incarnato in cui prevalgono densi toni di rosso. E proprio mentre R. canta quest'inno alla vita, una serie di preoccupazioni viene ad aggiungersi ai suoi mali. Nel 1914 Pierre e Jean sono mobilitati; quest'ultimo, ferito, viene portato all'ospedale di Gérardmer, dove lo raggiunge la madre che però, poco dopo il ritorno a Parigi, muore (28 giugno 1915). I dolori, la guerra, l'immobilità, le sofferenze sempre crescenti nulla possono contro la volontà di R., la sua frenesia di attività, il suo slancio lirico, l'agilità del suo spirito. E ci sorprende come una sfida alle possibilità umane questo vecchio infermo che riporta sulle rive mediterranee l'antica Venere sotto le spoglie di pesanti matrone o sotto le sete e i velluti di Madame Duriex e di Madame de

Galéa (Parigi, Coll. Madame de Galéa). Rimaniamo stupiti di fronte alla prodigiosa vitalità di un essere tanto minorato e purtuttavia animato da un desiderio di inesauribile perfezione e da una gioia dionisiaca. Le opere tarde di R. mostrano senza dubbio chiari segni di debolezza, malgrado la pienezza di vita che esse esprimono. Le bagnanti e le odalische degli ultimi anni non possono mettersi sullo stesso piano della Bagnante bionda del 1883, dell'Uscita dal bagno del 1888 (Cleveland, Ohio, Coll. R. MacCoe), né della Bagnante addormentata del 1897 (Winterthur, Coll. O. Reinhart; TAV. 210), nudi superbi per la grazia giovanile, la pura bellezza delle forme, l'armonia delle proporzioni e la radiosa freschezza del colore. La maschera spessa, carica di rossi, pesante, in cui R. quasi deforma i suoi modelli dopo il 1900, fa rimpiangere l'incantevole volto delle bambine come Mademoiselle Charpentier in blu (1876), la piccola Irène Cahen d'Anvers (1880; Parigi, Coll. L. Reinach) e altre. Il Ritratto di Madame Duriex (1914) è molto inferiore a quello di Jeanne Samary (1879; Mosca, Mus. d'Arte Mod. Occidentale), attrice anch'essa, ma risplendente di tutte le seduzioni che l'artista aveva fatto rivivere in lei. Tra le nature morte quadri come Fragole (1908; Parigi, Coll. Ph. Gaugnet) o Rose (1917; Parigi, coll. priv.) sono da considerarsi opere minori rispetto alla Rosa (1873; Parigi, Louvre), o al Mazzo di fiori davanti allo specchio (1879; Parigi, Coll. R. de Rothschild).

In vecchiaia R. ha abusato di forme sovrabbondanti, di toni vinosi, di composizioni sovraccariche, di tipi umani ripetuti con monotonia in identiche soluzioni decorative.

I dolori più atroci non avevano smorzato il suo carattere: fino alla fine egli ha voluto dividere con gli altri solo la sua gioia di dipingere e il suo amore per l'esistenza terrena. Nel 1917 esegue l'Odalisca della Barnes Foundation (Merion, Pa.), il Gruppo di bagnanti (Merion, Pa., Barnes Foundation), Volland in tenuta da torero (Parigi, già Coll. Volland). Nell'agosto del 1919, dopo aver passato parecchie settimane ad Essoyes, R. torna a Parigi dove ha la soddisfazione di vedere al Louvre il suo Ritratto di Madame Charpentier (TAV. 209).

L'ultima immagine che conserviamo di lui è quella di un vecchio, già quasi raggiunto dal freddo della morte, che guarda con segreta fierezza le opere di pittori illustri di cui egli stesso è un pari. Più che tra i precursori della pittura contemporanea, R. può infatti collocarsi tra i maestri della pittura di ogni tempo.

Una sua osservazione: « La terra paradiso degli dei, ecco quello che io voglio dipingere », sembra riassumere le sue più profonde aspirazioni.

Bibl. - O. Mirbeau, Renoir, Paris, 1913; A. Volland, La vie et l'oeuvre de Renoir, Paris, 1919; G. Rivière, Renoir et ses amis, Paris, 1921; L'amour de l'art, febr., 1921 (n. speciale); L. Deltail, Le peintre-graveur, XVII, Paris, 1923; T. Duret, Renoir, Paris, 1924; A. André, Renoir, Paris, 1928; J. Meier-Graefe, Renoir, Leipzig, 1929; C. Roger-Marx, Renoir, Paris, 1933; L'art vivant, luglio, 1933 (n. speciale); W. Grohmann, ThB, s. v., 1934; A. C. Barnes, V. De Maza, The Art of Renoir, New York, 1935; W. Pach, Queer Thing, Painting, New York, 1938; L. Venturi, Les archives de l'impressionnisme, Paris, 1939; T. Duret, Histoire des impressionnistes, Paris, 1939; G. Bazin, Renoir, Paris, 1941; J. Rewald, Renoir Drawings, New York, 1946; P. Haesaerts, Renoir sculpteur, Bruxelles, 1947; C. Renoir, Souvenirs sur mon père, Paris, 1948; M. Raynal, Renoir, Genève, 1949; W. Pach, Renoir, New York, 1951; J. Baudot, Renoir, ses amis, ses modèles, Paris, 1951; M. Drucker, Renoir, Paris, 1955 (con ampia bibliografia); J. Rewald, Histoire de l'impressionnisme, Paris, 1955; C. Maclair, Les Maîtres de l'impressionnisme, Paris, s. d.

Frank ELGAR

(Illustrazioni: TAVV. 205-210).

RESTAURO. - Come attività comunque svolta per prolungare la vita dell'opera d'arte e parzialmente reintegrarne la visione e il godimento, il restauro rappresenta un aspetto fondamentale della cultura e degli studi storico-artistici. Praticamente esso è sempre esistito, sul piano delle esperienze empiriche e della tecnica dell'artigiano e dell'artista. Nei tempi moderni, con lo sviluppo della critica e della tecnica, il restauro ha acquistato un'assai più definita consapevolezza dei propri scopi e mezzi, fondandosi in gran parte su basi tecnico-scientifiche, oltre che, come è ovvio, sopra una metodologia critico-estetica, anche connessa con gli ideali e le cognizioni dei vari monumenti culturali. A ciò hanno contribuito musei,

S.M. D. DELLA MARCHI - II. OLLI.

istituti specializzati, organi preposti alla tutela dei monumenti (V. TUTELA DEI MONUMENTI E DELLE OPERE D'ARTE), la cui opera in questo settore ha assunto un'ampiezza determinante.

SOMMARIO. - Concetto del restauro (col. 323) - Problemi generali (col. 324): *La materia dell'opera d'arte - L'opera d'arte come unità - Il problema delle lacune - In quale dei tempi dell'opera d'arte debba cadere l'intervento del restauro - Problemi del restauro secondo l'istanza storica - La patina secondo l'istanza storica - Problemi del restauro secondo l'istanza estetica - La patina secondo l'istanza estetica - Il restauro preventivo - I dipinti mobili (col. 332): Il restauro dei supporti - La pulitura dei dipinti - La reintegrazione - Altre tecniche (col. 337): Dipinti murali - Sculture - Metalli - Legno - Ceramica antica - Mosaici - Il restauro architettonico (col. 344) - Istituti e laboratori di restauro (col. 351).*

CONCETTO DEL RESTAURO. - S'intende generalmente per restauro qualsiasi intervento volto a rimettere in efficienza un prodotto dell'attività umana. Si avrà dunque un restauro relativo a manufatti industriali e un restauro relativo all'opera d'arte: ma se il primo finirà per porsi come sinonimo di risarcimento o di restituzione in pristino, il secondo ne differirà qualitativamente, in quanto che il primo consisterà nel ristabilimento della funzionalità del prodotto, mentre per il secondo, seppure tale ristabilimento rientrerà in certi casi, come per le architetture, negli scopi secondari o concomitanti al restauro, il restauro primario è quello che riguarda l'opera d'arte in quanto tale.

Ma lo speciale prodotto dell'attività umana a cui si dà il nome di opera d'arte, lo è per il fatto di un singolare riconoscimento che avviene nella coscienza, e solo dopo tale riconoscimento si eccettua in modo definitivo dalla comunanza degli altri prodotti. Questa è la caratteristica peculiare dell'opera d'arte in quanto non si indaga nella sua essenza, ma in quanto entra a far parte del mondo della vita, e cioè nel raggio di esperienza individuale.

Da tale premessa discende un corollario basilare: qualsiasi comportamento verso l'opera d'arte, ivi compreso l'intervento di restauro, dipende dall'avvenuto riconoscimento o no dell'opera d'arte come opera d'arte. Perciò anche la qualità e la modalità dell'intervento di restauro, sarà strettamente legata all'avvenuto riconoscimento, e pur la fase di restauro, che eventualmente l'opera d'arte può avere in comune con altri prodotti dell'attività umana, non rappresenta che una fase supplementare rispetto alla qualificazione che l'intervento riceve dal fatto di dover essere attuato su un'opera d'arte. Di qui l'opportunità di eccettuare il restauro, come restauro dell'opera d'arte, dall'accezione comune del restauro, e di articolare il concetto non già in base ai procedimenti pratici con cui si attua, ma in relazione all'opera d'arte in quanto tale da cui riceve qualificazione.

Tuttavia l'opera d'arte, pur eccettuandosi da tutti gli altri prodotti dell'attività umana, conserva sempre la caratteristica, rispetto alle cose di natura, di essere un prodotto dell'attività umana. E come opera d'arte e come prodotto pone allora una duplice istanza: l'istanza estetica, che corrisponde al fatto basilare dell'artisticità per cui l'opera è opera d'arte; l'istanza storica che rispecchia la sua emergenza come prodotto umano in un certo tempo e in un certo luogo. Inoltre il fatto di presentarsi al riconoscimento di una coscienza in un certo tempo e in un certo luogo, conferisce all'opera d'arte una seconda storicità che via via si trasferisce nel tempo.

A questo punto si può dare la definizione del restauro in quanto restauro dell'opera d'arte, nei termini seguenti: il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte nella sua consistenza fisica e nella duplice polarità estetico-storica, in vista della sua trasmissione al futuro.

Da tale definizione emerge che l'imperativo del restauro, come quello più generale della conservazione (che tuttavia si presenta come un restauro preventivo), si rivolge in primo luogo alla consistenza materiale in cui si manifesta l'immagine. Si pone quindi il primo e fondamentale assioma: si restaura solo la materia dell'opera d'arte.

Ma i mezzi fisici ai quali è affidata la trasmissione dell'immagine non sono affiancati a questa; sono anzi a questa coestensivi: non c'è la materia da una parte e l'immagine dall'altra. E tuttavia, per quanto coestensiva all'immagine, non in tutto e

per tutto tale coestensività potrà dichiararsi intrinseca all'immagine. Una certa parte di codesti mezzi fisici funzionerà ad esempio da supporto, così le fondamenta per le architetture, la tavola o la tela o il muro per una pittura.

Se allora le condizioni dell'opera d'arte si rivelino tali da esigere, per la sua conservazione, il sacrificio o la sostituzione di una certa aliquota dei mezzi fisici con cui fu estrinsecata, l'intervento dovrà essere compiuto secondo che esige l'istanza estetica. Ma d'altro canto non potrà neppure essere sottovalutata l'istanza storica, e questa, per di più, non s'arresta alla prima storicità, ossia a quella che si fondava all'atto della formulazione dell'opera, ma dovrà tenere conto anche della seconda storicità, che prende l'avvio subito dopo l'atto della formulazione e si protrae fino al momento e luogo in cui avviene il riconoscimento nella coscienza.

Il contemperamento fra le due istanze rappresenta la dialetticità del restauro proprio in quanto momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte come tale. Donde il secondo principio di restauro: il restauro deve mirare al ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, purché sia possibile raggiungere ciò senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo.

PROBLEMI GENERALI. - *La materia dell'opera d'arte.* - Se soggettivamente si restaura solo la materia dell'opera d'arte, com'è postulato nel primo assioma, la materia, in quanto rappresenta contemporaneamente il tempo ed il luogo dell'intervento di restauro, richiederà una definizione che non potrà essere mutuata alle scienze naturali, ma ricavata per via fenomenologica. Sotto questo aspetto la materia si intende come « quanto serve all'epifania dell'immagine ». Riportata e circoscritta all'epifania dell'immagine, esplicita lo sdoppiamento fra struttura e aspetto.

Si faccia l'esempio di un dipinto su tavola, in cui la tavola sia talmente tarlata da non offrire più un supporto conveniente: la pittura sarà allora la materia come aspetto, la tavola la materia come struttura, ancorché la divisione possa risultare assai meno netta, in quanto che, per il fatto di essere dipinta su tavola, la pittura acquisisce particolari caratteristiche che potrebbero scomparire, una volta trasferita su un altro supporto. E dunque la distinzione fra aspetto e struttura si rivela assai più sottile di quello che può parere di primo acchito, né ai fini pratici sarà sempre possibile mantenere una rigida separazione. Si faccia un altro esempio: un edificio gettato a terra da un terremoto, e che, nella grande quantità degli elementi superstiti e nelle testimonianze autentiche, si presti tuttavia ad una ricostruzione od anastilosi. In questo caso l'aspetto non può essere considerato solo la superficie esterna dei conci, ma questi dovranno rimanere conci, non solo in superficie. Tuttavia la struttura muraria interna potrà cambiare per garantirsi da futuri eventi sismici, e perfino la struttura interna delle colonne, se ve ne siano, o delle travature. È il caso della ricostruzione della Chiesa di S. Pietro ad Alba Fucense. Invece il caso è inverso per la ricostruzione del tempio E di Selinunte, i cui rocchi delle colonne giacevano a terra da molto più di un millennio, con una consunzione del tutto diversa da quella che avrebbero subito se fossero rimasti in opera; ciò ha determinato proprio l'impossibilità di ricondurre all'aspetto originario le parti superstiti del monumento. Infatti i rocchi, corrosi e di colore diverso dalla parte su cui giacevano rispetto a quella esposta all'aria e al sole, non arrivano a ricostruire l'unità monolitica che postula la colonna, anche se la struttura apparentemente sia restata quella antica (VOL. VI, Tav. 357).

In realtà anche la struttura ha dovuto essere violentemente alterata col cemento armato, e con ciò non si è soddisfatta né l'istanza estetica, né l'istanza storica, per la quale, in tal caso, il monumento andava ormai conservato nelle reliquie e nello stato nel quale era stato trasmesso dal tempo.

Molti errori funesti e distruttivi sono proprio discesi dal fatto che non si era indagata la materia dell'opera d'arte nella sua bipolarità di aspetto e di struttura. Così una radicata illusione, che, ai fini dell'arte, potrebbe dirsi illusione d'immaginazione, ha fatto considerare come identici, ad esempio, il marmo ancora non resecato di una data cava e quello che, della stessa

cava, è divenuto statua: mentre il marmo non rescato possiede solo una composizione chimica identica, il marmo della statua ha subito la trasformazione radicale d'essere veicolo d'un'immagine, si è storicizzato per dato e fatto dell'opera dell'uomo, e fra il sussistere come marmo e il suo essere immagine, si è aperta un'incolabile discontinuità. Che dunque la materia possa essere la stessa, non è sufficiente per autorizzarci a completare un monumento incompiuto o manomesso, poiché la storicizzazione che acquisterebbe la materia per la nuova utilizzazione non deve risultare retrodata, o si fa un falso storico oltreché estetico. È evidente che, in base a tale chiarificazione, l'aver ricostruito la stoa di Attalo ad Atene con lo stesso marmo con cui era stato edificato quello originario, aggrava l'errore, mentre la ricostruzione ottocentesca di alcune campate del Colosseo in mattoni, solo per garantire la statica delle parti originali superstiti, testimonia un probò intervento, assolutamente legio all'istanza storica, ancorché, esteticamente, la diversità di colore sia troppo forte. Perfetta invece deve ritenersi la soluzione del Valadier per le parti mancanti dell'arco di Tito, cromaticamente accordato alle parti superstiti e variato nella materia impiegata (travertino, invece che marmo; Tav. 213).

Pertanto la materia dell'opera d'arte non è mai unica anche quando l'opera risulta di una materia omogenea - legno, marmo, bronzo - ma va indagata come struttura e come aspetto, e in tal caso va previsto e attuato l'intervento di restauro.

L'opera d'arte come unità. - Il secondo principio postulato per il restauro contempla il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte. Perciò il concetto di unità, in quanto riferito all'opera d'arte, esige un sostanziale chiarimento. E allora, posto che l'opera d'arte vada riconosciuta come unità, quale unità le spetta, quella dell'intero o quella totale? E posto che le spetta l'unità dell'intero, sarà questa da concettualizzarsi come l'unità organico-funzionale che caratterizza il mondo fisico dal nucleo atomico all'uomo?

Prima di tutto si sottolinea che, seppure sembri che la prima domanda riguardi l'essenza dell'opera d'arte, in realtà è domanda che si pone solo "a posteriori", quando l'opera è nel mondo e ne avviene la ricezione in una coscienza. È solo allora, e tanto più dovendosi attuare un intervento tecnico come quello del restauro, che sorge il problema se sia da attribuirsi all'opera d'arte l'unità dell'intero, la vera unità, o l'unità del totale. Se infatti l'opera d'arte non dovesse concepirsi come un intero, dovrebbe considerarsi come un totale, e in conseguenza risultare composta di parti: ciò equivarrebbe a riproporre per l'opera d'arte il concetto geometrico che già, per il bello, fu refutato da Plotino. Ma l'opera d'arte può effettivamente presentarsi come composta da parti, fin al punto che, come per un politico, queste parti possono materialmente staccarsi l'una dall'altra, in quanto originariamente concepite come separate. Tuttavia, anche in questo caso, è giocoforza concludere che le parti non sono veramente autonome, ma che la partizione ha valore di ritmo, e nel contesto se ne perde il valore individuo per essere fuso e riassorbito in un'opera sola. Altrimenti, se le parti restano ognuna per suo conto, e solo materialmente accostate, l'opera che ne risulta è una silloge, e quella riunione avrà solo una ragione storica, ma non una validità estetica.

Appare allora come una necessaria illazione che la speciale attrazione che esercita l'opera d'arte sulle sue parti, quando si presenti composta di parti, è già la negazione implicita delle parti come costitutive dell'opera d'arte. Ma si faccia il caso di un'opera d'arte che, ben più di un politico o di un pezzo di oreficeria, sia composta di parti, le quali, prese ciascuna a sé, non abbiano nessun particolare valore di forma, ma solo, al più, siano fonte di un generico edonismo collegato alla bellezza della materia, alla purezza del taglio e così via. Si prenda il caso limite, cioè, delle tessere del mosaico, e dei conci di un'architettura. Senza esplicitarne ora il valore di ritmo, che sarebbe un riportarsi all'essenza, rimane, dal punto di stazione assunto, che è quello della ricezione dell'opera d'arte, che tanto le tessere musive quanto i conci, una volta sciolti dalla concatenazione formale in cui l'autore li dispose, rimangono inerti e non trattengono nessuna traccia, o appena una traccia scarsa, dell'unità in cui erano stati cementati dall'artista. È dunque il

mosaico e la costruzione fatta di conci, il caso che più eloquentemente dimostra l'impossibilità per l'opera d'arte di essere concepita come un totale, quando invece deve realizzare un intero.

E tuttavia questa unità dell'intero, che deve attribuirsi alla opera d'arte, non può ulteriormente essere concettualizzata sulla falsanga dell'unità funzionale o organica del mondo della natura, che si può sperimentare e ricondurre a leggi universali, in quanto che l'opera d'arte è ogni volta chiusa in sé, e non si può sperimentare ma solo contemplare. Così, se un animale è senza un arto, o è mutilato o è deforme, ma l'immagine di un animale a cui non si veda un arto non è né mutilata né deforme, è solo l'immagine che si vede. Un gatto d'angora potrà avere in realtà un occhio azzurro e uno verde, e solo se si veda di profilo si sopportà, sulla base statistica, che abbia dello stesso colore anche l'occhio che non si vede, ma un gatto d'angora dipinto di profilo, non ha l'altro occhio né dello stesso colore, né di un altro, semplicemente non ha l'altro occhio, perché nell'immagine dipinta sta come gatto solo per un valore semantico limitatamente a quanto l'immagine ha prelevato, non nella sua unità organico-funzionale per cui un gatto ha due occhi.

Le proposizioni che precedono assumono un'importanza fondamentale proprio per il restauro, in quanto che stabiliscono dei limiti invalicabili all'intervento stesso di restauro, e garantiscono al contempo l'estensione dell'intervento legittimo.

Si deduce infatti che se l'unità che compete all'opera d'arte è quella dell'intero e non quella del totale, anche se fisicamente frantumata, dovrà continuare a sussistere potenzialmente come un tutto in ciascuno dei suoi frammenti, e questa potenzialità sarà esigibile in proporzione diretta alla traccia formale superstita nel frammento.

In secondo luogo, si inferisce che, se la forma di ogni singola opera d'arte è indivisibile, ove materialmente l'opera d'arte risulta divisa si potrà cercare di sviluppare la potenziale unità originaria che ciascuno dei frammenti trattiene proporzionalmente alla sopravvivenza formale ancora recuperabile in essi.

Con questi due corollari si viene a negare che si possa intervenire nell'opera d'arte mutilata e ridotta in frammenti "per analogia", perché il procedimento per analogia esigerebbe come principio l'equiparazione dell'unità intuitiva dell'opera d'arte all'unità organica o funzionale con cui si pensa la realtà esistenziale sulla base dell'esperienza.

Conseguentemente l'intervento di restauro volto a rintracciare l'unità originaria sviluppando l'unità potenziale, immamente nei frammenti, deve essere contenuto a svolgere solo i suggerimenti impliciti nei frammenti stessi o suffragati in testimonianze autentiche dello stato originario dell'opera. Ma tale intervento integrativo cade naturalmente sotto l'istanza estetica e sotto quella storica, che, nel reciproco contemperamento, dovranno determinare il momento in cui si dovrà arrestare l'intervento e il modo di contemperarlo per evitare sia un'offesa estetica che un falso storico.

Sulla necessità di questo contemperamento si basano tre principi fondamentali. Col primo di questi si esige che l'integrazione debba essere sempre e facilmente riconoscibile. Quindi l'integrazione dovrà restare invisibile all'estensione a cui l'opera d'arte deve essere guardata, ma immediatamente riconoscibile, e senza bisogno di speciali sussidi, non appena si venga ad una visione appena ravvicinata. Il secondo principio si ricollega a quanto è stato detto della materia dell'opera d'arte, e cioè che questa è insostituibile solo in quanto collabori direttamente alla figuratività dell'immagine, in quanto è aspetto e non per tutto quanto è struttura. Infine, nel terzo principio, si prescrive che ogni intervento di restauro non deve rendere impossibili anzi deve poter facilitare gli eventuali interventi futuri. Resta tuttavia un caso che non si sussume automaticamente ai tre principi suesposti, in quanto è il caso in cui, o per lo stato di frammentarietà estremo dell'opera, o per una prevalenza dell'interesse storico su quello estetico si preferisce non addivenire a completamento alcuno. In altri termini si pone il problema delle lacune. È evidente, infatti, che, anche rinunciando a sviluppare la residua figuratività dell'immagine, difficilmente l'opera d'arte mutila potrà essere lasciata nello stato in cui la tradizione degli anni l'ha consegnata. Si pone così, al di fuori del ristabilimento dell'unità potenziale dell'immagine, il problema delle lacune.

Il problema delle lacune. - Anche questo problema si pone unicamente dalla parte del fruitore dell'opera d'arte, anzi è specificatamente il problema della ricezione storica dell'opera d'arte senza intervento attuale o col minimo intervento.

Una lacuna, per quanto riguarda l'opera d'arte, è, fenomenologicamente, un'interruzione nel tessuto figurativo, come una interruzione è nel testo di un'opera trasmesso non integralmente. Ma quel che stacca la lacuna dell'opera d'arte dalla lacuna del testo, è che la lacuna dell'opera d'arte assume un'importanza a sé, come una figuratività negativa. La lacuna infatti avrà una conformazione, per fortuita che sia, e potrà avere anche un colore, se sarà un'interruzione della sola materia come aspetto. Ad esempio, se consisterà nella sola caduta della pellicola pittorica o del rivestimento marmoreo di un'architettura. In quanto tale, con la conformazione (o anche col colore) che ostende a vista, s'inserisce nel tessuto figurativo come figura rispetto a un fondo, e istantaneamente fa recedere il tessuto figurativo a fondo da figura che è. Donde alla mutilazione dell'immagine si aggiunge una svalutazione intrinseca all'immagine per cui ne soffrono anche le parti intatte. Dall'aver intuito confusamente quel che qui è esposto in termini di 'gestalt-psychologie', derivò la prima soluzione empirica della "tinta neutra", quando, cioè, si rifiutarono le integrazioni di fantasia e d'analogia. Con la tinta neutra si cercava di spengere l'emergenza di prima fila della lacuna, e si cercava di metterla in sordina con una tinta il più possibile priva di timbro. Il ripiego era onesto, ma empirico e insufficiente.

Fu facile infatti obiettare che non esiste tinta neutra, che qualsiasi presunta tinta neutra in realtà veniva ad influenzare la distribuzione cromatica del dipinto, in cui ogni colore non vale per sé isolatamente ma per il contesto cromatico dove si trova inserito. La soluzione non poteva partirsi dalla scelta di un colore, ma dalla spazialità del dipinto, in quanto che nella retrocessione della pittura a fondo che veniva a determinare la lacuna, occorreva ottenere che fosse la lacuna a divenire - per la percezione - fondo alla pittura.

Non si trattava dunque di spengere la lacuna o diluirne i margini, che era soluzione di tutte la peggiore, con cui si diluiva tutta la pittura superstita, ma occorreva scegliere, rispetto al contesto cromatico in cui la lacuna si inseriva, una tinta che non avanzasse ma retrocedesse, e, dove la statica del colore lo permetta, stabilire alla lacuna un livello più basso rispetto alla superficie del dipinto. A questo modo senza illudersi di abolire la lacuna, si ottiene che la lacuna non si proietta in avanti e non si inserisce nel contesto pittorico: simbolicamente rimane come lo spazio bianco del verso dove sia caduta la parola. La soluzione, invece, con cui si ricostituiva la continuità figurativa del contesto pittorico, soluzione che dovrà essere sempre riconoscibile a occhio nudo, si assimila alla parola o alle parole fra parentesi quadre, con cui la filologia letteraria propone di ricostituire la continuità di senso in un testo mutilo.

La probità e la convenienza alla percezione del metodo suggerisce allora soluzioni di volta in volta semplicissime e adeguate, come la messa in evidenza della tela o del legno originario in una pittura, delle strutture murarie o dell'ariccio per un affresco, dell'ordito per un arazzo o un tappeto.

In quale dei tempi dell'opera d'arte debba cadere l'intervento del restauro. - Già è stato chiarito che duplice è la storicità dell'opera d'arte, ed ora può essere puntualizzato con maggiore precisione che tre sono i tempi da tenere in considerazione affinché l'intervento di restauro possa inserirsi legittimamente sull'opera d'arte.

Il primo tempo consiste nella durata dell'estrinsecazione dell'opera d'arte mentre viene formulata dall'artista. Il secondo tempo abbraccia l'intervallo che intercede fra la fine del processo creativo (senza pregiudizio del punto, di finito o non finito, a cui l'opera sia stata lasciata dal suo autore) e il momento in cui la nostra coscienza attua la ricezione dell'opera d'arte. Il terzo tempo consiste infine nella ricezione medesima della coscienza.

Anche in questo caso, dal non avere ben definito i tempi relativi all'opera d'arte sono derivati interventi di restauro presuntuosi, inopportuni, dannosi. La confusione più facile è quella

che mira ad interpretare il tempo dell'opera d'arte col presente storico, in cui l'artista, il riguardante o entrambi vivono.

Ma una volta distinta nelle sue tre fasi la temporalità dell'opera d'arte, in quanto è entrata a far parte del mondo della vita, una confusione del genere diventa impossibile. È chiaro dunque che in nessun modo può l'intervento di restauro reinserirsi nel momento della formulazione dell'opera, retrodatarsi e cangiarsi da restauro in creazione. È tale il restauro di fantasia. Problemi sottili propone invece il secondo momento della temporalità dell'opera d'arte, quando cioè si consideri l'intervallo che si frappone fra il termine del processo creativo e la ricezione dell'opera. Sembrerebbe infatti che questo lasso di tempo non possa rientrare nella considerazione dell'opera d'arte come oggetto estetico, perché questa è ormai divenuta immutabile e invariabile, ma, così argomentando, si trascurerebbe il fatto basilare della fisicità dell'opera d'arte: tale fisicità può essere minima ma non può mai mancare. Riguardo all'intervento di restauro, è proprio questa fisicità che potrà avere subito particolari alterazioni. Ma oltre a questo caso, c'è il fatto delle alterazioni, modificazioni che l'opera può avere subito a varie riprese lungo la trasmissione nel tempo.

Tanto le prime alterazioni che le seconde dovranno essere considerate alla luce delle due istanze, storica ed estetica, ma non potranno mai dar luogo alla pretesa di inserire l'intervento di restauro in questo secondo tempo, sempre anteriore alla ricezione attuale. Naturalmente, così chiarito, si risolverebbe in una pretesa assurda, dato che il tempo è irreversibile, e tuttavia è la pretesa che sta alla base del ripristino ottocentesco.

Escluso dunque il primo e il secondo tempo per l'intervento di restauro, l'unico momento legittimo per l'azione di restauro è quello del presente stesso della coscienza ricevente. Il restauro, per rappresentare un'operazione legittima, non dovrà presumere né il tempo come reversibile né l'abolizione della storia. L'azione di restauro inoltre, e per la medesima esigenza che impone il rispetto della complessa storicità che compete all'opera d'arte, non dovrà porsi come segreta e quasi fuori del tempo, ma dare modo di essere puntualizzata come evento storico quale essa è, per il fatto di essere azione umana e di inserirsi nel processo di trasmissione dell'opera d'arte al futuro. Nell'attuazione pratica questa esigenza storica dovrà tradursi non solo nella differenza delle zone integrate, ma nel rispetto della patina e nella conservazione di campioni dello stato precedente al restauro.

Problemi del restauro secondo l'istanza storica. - Se il temperamento dell'istanza storica e dell'istanza estetica rappresenta la dialetticità del restauro, né questo può essere legittimamente attuato senza quel temperamento, occorre tuttavia rilevare i problemi particolari che si pongono dall'una parte e dall'altra, per valutare fino a che punto il temperamento possa venire senza arbitrio o sopraffazione. Dal punto di vista dell'istanza storica sarà necessario allora iniziare la considerazione dal limite estremo e cioè da quando il sigillo formale impresso alla materia possa risultare pressoché scomparso, e il monumento stesso quasi ridotto ad un mero residuo della materia con cui fu composto.

Il primo grado, dunque, da considerare nell'opera d'arte ai fini dell'istanza storica, è dato dal rudere. Tuttavia sarebbe un errore credere che dalla effettuale realtà del rudere possano trarsi le norme stesse della conservazione del rudere, poiché col rudere non si definisce una vera realtà empirica, ma si enuncia una qualifica che compete a cosa pensata simultaneamente sotto l'angolo della storia e della conservazione, e cioè non solo e limitatamente alla sua consistenza astante, ma nel suo passato, da cui trae l'unico valore quella presenza attuale in sé priva o scarsissima di valore, e nel futuro, a cui deve essere assicurata: in quanto vestigia o testimonianza d'opera umana e punto di partenza dell'azione di conservazione. Rudere sarà dunque tutto ciò che testimonia della storia umana, ma in un aspetto assai diverso e quasi irricognoscibile rispetto a quello originario.

È questo l'unico caso in cui, per la degradazione dell'opera d'arte nel rudere, può essere assimilato al rudere di opera d'arte anche il rudere che opera d'arte mai non fu, e neppure opera dell'uomo, ma che, sebbene elemento naturale, rientra in una testimonianza storica: come il tronco secco della quercia del

Tasso a S. Onofrio a Roma da assicurare al futuro come fosse il rudere di una scultura in legno.

È evidente che il restauro, in quanto rivolto al rudere, non può consistere che nel consolidamento e nella conservazione della materia di cui il rudere consta. Tuttavia non deve credersi ovvio il giudizio di quando l'opera d'arte scompare quasi per divenire rudere - come era la 'meta sudans' a Roma - e quando invece le superstiti vestigia formali la riscattino dall'essere definita rudere, e permettano un intervento di restauro non limitato alla pura conservazione. È discutibile ad esempio se la Chiesa di S. Chiara a Napoli, completamente distrutta nella sua meravigliosa ricreazione (non restauro, si badi bene) settecentesca, e riapparsa, dopo i bombardamenti, come chiesa gotica angioina, per altro con mutilazioni gravissime e irrimediabili, che non potevano neppure contare sulla sopravvivenza di soluzioni architettoniche analoghe, fosse meglio si conservasse come rudere invece di venire riportata ad una forma, che, così come era si vede dopo l'intervento innovativo (non restauro e non ricreazione), certamente non ebbe mai. La conservazione come rudere avrebbe mantenuto, quel che è certo, al monumento un'efficacia evocativa infinitamente più ricca di quanto permettano le schematiche e rigide integrazioni che ha ricevuto.

Ma il problema cruciale, secondo l'istanza storica, consiste nella conservazione o nella rimozione delle aggiunte, e, in secondo luogo, nella conservazione o nella rimozione dei rifacimenti. Naturalmente, mentre a proposito del rudere, pressoché unica sarà, il più delle volte, l'istanza storica, in questo caso delle aggiunte e dei rifacimenti, il problema non è solo storico ma anche estetico. E tuttavia il problema va esaminato in sede storica, in prima istanza.

Dal punto di vista storico, l'aggiunta e l'interpolazione subita da un'opera d'arte non è che una nuova testimonianza del fare umano e del transitò dell'opera d'arte nel tempo: in tal senso l'aggiunta non differisce per essenza, da quello che è il capo originario ed ha gli stessi diritti ad essere conservata. Invece la rimozione, seppure risulti ugualmente da un atto compiuto ad un determinato momento e s'inserisca egualmente nella storia, in realtà distrugge un documento e non documenta a vista se stessa, donde potrebbe portare alla distruzione e quindi all'obliterazione di un trapasso storico in futuro importante, e comunque alla falsificazione di un dato.

Perciò, dalle considerazioni precedenti, discende che la conservazione dell'aggiunta deve ritenersi regolare, eccezionale la rimozione. Tutto il contrario di quello che l'empirismo ottocentesco e i sempre rinascanti vandali (si veda, ad esempio, il restauro, e cosiddetto, restauro del S. Domenico di Siena) consiglierebbero per i restauri.

La patina secondo l'istanza storica. - Vi è tuttavia un caso in cui l'aggiunta reperibile sull'opera d'arte non si presenta necessariamente come il prodotto d'un fare, e cioè quell'alterazione o soprammissione che ha ricevuto il nome di patina.

La patina non rappresenta una concezione romantica inserita nell'Ottocento nel gusto della pittura antica, ma si trova già come nozione articolata e definita nel Seicento dal Vocabolario delle arti del disegno del Baldinucci, dove trovò naturale approdo dalle botteghe o studi degli artisti. Anche prima del Seicento sarebbe arbitrario asserire che non venisse identificata e gli artisti non vi contassero, nelle modificazioni, sempre ben note seppure non esattamente prevedibili, che il passaggio nel tempo fa subire alla materia di cui consta l'opera d'arte. In certi casi, come per la pittura e la scultura greca, taluni procedimenti documentati storicamente, anche se ignoti "in re", attestano che l'abbassamento di tono, lo spengimento di una materia troppo brillante, era voluto, senza aspettare l'opera del tempo, nei procedimenti dell'"atramentum" di Apelles e nella "panosis" delle statue. Ma dovendo esaminare la patina nella sua legittimità o illegittimità per il restauro, e non già entro determinate tradizioni storico-artistiche, dal punto di vista storico si deve riconoscere che è un modo di falsificare la storia nelle sue testimonianze (come lo sono anche le opere d'arte), se queste vengono depurate della loro antichità, se cioè si costringe la materia ad acquistare una freschezza, un taglio netto, un'irruenza che contraddice all'antichità che l'opera attesta.

Un qualsiasi privilegio della materia sull'attività dell'uomo che l'ha foggata non può essere ammesso dalla coscienza storica, visto che l'opera vale per l'attività umana che l'ha foggata e non per il valore intrinseco della materia: valore commerciale che è irrilevante alla ricezione dell'opera come opera d'arte.

Dal punto di vista storico, pertanto, la conservazione della patina, come conservazione di quel particolare offuscamento che la novità della materia riceve attraverso il tempo ed è quindi testimonianza del tempo trascorso, non solo è auspicabile, ma tassativamente richiesta.

Problemi del restauro secondo l'istanza estetica. - Sottoponendo gli stessi problemi, che sono stati esaminati alla luce dell'istanza storica, all'istanza estetica, risulterà evidente che il rudere non possa essere trattato che come rudere, e l'intervento di restauro svolgersi dunque in direzione unicamente conservativa e non integrativa. A questo primo grado, quindi, dell'azione di restauro non può esservi materia di contenzioso fra istanza storica e istanza estetica.

La situazione cambia quando si passa al problema della conservazione o della rimozione delle aggiunte e dei rifacimenti, poiché questi ben di rado saranno superflui su dei ruderi, ma il più delle volte su opere perfettamente vitali, per le quali la tentazione di un ripristino può agire in modo fortissimo.

Come affermazione generale, per quanto riguarda l'istanza estetica, l'aggiunta dovrebbe essere rimossa. Si capovolge quindi il problema rispetto a quanto veniva riconosciuto su base all'istanza storica. Ma la contraddizione, il più delle volte, sarà più apparente che reale. Infatti l'imperativo della rimozione dell'aggiunta non può essere tassativo che nel caso di una aggiunta che sia stata perpetrata senza una rielaborazione dell'intero testo o pittorico o scultoreo o architettonico, ma come un'intrusione irrispettosa al monumento, unicamente dovuta a grossolana utilitarista o velleitaria moda.

Dovunque l'aggiunta o la modificazione sia stata fatta invece in modo tale da rifondere il testo precedente in una nuova unità formale, oppure rappresenti un innesto formalmente elaborato in modo da conciliare due figuratività teoricamente discordanti, l'imperativo della conservazione sarà per l'istanza estetica altrettanto perentorio che per l'istanza storica.

Si faccia il caso della facciata di S. Maria in Cosmedin a Roma, squisitamente rielaborata nel Settecento, e stolidamente cancellata, quando il monumento, nella sua edizione più antica, non aveva nessuna prelazione sulla nuova forma ricevuta. Tanto più sarebbe questo il caso dell'interno di S. Giovanni Laterano, nella meravigliosa veste plastica che gli dette il Borromini. E l'esemplificazione potrebbe essere infinita, dato che, il più delle volte, modestissime e provinciali architetture romaniche o gotiche, a cominciare dal Rinascimento e fino a tutto il Settecento sono state trasformate in monumenti di notevole, talora di altissimo valore architettonico.

Neppure per una pittura od una scultura si può asserire che l'aggiunta o il rifacimento debba sempre venire rimosso. Si faccia l'esempio della Madonna di Lippo Dalmasio al Baraccano a Bologna, ridipinta e completata dal Cossa, oppure quello della Madonna del Bordone di Coppo di Marcovaldo (Chiesa dei Servi, Siena), ridipinta in parte circa un cinquantennio dopo da uno scolaro di Duccio di Buoninsegna, e, fra le sculture, quella del pergamo di Nicola Pisano a Siena, ricomposto, con le aggiunte elaboratissime, dal Riccio. Sono tutti casi per i quali la rimozione delle aggiunte sarebbe una follia, anche per l'istanza estetica.

Perfino in quei casi in cui sembra evidente che si debba promuovere senza esitazione alcuna la rimozione di una aggiunta, come per le corone imposte alle sacre immagini spesso con grave deturpamento materiale di chiodi e abrasioni, si deve talora soprassedere. L'esempio più tipico è fornito dal famoso Volto Santo di Lucca (S. Martino), il cui plurisecolare addobbo fa parte dell'immagine non meno dei merli nel sepolcro di Cecilia Metella o nell'arco di Augusto a Rimini. Le nuove entità ibride avvincenti, che ne risultano, hanno diritto di essere rispettate anche per l'istanza estetica.

Se poi si sposta il problema delle aggiunte ai rifacimenti, ancorché non sempre si possa mantenere netta la distinzione,

non c'è dubbio che il rifacimento per la dose o larga o piccola di arbitrarietà e di fantasia che contiene, dovrebbe poter essere eliminato, sempre che, tuttavia la sua eliminazione possa dar luogo ad una restituzione nello stato quo ante. Ma disgraziatamente questa restituzione non sarà quasi mai possibile, sia che si tratti di architettura o di scultura, in quanto che il rifacimento avrà alterato i punti del contesto antico a cui si collegava, sicché la rimozione del rifacimento lascerebbe l'opera con una mutilazione nuova, spesso più nociva, alla vista, del rifacimento stesso. Ciò si dica in special modo per l'uso invalso fino all'Ottocento, di completare le statue antiche mutilate con pezzi aggiunti ed elaborati ex-novo. Per applicare questi pezzi nuovi la vecchia frattura doveva infatti essere reseccata o pareggiata o addirittura adattata ad incastro, sicché rimuovendo ora il pezzo aggiunto, quel taglio meccanico che viene in luce costituirà sicuramente come una mutilazione nuova, mentre era agevole espungere il rifacimento o l'aggiunta mentalmente.

Così è accaduto per l'Apollo del Belvedere in Vaticano (VOL. III, TAV. 411), e così accadrebbe se dalle statue dei frontoni di Egina (Monaco, Antikensammlungen), venissero rimossi i pezzi aggiunti dal Thorvaldsen. Ed errore è stato ricomporre, al di fuori che con i calchi, il Laocoonte (TAV. 212) secondo una versione congetturale più aderente alla concezione originaria, in quanto che il gruppo, prima dell'ultimo intervento, era quello inteso nel Cinquecento da Michelangelo al Montorsoli, e aveva acquistato la sua cittadinanza nella storia dell'arte.

La patina secondo l'istanza estetica. - Sarebbe che, per l'istanza estetica, in un sol caso dovesse risultare legittima la conservazione della patina, quando cioè l'asestamento dell'eccessiva vivacità dei colori, sotto il velo del tempo fosse stato previsto esplicitamente dall'autore. Ma sarebbe un grave errore di limitare la conservazione della patina a questi casi fin troppo rari ad accertarsi per poter essere qualcosa di più di un'eccezione. In realtà il problema della conservazione della patina, dal punto di vista estetico, va risolto sulla base stessa della fenomenologia dell'opera d'arte.

La chiave per la soluzione sarà offerta dalla materia di cui consta l'opera d'arte. Posto che la trasmissione dell'immagine avviene per dato e fatto della materia, e che il ruolo della materia è d'essere trasmittente, permettendo all'immagine di giungere allo spettatore, la materia in sé e per sé non dovrà mai fare aggio sull'immagine, ma restare ad essa subordinata. Pertanto la patina, dal punto di vista estetico, è quella impercettibile impalpabile sordina posta dal tempo alla materia, che si vede costretta a tenere il suo rango più modesto in seno all'immagine. Con ciò viene legittimata, anche dal punto di vista estetico, la conservazione della patina. Solo allora, in seconda istanza, si può scendere dal nudo enunciato teorico a indicare quella classe di casi nei quali la patina non costituisce soltanto l'attutimento della materia nell'epifania dell'immagine, ma addirittura un potenziamento cromatico, così nelle architetture. Sono più di quattro secoli ormai che è stato riconosciuto questo apporto di bellezza del tempo ai monumenti, riconosciuti da poeti e da pittori, che hanno fatto tesoro del flusso cromatico della patina, e che ad esempio, e non sono molti anni, la costosa e irrispettosa lavatura del Colosseo volle distruggere.

Infine bisogna rilevare l'estremo pericolo e l'estrema difficoltà, che, per un dipinto, implica la rimozione della patina, così continuamente legata a vernici e a velature da provocare una rovina, se trattata baldanzosamente, come se tutto ciò che asportano solventi di media potenza dovesse considerarsi, per le pitture antiche, un'indebita soprammissione. Il clamore destato, ma invano purtroppo, dalle strazianti puliture perpetrate alla National Gallery di Londra ad alcuni dei più grandi capolavori della pittura italiana e fiamminga, sta a dimostrare i danni incalcolabili e irrimediabili che l'empirismo paludato di falso scientismo, non meno nel restauro che altrove, produce.

Il restauro preventivo. - Restauro preventivo è direzione inconsueta che potrebbe anche indurre nell'errore di credere che possa esservi una specie di profilassi che, attuata come una vaccinazione, possa immunizzare l'opera d'arte nel corso del tempo.

Viceversa, per restauro preventivo deve intendersi tutto ciò che mira a prevenire la necessità di un intervento di restauro,

sicché il restauro preventivo si pone non meno importante del restauro effettivo. E al restauro preventivo dovrebbero indirizzarsi le autorità preposte alla conservazione delle opere d'arte.

L'importanza del restauro preventivo, come prevenzione e salvaguardia, si trova naturalmente affermata nella definizione del restauro, identificato nel momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte e non già in base ai procedimenti tecnici ai quali è demandato l'intervento di restauro.

Come prevenzione e salvaguardia dell'opera d'arte, il restauro preventivo si dirama nelle direzioni più varie, e la definizione di queste direzioni dovrà essere dedotta dalla natura dell'opera d'arte. In quanto l'opera d'arte si definisce in primo luogo nella sua duplice polarità storica ed estetica, la prima direttiva d'indagine sarà quella relativa a determinare le condizioni necessarie per il godimento dell'opera e come opera d'arte e come monumento storico.

In secondo luogo l'opera d'arte si definisce nella materia o nelle materie di cui consta: e qui l'indagine dovrà essere portata sullo stato di consistenza della materia, e successivamente sulle condizioni ambientali, in quanto ne permettano, ne rendano precaria, o direttamente ne minaccino la conservazione.

È chiaro, a questo punto, che non meno che nel restauro effettivo, dovranno confluire nel restauro preventivo i risultati, le scoperte, le invenzioni scientifiche che abbiano riferimento ai campi che interessano la sussistenza dell'opera d'arte: dalle ricerche sulla luce e sugli effetti della luce alla scelta delle sorgenti luminose, e così per il calore, l'umidità, le vibrazioni, i sistemi di condizionamento, di imballaggio, di sospensione, di disinfezione.

In tal senso l'elenco non potrà mai risultare definitivo, ma richiederà aggiornamenti continui.

Cesare BRANDI

I DIPINTI MOBILI. - Il restauro dei supporti. - Nel restauro hanno parte preminente le operazioni di carattere strettamente conservativo, intese a preservare dal deperimento, naturale e occasionale, i materiali che concorrono alla costituzione fisica dell'opera d'arte. Nel campo dei dipinti mobili (tele, tavole, ecc.) queste operazioni sono principalmente volte ad assicurare l'efficienza funzionale dei supporti e dei vari strati preparatori della pittura. Infatti, il danno a cui ogni dipinto è maggiormente esposto consiste nel distacco e nella caduta della pellicola pittorica, conseguenti a un difetto d'adesione tra questa e gli strati preparatori suddetti, nonché al disfacimento o a un difetto di compatimento del materiale di supporto. Le tre cause possono svilupparsi isolatamente, ma è più frequente che agiscano in concomitanza tra loro.

La scarsa adesione della pellicola pittorica agli strati preparatori, e di questi al supporto, è in genere determinata dal naturale invecchiamento delle sostanze adesive facenti parte sia del colore che della preparazione. I "medium" tipici del colore (tempera a uovo e a colla; olio) perdono gradualmente d'elasticità, mentre i collanti delle preparazioni (in genere colle animali molto diluite e miscelate a materiali inerti come il gesso) si decompongono sotto l'azione dell'umidità atmosferica. In un dipinto in cui si verificano tali condizioni possono essere sufficienti le normali sollecitazioni a cui ogni oggetto mobile è sottoposto (urti, vibrazioni, ecc.) e persino differenze di dilatazione termica tra i vari materiali che compongono il dipinto stesso, per provocare il distacco e la caduta del colore dagli strati preparatori, o di questi ultimi, assieme al colore, dal supporto. In molti casi si aggiungono come agenti di distacco le colle e le vernici sovrapposte nel tempo alla superficie del colore, spesso nell'intento, del tutto controproducente, di arrestarne in tal modo la caduta.

A un semplice difetto d'adesione tra i vari strati d'un dipinto si ripara facendo penetrare adatte sostanze adesive al di sotto della superficie del colore, mediante tecniche che variano a seconda della natura del dipinto stesso. Per i dipinti su tela, procedimento di normale impiego è quello della "foderatura" o "rintelaggio" (in uso fin dal XVIII sec.). La foderatura consiste nell'applicazione, mediante adesivi di vario tipo, d'una o più nuove tele sul tergo della tela originale. Nei climi temperati, gli adesivi impiegati nella foderatura sono in genere costituiti

da composti di farina e di colle animali, opportunamente miscelati a plastificanti organici (melassa) e a sostanze antiputrescenti (allume, fenolo). La nuova tela viene fatta aderire a caldo a quella originale, così da far penetrare l'adesivo fino agli strati preparatori del colore. In climi continentali o particolarmente umidi, l'adesivo di più frequente impiego è costituito da miscele di cera vergine e resine organiche in proporzioni variabili. L'operazione di rintelaggio può in questo caso essere notevolmente agevolata dall'adozione di speciali strumenti sussidiari, quali ad esempio la "table chauffante" (descritta da R. Sneyers, *BICR*, 13, 1953, p. 9) a cui può essere aggiunta con vantaggio un'apparecchiatura che consenta di effettuare l'incollaggio tra le due tele in condizioni di vuoto relativo (R. E. Straub, *Maltechnik*, 3, 1958, p. 70).

Nei casi di tele a trama molto fitta, tale quindi da non consentire la penetrazione dell'adesivo sul tergo del colore, si adotta il procedimento detto del "trasporto di colore", consistente nella totale ablazione della tela originale, a cui si sostituiscono una o più tele del tipo correntemente in uso per la foderatura.

Al fine di favorire la conservazione dei dipinti di grandi dimensioni sottoposti a foderatura o a trasporto di colore, è indispensabile la perfetta efficienza del telaio su cui la nuova tela viene montata. Onde controllare e correggere le dilatazioni e le contrazioni che il supporto di tela subisce in conseguenza delle variazioni di temperatura e d'umidità, si adottano anche tele ad espansione automatica, regolabili mediante molle (R. Carità, *BICR*, 19-20, 1954, p. 131).

Nei dipinti su tavola il problema dell'adesione della pellicola pittorica agli strati soggiacenti e al supporto è reso più arduo dalla natura di quest'ultimo, particolarmente sensibile ad ogni variazione di temperatura e d'umidità. I restringimenti e le dilatazioni del legno sono la causa principale dell'estrema fragilità dei dipinti su tavola. La pellicola pittorica e gli strati preparatori, oltre a perdere nel tempo l'adesione originaria, subiscono una graduale diminuzione d'elasticità e di plasticità. Tali requisiti sussistono invece nel legno, e si mantengono pressoché immutati indefinitamente. Questa differenza di comportamento è all'origine dei sollevamenti e delle cadute di colore a cui sono particolarmente esposti i dipinti su tavola. All'inconveniente, nei casi di minore gravità, si ripara mediante iniezioni di sostanze adesive (colle animali opportunamente trattate; resine viniliche; ovvero miscele di cera e resina fatte penetrare in profondità mediante l'ausilio d'una sorgente di calore a raggi infrarossi; A. Philippot, R. Sneyers, *Les Primitifs Flamands*, H. Anversa, 1953, p. 89) al disotto della superficie del colore. Nello stesso tempo, onde ridurre il pericolo determinato dai normali movimenti del legno, si operano modifiche di struttura sull'insieme del supporto. Tra queste, la più antica e la più frequentemente adottata è la cosiddetta parchettatura (*parquetage*, *bedding*), consistente nell'applicazione, sul tergo della tavola, di un sistema di barre o traverse scorrevoli, tendenti a rallentare e a costringere sul piano i movimenti del legno. Al tipo tradizionale di parchettatura, composto di elementi lignei fissi (cioè disposti e incollati nel senso della venatura della tavola di supporto), e di elementi lignei scorrevoli (cioè disposti in senso trasversale alla venatura della tavola, e inseriti entro sedi ricavate nello spessore degli elementi fissi), l'Istituto Centrale del Restauro di Roma ha recentemente apportato efficaci innovazioni, mediante sistemi di parchettature metalliche ad attrito volante (TAV. 224; R. Carità, *BICR*, 25-28, 1956, p. 101).

Presso la National Gallery di Londra e l'Intermuseum Laboratory di Oberlin (Ohio, U. S. A.), al problema di ridurre i movimenti naturali del legno si preferisce dare la soluzione radicale detta del "semitransfer". Questa consiste in un'uniforme diminuzione della tavola a circa un quarto dello spessore originario, e nell'applicazione, sul tergo della tavola così ridotta, di vari strati di materiale inerte (tipo balza) cementati tra loro mediante sottili pannelli di fibra di vetro permeati di resine polimeriche. Il sistema offre il vantaggio di isolare pressoché completamente il legno superstite e di conseguenza di ridurre il movimento entro limiti che non compromettono la stabilità della superficie dipinta e degli strati soggiacenti. Svantaggio sostanziale è che il supporto ligneo originario, oltre a essere privato della sua funzione specifica, non sussiste come parte integrante

del dipinto in quanto prodotto storico, cioè eseguito in conformità a una determinata tecnica che ha nel prodotto stesso la sua oggettiva manifestazione storica. Onde preservare il supporto ligneo nella sua integrità, l'Istituto Centrale del Restauro di Roma ha recentemente elaborato un procedimento di trasporto del colore che non richiede la distruzione del supporto stesso. Protetto il dipinto con un velo sottile e fitto di cotone, la cui perfetta adesione al colore è assicurata da una resina acrilica del tipo "paraloid", si procede ad armare la superficie così ricoperta con una resina epossidica (*chem-res*, *resamid*), previa interposizione tra il velo di cotone e quest'ultimo strato, di un sottile film di cera vergine, in funzione di agente di distacco. Il dipinto viene quindi messo a galleggiare in una vasca d'acqua con la parte protetta al disopra del pelo dell'acqua. Nel giro di alcuni giorni l'umidità raggiunge, attraverso lo spessore della tavola gli strati preparatori, che ne vengono ammorbiditi al punto di non aderire più alla tavola stessa. Il colore e gli strati preparatori possono essere, a questo punto, agevolmente staccati dal supporto, con manovra facilitata dalla consistenza e dalla elasticità ad essi conferita dagli strati protettivi sovrapposti. Nelle fasi successive dell'operazione il supporto e lo strato dipinto vengono trattati separatamente. Il supporto ligneo è fatto asciugare a caldo, imprigionato entro barre metalliche che ne impediscono l'imbarco o lo svergolamento. In tal modo l'insieme della tavola resta piano e subisce nello stesso tempo una deformazione plastica pressoché permanente; ciò che gli impedirà, una volta libero ed esposto alle normali condizioni ambientali, di curvarsi come per l'avanti. Sulla superficie destinata a ricevere nuovamente lo strato dipinto si fa infine aderire, mediante paraloid (unito a bianco di titanio e a polvere di pomice), un tessuto di fibra di vetro la cui trama viene interamente livellata con una successiva colata della stessa resina. Contemporaneamente si procede a liberare il tergo dello strato pittorico da ogni residuo di preparazione. Sul colore messo a nudo si stende un sottile film di colla di coniglio; e cioè del tipo d'adesivo tradizionalmente impiegato nelle preparazioni a base di gesso. Dopodiché si fa colare su di esso un sottile strato di resina epossidica, in modo da livellarne perfettamente la superficie. Su questa si incolla, con mastice a base di para, un tessuto di lino o di cotone a trama molto fitta ma il meno possibile rilevata. Lo strato dipinto può a questo punto essere riapplicato sulla tavola; l'incollaggio, mediante miscela di cera e resina naturale, si effettua tra la superficie del tessuto reso solidale agli strati aggiunti sul tergo del colore, e la superficie di paraloid (unito a bianco di titanio e polvere di pomice) che ricopre, assieme al tessuto di vetro in essa incorporato, la tavola. La complessità dell'intero sistema è dovuta all'esigenza di non accedere a soluzioni su cui siano impossibili, o di grave pregiudizio per la conservazione del dipinto, interventi futuri. Nella soluzione descritta il colore può essere nuovamente staccato dalla tavola o da solo, agendo con l'umidità sul film di colla di coniglio che ne ricopre il tergo, o assieme all'intercapedine di resina epossidica, agendo col calore sullo strato di cera e resina naturale ad essa soggiacente. Lo strato composto di tessuto di vetro e di paraloid ha due funzioni: di isolare completamente il colore dai movimenti di dilatazione e di contrazione che la tavola può sviluppare sul piano (giacché, per evitare che s'incurvi, essa sarà stata debitamente parchettata), e di costituire, inoltre, mediante l'aggiunta nel paraloid del bianco di zinco e della polvere di pomice, una superficie adatta a ricevere lo strato adesivo di cera e resina.

Col procedimento descritto si può considerare integralmente risolto il maggior problema di restauro posto dai dipinti su tavola: la stabilità dello strato pittorico. Tuttavia, è evidente che a una soluzione così drastica e impegnativa si deve far ricorso solo nei casi estremi, quando le normali provvidenze conservative si dimostrino assolutamente inadeguate allo scopo. In effetti, la tendenza attuale dei principali musei del mondo a istituire nel loro ambito gabinetti e laboratori di restauro e a potenziarne l'attività, rischia in qualche caso di far passare in secondo piano il sano principio per cui un'opera d'arte dovrebbe essere, prima di tutto, posta in condizioni che non ne rendano necessario il restauro. In questo senso sarebbe sommamente auspicabile che ogni museo ordinasse la propria raccolta di di-

pinti su tavola in una speciale sezione, cioè in ambienti in cui temperatura e umidità fossero mantenuti costanti, così da non influire in nessun modo sul comportamento del legno.

La pulitura dei dipinti. - La pratica plurisecolare di ritoccare e riverniciare i dipinti è all'origine dell'intervento di restauro comunemente detto pulitura. Questa consiste nel rimuovere dalla superficie originale dell'opera tutte quelle aggiunte e sovrasmmissioni che non le appartengono in proprio, cioè che non possono essere fatte risalire all'autore dell'opera stessa. Ciò premesso, è subito necessaria una distinzione fondamentale. Le lacune d'un dipinto, qualunque sia la causa che ne è all'origine, e cioè anche se essa è inerente alla struttura del dipinto stesso (come è della 'craquelure', ad esempio, ossia del reticolo di sottili spaccature che si producono sul colore e sulla preparazione con l'essiccarsi e il contrarsi dei rispettivi medium, nonché per gli eventuali movimenti del supporto) non possono nemmeno essere venire considerate elementi originali, voluti dall'autore del dipinto. E tuttavia, il rispetto dell'originalità dell'opera, che è alla base del restauro modernamente inteso, prescrive che tali lacune siano lasciate in vista, ovvero, quando per dimensioni e appariscenza pregiudichino in maniera sostanziale la visione dell'opera, che siano mascherate con opportuni accorgimenti ma non nascoste, cioè che siano sempre in qualche modo distinguibili dall'originale. Ora, null'altro sono le lacune che un dato sensibile, immediatamente offerto all'esperienza, dell'antichità dell'opera. Un dipinto antico che ne fosse totalmente privo, cioè che non presentasse in alcun modo tracce d'usura e di decadimento materiale, sarebbe un controsenso, ovvero non sarebbe antico ma nuovo. Altrettanto deve dirsi della "patina". Con questo nome si designa il sottilissimo strato trasparente, di colore tra il giallo, il bruno e il grigio, che col tempo si forma su ogni tipo di pittura, e che in genere, sui dipinti mobili, si compone di vernice e di caligine atmosferica (la patina degli affreschi è data da quest'ultimo elemento e da carbonati e silicati prodotti dall'alterazione dei materiali costitutivi dell'affresco stesso: calce, sabbia, ecc.). Anche la patina è, come le lacune, un dato sensibile dell'antichità dell'opera. In quanto tale essa non deve essere rimossa nel corso della pulitura, se non si vuole fare qualcosa che sarebbe altrettanto insensata che nascondere la craquelure d'un colore antico. Un dipinto senza patina è un controsenso come un dipinto senza la minima traccia d'usura temporale: le due eventualità non possono in nessun modo appartenere a un dipinto antico, e in fondo nemmeno a uno moderno o contemporaneo, se non nel preciso momento in cui esce dalle mani dell'autore. La pretesa dei sostenitori della pulitura integrale non appare fondata altrimenti che sull'assurda convinzione che le opere d'arte siano materialmente riconducibili, mediante intervento di restauro, a un simile stato di pura atemporalità, a rigor di termini non postulabile nemmeno in astratto. In realtà, se d'un dipinto pulito a fondo non vien fatto certamente di pensare che, così conciato, esso ci appaia come apparve a chi lo dipinse nel momento preciso in cui finì di dipingerlo, è perché immediatamente interpretiamo quella sguaiata nitidezza di colori come anch'essa un segno d'usura temporale: un genere di guasto conseguente appunto a una pulitura eccessiva.

A questo argomento, fondamentale e incontrovertibile, se ne possono aggiungere alcuni altri. Anzitutto, l'uso della vernice fin dal Medioevo e dall'antichità classica è attestato da pressoché tutte le fonti note: Plinio, *Hist. Nat.*, XXV; Lucca, Ms. (VIII sec.); Heraclius, *De Coloribus et Artibus Romanorum* (X sec.); Teofilo, *Diversarum Artium Schedula* (XI-XII sec.); S. Andemar, Ms. (XIII sec.); Cennini, *Trattato* (XV sec.); Bologna, Ms. (XV, sec.) ecc. Si può dunque assumere, in linea di principio, che la patina della grande maggioranza dei dipinti mobili d'ogni tempo sia costituita, in tutto o in parte, dalla vernice originale. Non c'è motivo di non considerare questa vernice come un materiale pittorico, impiegato dall'artista in vista di determinati effetti pittorici. Il fatto che nel tempo detta vernice si sia alterata (cioè scurita) non è minimamente determinante per la sua rimozione: anche i colori veri e propri si sono certamente alterati, e non per questo si pensa a rimuoverli o a sostituirli. La conservazione della patina

rappresenta inoltre una misura di sicurezza per quanto riguarda l'integrità dei colori che in un dipinto non siano dati a corpo ma a velature. Le cosiddette velature possono infatti essere rimosse altrettanto facilmente delle vernici, e sono di fatto incorporate più a queste ultime che al colore vero e proprio. Resta infine da considerare che più un dipinto è pulito a fondo e più ne vengono messi in evidenza gli eventuali guasti. Ciò che inevitabilmente comporta la necessità di interventi estensivi, e quindi meno rispettosi dell'originale, nel corso della successiva operazione di reintegrazione.

Per quanto riguarda la tecnica e i mezzi della pulitura, l'una e gli altri variano relativamente alla natura del dipinto da pulire nonché delle sovrasmmissioni che si vogliono eliminare. In linea di massima i solventi che non intaccano i dipinti a tempera sono: eteri di petrolio, toluene, xilene, essenza di trementina, dipentene, acetato di amile, cellosolve, dimetilformammide, ecc. Gli stessi solventi possono essere usati su dipinti ad olio con preferenza per quelli polari, mescolati ad acqua o diluiti con altri solventi: alcool, acetone, piridina, morfolina, ecc. S'intende che, ad esempio, la rimozione di un ritocco ad olio da un dipinto ad olio (o di un ritocco a tempera da un dipinto a tempera) non potrà essere effettuata senza rischi per l'originale; donde la necessità di mantenere graduabile e costantemente soggetta a controllo manuale l'azione della pulitura.

La reintegrazione. - Nel restauro modernamente inteso la pratica del ritocco è venuta perdendo via via d'importanza, ed è oggi, almeno in teoria, giustamente in discredito. Il rispetto dell'originale impone che ogni intervento di reintegrazione si limiti a quelle lacune che disturbano la visione dell'opera, inserendosi in essa - in ragione o della loro conformazione, o del colore, o della dislocazione rispetto all'immagine dipinta - come immagini piuttosto che come segni immediatamente evidenti di usura temporale. Il più delle volte sarà dunque sufficiente procurare con opportuni accorgimenti che una lacuna sia chiaramente leggibile appunto come lacuna, e non come macchia di colore o forma casuale interferente con l'effetto dei colori e delle forme del dipinto. Nei casi in cui questo risulti impossibile, sarà lecito accedere ad altre soluzioni, purché risultino improntate ai due principi fondamentali: quello dell'immediata riconoscibilità della aggiunta rispetto all'originale, e quello della sua minima consistenza materiale (onde si possa sempre rimuoverla senza danno per l'originale).

Tra i sistemi adottati dall'Istituto Centrale del Restauro è noto quello della reintegrazione a tratteggio verticale con colori ad acquerello (TAV. 222), che ha il vantaggio di raggiungere una notevolissima approssimazione all'originale, pur restandone nettamente distinguibile all'osservazione ravvicinata. Inoltre, non potendo essere condotto, per la natura dell'acquerello, che nel campo bianco della stuccatura, non può in alcun caso debordare dai margini della lacuna.

L'indagine scientifica tocca praticamente tutti i settori del restauro, ed è volta ad approfondire la conoscenza dei materiali sia dell'opera d'arte che di quelli impiegati nelle varie operazioni di restauro. Per quanto riguarda il primo punto, grande importanza è data alle analisi chimiche delle vernici antiche e dei medium dei colori. In questo settore le indagini hanno avuto nuovo impulso dalle tecniche analitiche più recenti, e in particolare dalla cromatografia. Tra i mezzi scientifici sussidiari al restauro propriamente detto hanno il primo posto, anche ai fini della documentazione del lavoro, la radiografia e le fotografie a luci speciali (ultravioletti, infrarossi, ai vapori di sodio). L'indagine radiografica si basa sulla proprietà dei raggi X di penetrare la pellicola pittorica con maggiore o minore facilità, a seconda dei vari tipi di colore e del loro grado d'invecchiamento. La radiografia (TAV. 223) può quindi fornire un esatto rilievo delle parti originali al di sotto delle aggiunte o rifacimenti (A. Vermehren, *BICR*, 9-12, 1952, p. 121). Questi ultimi possono essere facilmente localizzati anche in superficie per mezzo dei raggi ultravioletti, la cui penetrazione è inversamente proporzionale al grado di compattezza e di antichità della materia. I ritocchi quindi assorbono con relativa facilità i raggi ultravioletti, e rispetto al colore originale, che invece ne è meno penetrato, appaiono come macchie scure e generalmente opache

(M. Hours, *À la decouverte de la peinture*, Paris, 1957, p. 47). Qualora i rifacimenti si sovrappongano, il loro spessore e la loro esatta successione possono essere individuati attraverso una "sezione stratigrafica". Questa consiste nell'estrazione meccanica di un minuscolo frammento di colore che, sezionato con speciale tecnica e visto al microscopio, fornisce un preciso "diagramma" di tutta la stratigrafia del dipinto: dalla preparazione agli strati superficiali di vernice. Va segnalato infine l'apparecchio per misurazioni colorimetriche messo a punto dall'Istituto Centrale del Restauro; utilizzabile essenzialmente ai fini della documentazione, esso consente di misurare su una scala fissa di valori le variazioni d'intensità d'un determinato colore durante le varie fasi del restauro e nel corso del tempo (M. Santini, BICR, 21-24, 1955, p. 95).

Giovanni URBANI

ALTRE TECNICHE. - Dipinti murali. - La deperibilità dei dipinti murali è determinata da una duplice serie di alterazioni che fanno capo rispettivamente ai danni del supporto e a quelli della pellicola pittorica. Tali alterazioni sono provocate dall'infiltrazione e dalla condensazione dell'umidità, dalle erosioni di agenti esterni, quali gli agenti atmosferici, l'azione di insetti, la crescita di radici, funghi, licheni, di efflorescenze saline, ecc. Esse possono produrre la disgregazione del supporto e il distacco da questo della pellicola pittorica che gradualmente si solleva, si desquama, si polverizza o si riduce allo stato plastico.

Le operazioni di restauro comprendono tutta una serie di azioni, dalla pulitura della superficie e dal consolidamento delle parti sollevate (TAVV. 221, 226) al distacco della pittura dal supporto originario ed alla sua collocazione su un nuovo supporto. La pulitura viene eseguita sia con mezzi meccanici sia con sostanze sgrassanti, quali la trielina, la cicloesilammina, la butilammina, ecc. A volte occorre liberare la pittura da ridipinture più tarde, spesso malintesi restauri, col risultato che si ottengono inattesi recuperi. Fra le recenti puliture si cita quella degli affreschi di Giotto nella Cappella Bardi in S. Croce di Firenze eseguita dal Gabinetto di Restauro della locale Soprintendenza alle Gallerie.

Quando la solidità e la statica della pittura non appaiono irrimediabilmente compromesse ci si limita, poi, al consolidamento, che viene eseguito mediante iniezioni di caseina o altro collante nel supporto attraverso le crepe e le lacune e mediante l'applicazione di fissativi sulla superficie del colore. Alla metà del Seicento, e più precisamente ad un'epoca collocabile fra il 1640 e il 1677, data l'inizio di una pratica di restauro che è stata impiegata fino agli inizi di questo secolo e che consiste nel fermare le zone pericolanti delle pitture murali mediante grappe metalliche fissate con gesso. Se ne sarebbe servito per primo G. Francesco Rossi, il quale consolidò con tale sistema gli affreschi dei Carracci a Palazzo Farnese, che avevano l'intonaco sollevato da infiltrazioni di acqua (Bellori, *Descrizione delle pitture di Raffaello*, Roma, 1751, p. 196 sgg.; M. Cagiano de Azevedo, BICR, 7-8, 1951, pp. 99-100). Tali grappe furono, in seguito, fissate con cemento, di cui ci si valse anche per fermare i bordi pericolanti degli affreschi.

Qualora tali mezzi appaiano insufficienti a restituire stabilità alla pittura, si ricorre al distacco. Esistono vari tipi di distacco; il più antico è il distacco a «massello», che consiste nel distaccare la pittura, dopo averne protetto la superficie, con tutto il suo supporto. Il primo esempio ne sarebbe il distacco, terminato il 5 ottobre 1507, di «un pezzo di muro nel quale sta dipinta a fresco S. Anna colla Vergine sua figliola ed il Bambino Gesù. Questo con gran diligenza fu tagliato dall'antico palazzo di Trojano Caracciolo, principe di Melfi» (Celano, *Notizie*, 1758, p. 271), che fu collocato sopra l'altar maggiore della Chiesa dell'Annunciata (M. Cagiano de Azevedo, BICR, 5, 1950, pp. 44-45).

Ad una data di poco posteriore al 1550 risale il distacco menzionato dal Vasari di una Madonna di Spinello Aretino che si trovava nella Chiesa di S. Stefano ad Arezzo che doveva essere demolita. L'operazione fu eseguita dagli Aretini, i quali «tagliarono intorno a essa [Madonna] il muro e, allacciato ingegnosamente, la portarono nella città, collocandola in una chiesetta per onorarla» (Vasari, *Vita di Spinello Aretino*, I, p. 685).

Il Vasari ricorda ancora altri due distacchi di un S. Girolamo del Ghirlandaio e di un S. Agostino del Botticelli nella Chiesa di Ognissanti a Firenze, eseguiti nel 1564 (Vasari, *Vita di Domenico Ghirlandaio*, III, p. 259; *Vita di Sandro Botticelli*, III, p. 311). Poco dopo, nel 1566, per la distruzione del coro di S. Croce, veniva distaccato un altro affresco famoso, quello con i SS. Giovanni Battista e Francesco, già ritenuto opera di Andrea del Castagno e ora attribuito a Domenico Veneziano (F. Bocchi, *Le bellezze della città di Fiorenza*, Firenze, 1591, p. 154). E precedentemente doveva essere stato distaccato dalla sua sede originaria l'affresco di Piero della Francesca con la Resurrezione di Cristo, ora nel Palazzo Comunale di San Sepolcro, come hanno mostrato recenti lavori di restauro (U. Proccacci, 1958, pp. 15-17). Poco dopo la scoperta, avvenuta nel 1604-1605, e un restauro sul posto compiuto da Federico Zuccari, le Nozze Aldobrandine furono staccate segnando la pittura dal muro, che, serrata in travi di quercia, fu trasportata al Quirinale (B. Nogara, *Le Nozze Aldobrandine*, Milano, 1907, p. 2).

Ma è da presumere che tale tecnica fosse nota già in antico. Plinio e Vitruvio ricordano, infatti, come molte pitture murali furono trasportate a Roma dalla Grecia, quando la smania del collezionismo e l'interesse per l'arte greca spinsero i Romani a fare incetta dei capolavori dell'antichità. Il distacco veniva eseguito resecando l'intonaco e proteggendo la parte da staccare con un'intelaiatura lignea (Plinio, *Nat. Hist.*, XXXV, 173; Vitruvio, *De Arch.*, II, cap. VIII, 9). Il dipinto così distaccato veniva poi, spesso, inserito in un nuovo contesto pittorico, come testimoniano numerosi ritrovamenti a Pompei e ad Ercolano (A. Maiuri, *BArtE*, 1938, pp. 481-489; *Rend Linc.*, VII, I, 1940, p. 140 sgg.; M. Cagiano de Azevedo, BICR, 9-10, 1952, p. 55).

A questo tipo di distacco piuttosto rudimentale, poiché implica la distruzione della parete su cui è condotta la pittura e al quale si ricorre tuttora in casi particolari, si sostituisce più tardi il distacco che si limita al trasporto di parte dell'intonaco e, a volte, della sola pellicola pittorica (strappo). I primi distacchi di questo tipo risalgono alla prima metà del secolo XVIII. È difficile stabilire a chi spettasse la priorità dell'invenzione; al 1720 risale il trasporto dell'intonaco su tavola di un dipinto a tempera di Battistello Caracciolo situato in una lunetta dell'atrio della Chiesa di S. Giuseppe a Napoli, ad opera di Alessandro Majello (De Dominicis, *Vite*, 1844, III, p. 62). Il Majello e Niccolò di Simone erano noti per i trasporti delle pitture murali, purché dipinte ad olio, su tela (De Dominicis, *Vite*, 1843, II, p. 312) e appartenevano alla scuola napoletana. Era quella l'epoca degli scavi borbonici a Pompei e ad Ercolano e molte pitture furono distaccate per arricchire le collezioni reali. Ma il sistema seguito dallo scultore francese Carnat e dal suo assistente Gioacchino, si limitava ancora a staccare la pittura con tutto l'intonaco, dopo averne velato la superficie (M. Cagiano de Azevedo, 1948, pp. 71-72). Questa poi veniva spesso coperta, per ravvivarne il colore, da vernici di varia, ma peraltro sempre dannosa composizione (M. Cagiano de Azevedo, BICR, 1, 1950, pp. 40-41). Un gentiluomo italiano, il Riario, avrebbe importato in Francia, nella prima metà del secolo XVIII, il procedimento del trasporto su tela, sperimentandolo con successo su alcuni dipinti murali a olio di Le Sueur. Quasi contemporaneamente, contendendogli la palma della priorità, operava a Parigi il Picault e trasportava su tela un dipinto a fresco eseguito da Antoine Coypel in un padiglione di Choisy-le-Roi che doveva essere demolito. Il Picault eseguì numerosi altri trasporti di pitture murali a Versailles, Fontainebleau, ecc., sempre sottocando la tecnica che impiegava.

Nel secondo decennio del XVIII secolo, il ferrarese Antonio Contri, installatosi a Cremona dopo un soggiorno a Roma e a Parigi, strappava pitture dal muro per applicarle su tela secondo una tecnica che aveva scoperto fin dal 1725 dopo le notizie avute di un distacco eseguito a Napoli (G. Baruffaldi, *Vite di pittori e scultori ferraresi*, Ferrara, I, 1844, pp. 39-40, 189-192, II, 1846, pp. 399, 347-357; P. Marot, *Nancy*, 1951, p. 31). Ma si trattava sempre di pitture di piccola superficie, mentre per quelle di dimensioni maggiori si continuava a impiegare il distacco a massello.

Il Cicognara riferisce che nel 1787 il pittore Sante Pacini eseguiva a Firenze, con esito piuttosto cattivo, il trasporto di

colore di una pittura di Cennino Cennini, che si trovava in un tabernacolo contiguo all'ospedale di Bonifazio.

Nella prima metà dell'800 operavano P. Succi, imolese (Baruffaldi, op. cit., I, pp. 39, 336), Antonio Bocolari (Baruffaldi, op. cit., I, p. 393), e il Rizzoli (Baruffaldi, op. cit., II, p. 435). Al 1842 risale il distacco dei due finti monumenti equestri di Giovanni Acuto e Niccolò da Tolentino dalle pareti del Duomo di Firenze ed a qualche anno dopo quello dei dipinti di Andrea del Castagno con gli Uomini illustri dalla Villa di Legnaia.

La tecnica dei primi distacchi, anche se spesso ammantata di mistero, non doveva, peraltro, troppo differire da quella tuttora in uso e che consiste nel proteggere la superficie del dipinto con veli applicati mediante colla e quando questa si è asciugata e la coesione fra tela di protezione e il colore è divenuta maggiore di quella che c'è fra il colore e il proprio supporto, procedere al distacco aiutandosi con lunghe sciabole metalliche. Quando si devono distaccare delle pitture a fresco, ed è questa la tecnica più comunemente impiegata nella pittura murale, ove il supporto non si presenti in uno stato di avanzato disfacimento, si preferisce conservare sul tergo del colore una porzione di intonaco dello spessore di qualche millimetro per due ragioni: una, è di ordine generale e risale ad un principio di restauro che suggerisce di non turbare mai troppo da vicino lo "status" del colore; la seconda è peculiare della pittura a fresco: in essa il colore si compenetra con l'intonaco sottostante per lo spessore di qualche millimetro e perciò distaccando la sola pellicola cromatica il tono del dipinto appare leggermente sminuito.

In questo tipo di distacco la superficie del dipinto viene protetta, oltre che dal velatino, da un tavolone sul quale si appoggia la pittura via via che la si stacca dal muro. Il tergo, pulito e assottigliato, è poi appoggiato su un'intelaiatura di legno o di ferro, rinforzata spesso da una rete metallica e legato indissolubilmente con questa mediante una malta formata con caseato di calcio.

Con tale sistema sono state distaccate numerose pitture murali romane, quali, ad esempio, quelle della grande sala della Villa di Livia a Prima Porta (VOL. IV, TAV. 458), della Casa dei Grifi e della Casa di Livia sul Palatino, ecc., opere compiute dall'Istituto Centrale del Restauro, e sono state possibili indagini importanti che hanno confermato le notizie delle fonti antiche sulla natura dell'intonaco (tre strati di ariccio e tre di intonaco più fine contenente polvere di marmo), sulla preparazione delle pitture su volte, ove è presente l'incannucciata, sull'isolamento contro l'umidità costituito da una parete di tegoloni su cui si appoggia l'intonaco, ecc. Il ritrovamento, poi, sul tergo delle pitture, dei segni delle "fine di giornata", ha provato in modo inequivocabile che si tratta di pitture a fresco, dirimendo così una questione che è stata discussa per secoli, sulla tecnica della pittura murale romana.

Nel caso di alcuni affreschi medievali, e citeremo fra questi i cicli pittorici del Camposanto di Pisa, quello di Masolino e collaboratore nella Cappella di S. Caterina in S. Clemente a Roma, alcuni della Basilica Inferiore di Assisi, ecc., il distacco ha permesso l'importante recupero delle sinopie sottostanti, preziose e per le intrinseche qualità e per quanto esse ci rivelano sul procedimento creativo dell'artista.

Nel secolo XVIII e nel XIX il nuovo supporto era costituito da gesso che però con l'umidità marciva rapidamente; ad esso subentrò, al principio del secolo XX, il cemento, il cui impiego, però, viene sconsigliato sia per l'eccessiva rigidità e per il suo peso, sia per la tenacia che vieta qualsiasi ulteriore intervento, sia per le efflorescenze alcaline e i nitrati che la sua igroscopicità conduce sulla superficie del colore in modo da provocarne il lento e graduale offuscamento.

Il trasporto del solo colore (strappo) che, come si è detto, si effettua solo nei casi in cui l'intonaco appaia del tutto fatiscente e che dovette essere la vera scoperta dei "maghi" del XVIII secolo, viene eseguito impiegando una colla forte per provocare l'adesione del velatino al colore. Sul tergo vengono poi generalmente incollate una o anche più tele che fungono da nuovo supporto; talvolta sono stati anche impiegati supporti rigidi, come per esempio il legno e recentemente l'eternit, quest'ultimo sconsigliabile perché si è dimostrato un materiale deformabile e sensibile alla umidità.

Un caso particolare rappresentano i trasporti dei dipinti degli ipogei etruschi (TAV. 219). Nelle grandi necropoli di Tarquinia, Orvieto, Chiusi, le tombe sono scavate nel tufo, qualche metro al disotto del livello del suolo: le pitture sono condotte quasi direttamente sulla parete levigata, separate da questa appena da una scialbatura di calce. L'ambiente è quasi sempre saturo di umidità a causa delle infiltrazioni capillari di acqua che penetra dalle falde freatiche presenti nel terreno circostante e della condensazione provocata dalle correnti di aria secca che entrano dall'esterno. Questa situazione, unitamente ad altri fattori (incuria secolare, danni provocati da animali, radici, ecc.), imponeva il distacco di molte pitture, ma non potevano essere impiegate le colle che sono solubili in acqua e non avrebbero avuto modo di essiccare. L'Istituto del Restauro impiegò come collante una resina solubile in alcool, la gomma lacca, e riuscì in tal modo a distaccare le pitture di molte tombe. La svelatura della superficie dipinta fu eseguita pure con alcool e i singoli pannelli, incollati su tela, furono appoggiati su telai di legno o di ferro, ove fu studiato un particolare sistema di estensibilità per assecondare i lievi movimenti della pittura e della tela. Le singole pareti furono ricongiunte l'una con l'altra in modo da ricomporre in museo l'ambiente interno della tomba.

La gomma lacca viene ora impiegata come collante in tutti i distacchi ove sia impossibile ottenere per l'umidità dell'ambiente l'essiccazione delle colle normali.

Un altro tipo di restauro del tutto particolare è quello che ha permesso all'Istituto Centrale del Restauro il salvataggio di alcuni cicli pittorici distrutti dai bombardamenti dell'ultima guerra, quali gli affreschi della Cappella Mazzatosta di Lorenzo da Viterbo nella Chiesa di S. Maria della Verità a Viterbo, quelli del Mantegna e dei suoi allievi nella Cappella Ovetari agli Eremitani di Padova e quelli del Camposanto di Pisa.

I resti pittorici, raccolti in frammenti minutissimi, furono ridotti allo stesso spessore e, seguendo un disegno dell'affresco perduto riprodotto dalle fotografie, furono inseriti al loro posto in un supporto teso con tela preparata con caseato di calcio e sorretto da un telaio metallico.

Le numerosissime lacune furono integrate, ove era possibile, con colori ad acquarello, ma a tratteggio. Fu permessa così la ricomposizione dell'immagine perduta, che sarebbe apparsa irrecoverabile dai singoli frammenti e, d'altra parte, mediante la tecnica diversa (acquarello e tratteggio), fu rispettata la distinzione fra le parti originali e quelle integrate.

Talvolta sullo stesso muro è stato eseguito, in epoche diverse, più di un solo strato di affresco. Le moderne conquiste tecnologiche nel campo del restauro hanno permesso di distaccare queste pitture separando uno strato dall'altro e recuperando così brani pittorici altrimenti invisibili.

Per ravvivare il colore e proteggere la superficie delle pitture sono stati usati fin dai tempi antichi vari preparati: dai "beveroni" applicati nel Settecento sulle pitture di Pompei e di Ercolano (M. Cagianò de Azevedo, BICR, 1, 1950, pp. 40-41), agli oli, alle resine, alla cera usati nei secoli successivi (quest'ultima particolarmente per la pittura romana che si riteneva tutta dipinta a encausto): materie tutte che col tempo si sono alterate e spesso hanno costituito fertile terreno per l'allungamento di muffe, licheni ed efflorescenze varie. Attualmente si tende, ove è possibile, a lasciare la superficie libera e, quando è necessario, vengono impiegati la gomma lacca o qualche nuovo prodotto sintetico già sperimentato in laboratorio: tali il carbovax, il paraloid, l'acresin, ecc.: il primo è una cera sintetica, i secondi dei metacrilati.

Sculture. - Molto meno complesso che nelle pitture è il problema del restauro delle sculture in marmo, pietra, ecc., ove l'opera di restauro si limita a quella di riparazione e consolidamento, che viene ora effettuato mediante imbibizione fino all'assorbimento di sostanze a base di silicati, silicani o metacrilati. Ove, poi, la scultura sia dipinta, il restauro della pittura entra nelle accezioni dei paragrafi precedenti.

Non mancano fin dalle fonti antiche notizie di restauri compiuti su opere di scultura. Si apprende così che Damophon di Messene restaurò nel II secolo a. C. lo Zeus Olimpico di Fidia, poiché i pezzi di avorio che formavano le carni non aderivano

al fusto di legno (Paus., IV, 31, 6). Lo stesso Damophon nel 160 a. C. aveva rifatto le lamine d'oro del rivestimento della Parthenos, rubate da Lachares durante la guerra peloponnesiaca. Aristandros di Paros, pronipote del grande Skopas, restaurò (ἔπισκεύασεν) a Delo due statue di Agasias (BCH, VIII, 1884, pp. 143-144; XXXI, 1907, p. 458, n. 58). Avianus Evander nel 30 a. C. rimise a posto la testa all'Artemis di Timotheos nel tempio di Apollo sul Palatino (Plinio, Nat. Hist., XXXVI, 32).

Antichi restauri sono stati trovati sull'Efebo di Subiaco, sull'Idolino (G. Lippold, *Kopien und Umbildungen*, Monaco, 1923, p. 101, n. 30; p. 126), sul Toro Farnese, ecc.; e secondo alcuni appartengono a un restauro ancora greco o romano le figure in marmo pentelico del frontone occidentale del tempio di Zeus a Olimpia.

Nel Rinascimento il restauro più che come "riparazione" viene inteso come "rifacimento", il restauratore identificandosi con l'antico scultore, sovrapponendo spesso la propria alla personalità di questi e permettendosi, pertanto, delle libertà che potrebbero apparire degli arbitri, se il suo nome non fosse quello dei massimi artisti del tempo: Cellini, Michelangelo, Verrocchio, Donatello, ecc. Il più famoso restauro cinquecentesco fu quello eseguito dal Montorsoli nel 1532-1533 al Laocoonte (TAV. 212), trovato nel gennaio del 1506 nelle Terme di Tito, e già forse integrato precedentemente in alcune parti dal Sansovino (TAV. 212); l'importanza di questo restauro è dovuta soprattutto a ciò, che quest'opera venne a costituire un fatto determinante nella formazione del gusto cinquecentesco e seicentesco, e rappresentò una pietra di paragone del gusto del restauro attraverso i secoli.

Così nel secolo XVIII lo scultore Augusto Cornacchini rifece le braccia dei figli, annullando il restauro del Sansovino, ma queste quanto il braccio di Laocoonte rifatto dal Montorsoli furono tolti quando nel 1796 il gruppo fu trasportato a Parigi per ordine di Napoleone; qui gli furono adattate delle parti in gesso, che lo scultore Girardon alla fine del '600 aveva modellato in un viaggio a Roma sugli arti restaurati dal Sansovino e dal Montorsoli. Al ritorno a Roma nel 1815 gli furono rinate le braccia Cornacchini e il braccio Montorsoli che, però, era in terracotta e ora fu rifatto in marmo, ma, attraverso lievi modifiche, al gruppo fu dato un indirizzo spiccatamente neoclassico.

Uno studio critico di E. Vergara Caffarelli (1954) sul calco del Laocoonte esistente nel Museo dei Gessi dell'Università di Roma e una completa revisione effettuata dal Magi nel 1960 sull'originale vaticano, smontando i singoli pezzi di cui è formato e sottoponendo ciascuno a un acutissimo esame e aggiungendo infine alla figura del padre un braccio trovato dal Pollak, ci hanno restituito ora un Laocoonte il più possibile vicino alla concezione originaria e hanno consentito di ancorarne la datazione al II secolo a. C. (TAV. 212).

Si è ritenuto opportuno riassumere per sommi capi la storia del Laocoonte perché essa rappresenta un po' la "summa" delle vicende di cui il gusto del tempo può investire un restauro, quando l'opera a cui esso si riferisce abbia così profondamente inciso sull'emozione estetica. Ma a vicende simili, anche se meno tormentate e spettacolari, furono sottoposte molte altre opere d'arte antiche e per questo rinviamo allo studio di M. Cagian de Azevedo (1948).

Così Alessandro Vittoria e Angelo delle due Regine restaurarono a Venezia nel 1587 i marmi Grimani « in modo che non parevano più quelli » (G. Valentinelli, *Marmi scolpiti nel Mus. Archeol. della Marciana a Venezia*, Prato, 1866, p. XII). Spesso furono accoppiati frammenti antichi di provenienza diversa e ricomposti in un 'pastiche' (l'esempio più magniloquente è la facciata sul giardino di Villa Medici, a Roma); il maggiore restauratore dell'epoca barocca fu l'Algardi che restaurò la Collezione Ludovisi, l'Herakles e l'idra del Museo Capitolino, ecc., interpretando le statue antiche secondo un gusto barocco. Nel secolo XVII il Girardon "affinò" la Venere donata dalla città di Arles a Luigi XIV, poiché appariva troppo grassa per il gusto del tempo. Non mancarono tuttavia, fra i dotti, alcune voci discordanti che si appellavano a criteri filologici di restauro, né, fra gli artisti, chi si mostrava intransigente a qualsiasi integrazione: tale il Canova che si rifiutò di restaurare i marmi del

Partenone. Non ebbe gli stessi scrupoli il Thorvaldsen che, incaricato nel 1812 del restauro delle sculture di Egina, adeguò quelle opere al proprio gusto neoclassico, perpetrando spesso anche manomissioni per adattare le fratture ai nuovi pezzi e ridurre delle superfici che gli apparivano troppo turgide.

Alla metà del secolo XVIII operava a Roma il Cavaceppi, e la sua fama esorbitò presto dall'ambito nazionale; pur enunciando egli norme di prudenza, molti suoi restauri appaiono oggi composizioni arbitrarie. L'epoca dei rifacimenti si può dire si chiuda storicamente, anche se ha anche oggi qualche tardo epigono, al principio del secolo con i restauri di Knossos, che si estendono soprattutto all'architettura e alla pittura. Ma nell'epoca moderna, la ricerca filologica e lo storicismo da un lato e l'impostazione su basi filosofiche dei criteri di restauro dall'altro, hanno vietato l'interpretazione romantica che nei secoli precedenti aveva permesso tanti arbitrari interventi sulle opere d'arte antiche. Le integrazioni vengono effettuate solo quando occorra congiungere due frammenti vicini, e la materia impiegata è sempre tale da renderle evidenti rispetto alle parti originali, anche se ovviamente non stridenti. Il rispetto della storia di alcune opere d'arte e dei loro restauri, divenuti essi stessi storia del gusto, ha portato a eseguire le modifiche che ne ristabilivano l'aspetto originario, non più sull'opera stessa ma sul suo calco in gesso (TAV. 220).

Metalli. - Ben più arduo, da un punto di vista tecnico, si presenta il problema del restauro quando si è alla presenza di oggetti metallici. I metalli sono soggetti alla corrosione, alla perdita cioè delle proprietà metalliche con la formazione di incrostazioni minerali. La corrosione è dovuta a una serie di reazioni chimiche ed elettrochimiche provocate dagli agenti atmosferici (fra questi primo l'ossigeno dell'aria), dalla acidità del suolo in cui possono essersi trovati immersi gli oggetti, dall'umidità, ecc. Alla corrosione sono maggiormente soggette le leghe metalliche, delle quali la principale è il bronzo, prediletto per la sua duttilità fin dalla protostoria come materia per la scultura e la microplastica.

La corrosione rende porosa la superficie del metallo: nelle anfrattuosità si annidano i sali e si può determinare una serie di reazioni a catena che portano alla disgregazione totale del metallo; talvolta, invece, la mineralizzazione, dopo una crescita preliminare, si stabilizza, inibisce ulteriori cambiamenti e produce sul metallo la formazione di una patina compatta.

Già agli antichi doveva essere nota questa vulnerabilità del metallo: lo si deduce dalle notizie delle fonti circa le patine, le vernici, gli oli, le cere, la pece, ecc., applicati sui bronzi, che avevano una funzione non solo estetica ma anche protettiva (M. Cagian de Azevedo, *BICR*, 9-10, 1952, pp. 58-59).

Plinio (Nat. Hist., XXXIV, 21) dice esplicitamente che gli oggetti bronzei venivano preservati mediante un trattamento con olio e pece diluita, e il papiro di Leida (M. Berthelot, 1887, pp. 28-45) fornisce altre ricette in proposito.

Per molti secoli il restauro degli oggetti metallici più di ogni altro è stato legato alle misteriose ricette di restauratori-alchimisti. In realtà è proprio quello che, per le modificazioni chimiche e fisiche che subisce la sua materia, più di ogni altro può iniziare solo dopo una minuziosa indagine di laboratorio. Ed è quindi solo da quando il restauro si vale dell'ausilio delle scienze tecnologiche che è stato veramente affrontato il problema del restauro dei metalli e particolarmente dei bronzi. L'oggetto viene prima analizzato ed esplorato nella sua superficie o sotto forma di campione mediante la diffrazione o la fluorescenza ai raggi X, l'ispezione con i radio isotopi, gli ultrasuoni e le onde acustiche, la spettrometria a emissione ottica o a raggi gamma, che consentono di indagare la natura della sua materia e le alterazioni subite. Studi approfonditi al riguardo sono stati condotti presso l'Istituto sperimentale dei metalli leggeri alla Montecatini di Novara, e presso i laboratori del British Museum a Londra, dell'Institut Royal du Patrimoine Artistique a Bruxelles e del Musée Lorrain di Nancy.

I metodi di restauro si dividono in due gruppi: metodi meccanici e metodi riduttivi, e spesso la loro azione deve essere combinata per ottenere effetto adeguato. I metodi meccanici consistono nella pulitura a secco della superficie eseguita con

strumenti meccanici; quelli riduttivi possono essere eseguiti con mezzi fisici e chimici (cioè con dissolventi, il più blando dei quali è l'acqua distillata che scioglie i sali solubili, fino ad acidi di varia natura quali i sali di Rochelle, l'acido ossalico, ecc., oppure con l'arco elettrico di carbone che riduce gli ossidi in metalli) o con mezzi elettrochimici. I principali mezzi elettrochimici sono quelli elettrolitici di varia natura, a seconda della composizione del bagno elettrolitico. L'immersione nel bagno elettrolitico è il mezzo di pulitura più potente, ma può venire usato solo quando il metallo conserva ancora una notevole consistenza. Esso presenta però un gravissimo inconveniente, rilevabile anche nelle sue accezioni più blande, come l'auto-elettrolisi o l'impiego di tamponi, quello di privare l'oggetto della sua patina, e per patina s'intende sia quel trattamento applicato in antico, sia quelle alterazioni stabili, risultato di un processo ormai chiuso, formatosi col tempo; e l'uno e le altre fanno ormai parte dell'integrità dell'oggetto e della sua storia. Mentre quindi fino a qualche decennio or sono erano in gran voga (e in taluni musei lo sono tuttora) i metodi di riduzione elettrolitica per la pulitura dei bronzi, cui seguiva l'applicazione di una nuova patina artificiale, oggi si preferiscono metodi meccanici o blande riduzioni chimiche che preservino la patina antica, ricorrendo al sistema elettrolitico solo in casi estremi.

Come protezione della superficie pulita viene usata da taluni la cera che, però, col tempo ingiallisce e può facilitare in condizioni umide la crescita di microrganismi: si preferiscono pertanto le cere sintetiche o i metacrilati, meno suscettibili alle muffe e più resistenti agli agenti atmosferici. Condizione ideale, ma raramente realizzabile, sarebbe la conservazione degli oggetti 'in vacuum'. Alle integrazioni delle lacune ed ai rippezzi eseguiti altrove con gesso o con altre materie è stato preferito da parte dell'Istituto Centrale del Restauro uno stucco metallico solubile in toluolo, che solidifica rapidamente e assume un colore non discordante da quello del metallo (TAV. 225).

Legno. - Già gli antichi sapevano quanto il legno sia suscettibile di spaccarsi per le escursioni atmosferiche e sia sensibile all'attacco dei tarli e di altri animali. Essi sceglievano infatti le piante più solide e le parti del legno più adatte, e le statue venivano irrorate attraverso appositi fori con oli essenziali che ne prolungassero la conservazione. Tali notizie sono riferite con grande dovizia di particolari dalle fonti antiche (raccolte in M. Cagianò de Azevedo, BICR, 9-10, 1952, pp. 53-54). L'uso antichissimo di immergere periodicamente in un bagno l'immagine lignea della Hera di Samo era forse dettato, oltre che da ragioni rituali, anche da rudimentali provvidenze conservative. In alcuni ritratti del Fayyûm è stato notato poi un particolare sistema per lasciare libere le singole tavolette di legno che formano il quadro, che viene a rappresentare un lontano precedente delle parchettature mobili (M. Cagianò de Azevedo, op. cit.).

Per conservare i reperti lignei attualmente si usano varie cautele; anzitutto essi vengono disinfestati dall'attacco dei funghi mediante fungicidi e da quelli dei tarli con sterilizzazioni eseguite con fumigazioni, spruzzature, impregnazioni di gas venefici. Il consolidamento viene poi ottenuto mediante impregnazioni di cera o di materiali sintetici (generalmente metacrilati). Se il legno è saturo di umidità - come avviene spesso per i relitti di navi o oggetti di scavo in terreno umido - occorre liberare il legno dall'acqua servendosi di ambienti gradualmente deumidificati per impedire che un brusco mutamento provochi l'imbarcamento, la spaccatura o addirittura la distruzione dell'oggetto. L'acqua depositata nei pori del legno può venire sostituita con un liquido che ne impedisca la contrazione, quale l'allume sciolto in acqua, oppure il legno può essere costretto, mediante bagni in alcool e etere e successivamente l'imbibizione di una resina polivinilica, a un irrigidimento che ne impedisca ulteriori contrazioni (esperimenti eseguiti nei laboratori dei Musei di Zurigo, Copenaghen e del Br. Mus.). Se gli oggetti hanno dimensioni troppo grandi per trasferirli in laboratorio essi vengono protetti dagli agenti atmosferici, gradualmente acclimatati alle nuove condizioni con una lentissima deumidificazione e imbevuti di soluzioni di silicati, resine o metacrilati.

Ceramica antica. - La fragilità della materia impiegata ed il pregio in cui venivano tenuti già nell'antichità alcuni manu-

fatti di ceramica hanno fatto ritrovare tracce di restauri antichi, consistenti in grappe bronzee, su vasi greci trovati in Italia (TAV. 211). Nei secoli XVIII e XIX le ceramiche furono restaurate secondo i criteri del tempo, e cioè sia adottando, mediante rovinose limature, nelle stesso vaso frammenti pertinenti e spuri e incollandoli poi con colla cervino o altri collanti, sia mascherando le lacune con abili rifacimenti dipinti su gesso.

Attualmente per l'incollaggio dei frammenti si impiegano sostanze non solubili in acqua, e pertanto non sensibili alla umidità, quali la gomma lacca o altre resine sintetiche; le lacune sono integrate sia con gesso, che viene lasciato nella sua tinta naturale o colorato, sia, come avviene nei restauri eseguiti presso l'Istituto Centrale del Restauro, con un composto di polvere di marmo, polvere di mattone, gesso alabastrino e calce idraulica, lasciato a un diverso livello rispetto ai pezzi originali.

Mosaici. - Il restauro dei mosaici non presenta problemi particolari. La pulitura delle tessere viene compiuta con i normali solventi, e per il distacco vengono seguiti gli stessi criteri enunciati a proposito degli affreschi. Naturalmente, dato il peso maggiore, le colle e le malte impiegate e gli stessi supporti devono essere molto forti. In genere i mosaici di grandi dimensioni vengono staccati in sezioni e poi ricomposti; di recente l'Istituto Centrale del Restauro ha distaccato un mosaico romano a Colonia (Dionysosmosaik) di circa 70 mq., togliendo la parte centrale di circa 50 mq. in un sol pezzo, arrotolato intorno a un rullo. Il mosaico fu poi disteso su un tavolone in modo da poterne bonificare il tergo e applicarvi un massiccio telaio.

Licia VLAD BORRELLI

IL RESTAURO ARCHITETTONICO. - Il restauro architettonico è concezione tipicamente moderna, che muove da un modo nuovo e diverso di considerare i monumenti del passato e di intervenire su di essi, modificandone la forma visibile e l'organismo statico e strutturale. Il principio fondamentale del restauro, rimasto costantemente a base delle dottrine che si sono susseguite nel corso del secolo XIX, è quello di restituire l'opera architettonica al suo mondo storicamente determinato, ricollandola idealmente nell'ambiente dove è sorta e considerandone i rapporti con la cultura ed il gusto del suo tempo, e contemporaneamente quello di operare su di essa per renderla nuovamente viva ed attuale, quale parte valida ed integrante del mondo moderno. Questa impostazione prende origine da una valutazione di carattere critico ed essa nasce in coerenza con la propria epoca, quando nella cultura artistica prevale proprio l'atteggiamento critico, che esplicitandosi nella consapevolezza storica della distinzione fra passato e presente, permette di definire l'antico riportandolo nella sua reale e storica dimensione. E ciò avviene allorché, nell'ultimo ventennio del XVIII secolo, lo sviluppo del razionalismo architettonico nell'arte francese e nella letteratura italiana sull'argomento, e specialmente la prevalenza di una visione storico-filosofica e storico-critica, conducono ad un radicale rivolgimento, che si manifesta nel considerare l'architettura per mezzo di un atto riflesso, distinto ed autonomo rispetto al processo creativo. Passato e presente fino a quel momento uniti nella continuità di sviluppo di uno stesso gusto e di un medesimo linguaggio, che rendeva inattuale una prospettiva storica ed una distinzione critica nell'operare concreto, divengono due mondi diversi e contrapposti, in una concezione dove il presente ritrova e intende il passato a mezzo del giudizio, e muovendo da questa valutazione pone l'esigenza del rispetto e della conservazione del monumento, quale valore formale e storico di attualità permanente. Se, dunque, il restauro è coscienza opera di critica e di intervento è improprio parlare di restauri a proposito di operazioni sui monumenti eseguite con criteri ed intenti del tutto diversi, prima della fine del Settecento. Cosicché il restauro architettonico, nell'accezione che la cultura moderna ha dato al termine, può essere individuato e studiato solo a partire da quella data, assumendo come segno palese e definitivo del suo inizio il noto decreto del 1794, col quale la Convenzione Nazionale francese proclamava il principio della conservazione dei monumenti.

Da questa posizione culturale, che sorge come profonda esigenza di rivivere il monumento nella sua forma e significato, si

sviluppano successivamente diversi modi di esercitare il rispetto dell'opera architettonica, teoricamente distinti e storicamente determinati a seconda della concezione dell'architettura propria al pensiero di ciascun momento culturale. In ordine di tempo, la prima concezione del restauro si fonda sopra il principio di ottenere la ricomposizione dell'edificio mediante l'impiego di parti originali o la loro riproduzione (in questo non ponendo sostanziale differenza); con tale criterio, nel primo trentennio dell'Ottocento, sono stati eseguiti i restauri sui monumenti dell'antichità classica, specialmente a Roma, ispirati all'intento di ritrovare in quelle opere la bellezza esemplificatrice e normativa affermata dalla cultura neoclassica.

Fra il 1830 ed il 1870 la cultura francese perviene ad una propria originale formulazione, richiamandosi al concetto di stile inteso come una realtà storico-formale, unitaria e coerente, limitata nel tempo e ben definita nei suoi modi generali, protagonista della storia artistica. Ne consegue che ogni monumento, nella sua forma originaria, costituisce un'unità stilistica, la quale assorbe ed annulla l'individualità dell'opera; unità stilistica che il restauro è chiamato a restituire, riportando ai modi generali dello stile ed ignorando le vere qualità formali che ne determinano la singolarità. Si arriva così a legittimare ed imporre ricostruzioni, rifacimenti ed anche aggiunte, basate soltanto sopra analogie tipologiche e stilistiche con altri monumenti, alterando la struttura e la forma dell'opera in nome di un'astratta coerenza di stile. Questo tipo di restauro, detto stilistico, e che è anche mimetico, ha preso altresì il nome di Viollet-le-Duc (1814-1879), storico e teorico dell'architettura e del restauro, e restauratore di numerose cattedrali francesi, il cui nome è eminentemente e rappresentativo cultore del "medievalismo", le cui enunciazioni sono da allora citate come normative (« restaurare un edificio significa ristabilirlo in uno stato di integrità che può non essere mai esistito »). Il giudizio molto severo che è stato dato, specialmente dai teorici del restauro filologico, sui principi e metodi del restauro stilistico, deve oggi essere corretto in base alla constatazione che, in contrasto con i risultati delle operazioni eseguite sui monumenti, la cultura francese ha riconosciuto, in affermazioni del Vitet, Didron, Mérimée, Duthoit e dello stesso Viollet-le-Duc, la necessità di mantenere l'integrità degli antichi edifici.

Intorno alla metà dell'Ottocento, al restauro stilistico si affianca quello romantico dovuto al movimento inglese, che vuol sostituire l'intervento largo e a volte totale con l'assoluto religioso rispetto del monumento, nella forma in cui è pervenuto. Tale concezione è frutto dell'atteggiamento letterario che conferisce al passato, ed alle opere da questo prodotte, un valore esclusivo rispetto al presente; esso genera uno schietto appassionato desiderio di sincerità, un amore quasi morboso per il monumento, e la conseguente repulsione per l'intervento dell'uomo, considerato brutale e sacrilego. Perciò, di fronte alla realistica necessità di assicurare la conservazione, il restauro romantico risponde con la rinuncia fatalista: il monumento deve rimanere così com'è, non deve essere toccato e non si può far altro che lasciarlo guastare e poi cadere in rovina. Per il Ruskin, che è il vero assertore di questa posizione, il restauro inteso come conservazione è una menzogna, poiché sostituendo le antiche pietre si distrugge il monumento e si ottiene solo un modello del vecchio edificio; ed alla richiesta di prolungare la vita dell'opera architettonica ribatte che sia il restauro, sia l'abbandono equivalgono alla distruzione (« guardate la necessità in faccia ed accettatene tutte le conseguenze. La distruzione impone. Accettatela, distruggete il monumento, gettatene le pietre in angoli lontani, fatene zavorra e calcina; ma fatelo onestamente, non lo sostituite con la menzogna »).

Dopo un cinquantennio di predominio del metodo stilistico, due nuove posizioni si affermano quasi contemporaneamente, nel decennio 1880-1890. L'una, detta del "restauro storico", sostenuta ed applicata da Luca Beltrami, che rappresenta una revisione ancora legata al criterio dell'intervento ampio ed innovatore, è tuttavia posteriore di alcuni anni rispetto all'altra. Essa prende a fondamento le conquiste della filologia (ricerca della verità obiettiva nei fatti, diversi questi per ogni edificio) e la convinzione che ciascun monumento è un fatto distinto e concluso, per giustificare l'abbandono del criterio di

ricavare per analogia elementi e forme da altri monumenti, e per considerare arbitraria e perciò falsificatrice ogni pretesa di inventiva personale. Al restauratore definito come un "artista-ricreatore", che cercava di immedesimarsi nel primo architetto, si sostituisce lo "storico-archivista", il quale fonda la propria azione esclusivamente su testimonianze sicure, dai documenti di archivio ai dipinti, dall'analisi approfondita del monumento ai testi letterari del tempo.

Ma già nel 1884 Camillo Boito aveva enunciato i principi fondamentali del restauro inteso in senso moderno, superando la parzialità e l'esclusivismo dei punti di vista stilistico, romantico e storico, in una concezione più matura e complessa, aggiornata rispetto allo sviluppo delle scienze storiche, che può essere riassunta nei punti seguenti: 1) i monumenti valgono non solo allo studio dell'architettura, ma quale documento della storia dei popoli e perciò devono essere rispettati, poiché una loro alterazione trae in inganno e conduce a deduzioni errate; 2) essi devono essere piuttosto consolidati che riparati, piuttosto riparati che restaurati, evitando aggiunte e rinnovamenti; 3) qualora le aggiunte siano indispensabili per ragioni statiche o per altri motivi di assoluta necessità, devono essere eseguite sopra dati assolutamente certi e con caratteri e materiali diversi, ma conservando all'edificio il suo aspetto attuale e la sua forma architettonica, artistica o pittoresca; 4) le aggiunte operate in tempi diversi devono essere considerate parti del monumento e mantenute, salvo il caso che esse arrechino mascheramenti o alterazioni (ordine del giorno votato dal Congresso degli ingegneri e architetti italiani a Roma, nel 1889).

Questa dottrina si afferma e diffonde molto lentamente e, solo nel 1931, la Conferenza internazionale di Atene per il restauro ne accoglie i principi, raccomandando una costante opera di manutenzione e consolidamento dei monumenti ed ammettendo l'impiego di mezzi tecnici e sistemi costruttivi fra i più moderni. Nel 1932 il Giovannoni ne fornisce una rielaborazione aggiornata ed ampliata, ma resa anche più sistematica e rigida, perché rivolta a conferire maggiore importanza agli elementi documentari rispetto ai valori formali (essa assume in Italia carattere e validità di norma, col nome di "carta del restauro").

Nella rinnovata teoria, impropriamente detta "restauro scientifico" il tratto saliente risulta quello della conservazione: « Tutti gli elementi aventi carattere d'arte o di ricordo storico, a qualunque tempo appartengano, devono essere conservati, senza che il desiderio dell'unità stilistica e del ritorno alla primitiva forma intervenga ad escludere alcuni a detrimento di altri ». Ma l'interesse maggiore risiede nelle premesse recate a giustificare una tale norma: « Nell'opera di restauro devono unirsi, ma non elidersi, vari criteri di diverso ordine: le ragioni storiche che non vogliono cancellata nessuna delle fasi attraverso cui si è composto il monumento, né falsata la sua conoscenza con aggiunte che inducano in errore, né disperso il materiale che le ricerche analitiche pongono in luce; il concetto architettonico che intende riportare il monumento ad una funzione d'arte e ad un'unità di linea; il criterio che deriva dal sentimento dei cittadini, dallo spirito della città, coi suoi ricordi e nostalgie; e quello delle necessità amministrative attinenti ai mezzi occorrenti ed alla pratica utilizzazione ». È evidente che questa impostazione poggia sopra un concetto dell'arte e dell'architettura, che per aver posto sullo stesso piano fatti pratici ed atti creativi può dirsi empirico e su di un criterio storiografico che per aver definito il processo storico dell'architettura come svolgimento tipologico e stilistico, risulta filologico ed evolutivistico. Cosicché, questo tipo di restauro, assimilando l'opera architettonica al documento, la considera quale testimonianza da salvaguardare, perché essa costituisce la prova della presenza di un certo tipo edilizio o forma stilistica in quel determinato momento e luogo e delle loro cause e derivazioni.

Il restauro scientifico (che dovrebbe invece denominarsi filologico) rivela la propria inadeguatezza nel 1943-1945, allorché si devono affrontare le conseguenze delle distruzioni dovute alla guerra; l'entità dei danni ne rende inapplicabile il metodo ed origina un ripensamento dei motivi spirituali e dei moventi culturali relativi al complesso di operazioni rese necessarie. La posizione filologica che vuol considerare il monumento come testimonianza storica, ma ne ignora invece il valore artistico, è

dichiarata inaccettabile: un'opera architettonica non è solo un documento, ma è soprattutto un atto che nella sua forma esprime totalmente un mondo spirituale e che essenzialmente per questo assume importanza e significato. Essa rappresenta per la nostra cultura il grado più alto proprio per il suo valore artistico e appunto da questa fondamentale considerazione sorge il nuovo principio informatore del restauro: assegnare al valore artistico la prevalenza assoluta rispetto agli altri aspetti e caratteri dell'opera, i quali devono essere considerati solo in dipendenza ed in funzione di quell'unico valore.

La nuova odierna teoria muove da un procedimento logico che applica al tema l'estetica spiritualista: se l'architettura è arte, e di conseguenza l'opera architettonica è opera d'arte, il primo compito del restauratore dovrà essere quello di individuare il valore del monumento, e cioè di riconoscere in esso la presenza o meno della qualità artistica. Ma questo riconoscimento è atto critico, giudizio fondato sul criterio che identifica nel valore artistico, e perciò negli aspetti figurativi, il grado d'importanza ed il valore stesso dell'opera; sopra di esso è basato il secondo compito, che è di recuperare, restituendo e liberando, l'opera d'arte, vale a dire l'intero complesso di elementi figurativi che costituiscono l'immagine ed attraverso i quali essa realizza ed esprime la propria individualità e spiritualità. Ogni operazione dovrà essere subordinata allo scopo di reintegrare e conservare il valore espressivo dell'opera, poiché l'intento da raggiungere è la liberazione della sua vera forma. Al contrario, quando le distruzioni siano così gravi da avere grandemente mutilato o distrutto l'immagine, non è assolutamente possibile tornare ad avere il monumento; esso non si può riprodurre, poiché l'atto creatore dell'artista è irripetibile.

Da questa impostazione derivano i criteri da adottare, i quali costituiscono una radicale trasformazione ed un rovesciamento del metodo filologico: la necessità di eliminare quelle sovrapposizioni e aggiunte, anche ragguardevoli e di pregio linguistico e testimoniale, che possano intaccare o guastare l'integrità architettonico-figurativa, alterandone la visione (AVV. 215-218); il divieto di ricostruire dove le distruzioni abbiano causato la perdita dell'unità figurata; la legittimità di ricostruzioni, purché assolutamente sicure e soprattutto non sostanziali, completando le parti mancanti in modo da ridare la veduta autentica, piuttosto che designare alla vista le aggiunte. Il rigore di applicazione di queste norme potrà essere attenuato, proporzionalmente alla diminuita o imperfetta qualità formale, allorché il monumento non raggiunga la pienezza espressiva e sia da definire come manifestazione di linguaggio, confermandosi però che la prevalenza dev'essere sempre data ai valori figurativi.

Definito in tal modo, il restauro coincide con l'azione critica, dato che per l'intera durata dell'operazione la precisa coscienza dell'atto che si compie ed il completo controllo dei suoi risultati non devono mai venire meno. Ma quando il ripercorrimto dell'immagine condotto sulla forma figurata risulta interrotto da distruzioni o ingombri visivi, il processo critico è costretto a valersi della fantasia per ricomporre le parti mancanti o riprodurre quelle nascoste e ritrovare infine la compiuta unità dell'opera, anticipando la visione del monumento restaurato. In tal caso, la fantasia da rievocatrice diventa produttrice, e si compie il primo passo per integrare il procedimento critico con la creazione artistica. Questa interviene poi direttamente nel caso che gli elementi rimasti non siano sufficienti a fornire la traccia per restituire una o più parti mancanti dell'edificio, cosicché il restauratore si trovi a doverle sostituire con elementi nuovi, per ridare all'opera una propria unità e continuità formale, giovandosi di una libera scelta creatrice. Restauro come processo critico e restauro quale atto creativo sono dunque legati da un rapporto dialettico, in cui il primo definisce le condizioni che l'altro deve adottare come proprie intime premesse, e dove l'azione critica realizza la comprensione dell'opera architettonica, che l'azione creatrice è chiamata a proseguire ed integrare.

Questo sistema di concetti e di criteri che ne dipendono, e che prende il nome di "restauro critico", rompe l'isolamento e trasforma radicalmente il carattere già analitico ed erudito del restauro, dotandolo di un'apertura culturale che provoca anzitutto il superamento del filologismo. Poi la teoria del re-

stauro critico si sviluppa ampliandosi e, richiamando il principio originario e più generale di rendere nuovamente viva ed attuale l'opera architettonica, la considera come un momento formale di vita, che può attingere l'espressione, ma può anche essere commista di motivi pratici, estrinsecazione di una vitalità che torna ad essere attiva e vivente nella nostra azione critica. Perciò il criterio filologico della conservazione, applicato a tutte le fasi edilizie del monumento, con le limitazioni apportate dal principio della prevalenza dei valori artistici sugli altri, assume qui diverso significato; non è più diretto ad assicurare la permanenza di un documento, ma a permettere di "attualizzare" un atto creativo, fissato nella forma, in tutta la sua validità. Ed in questo procedere al riconoscimento del valore che la cultura assegna al monumento, si unisce la consapevolezza del bisogno di ridargli quella validità e quella pregnanza che il tempo e le vicende trascorse hanno via via consumato e ridotto, e di adeguarne perciò la forma alle richieste della nuova fruizione culturale ed artistica.

Quindi, nel restauro critico, due diversi impulsi si contrappongono: quello di mantenere un atteggiamento di rispetto verso l'opera in esame, considerata nella sua conformazione attuale, e l'altro di assumere l'iniziativa e la responsabilità di un intervento diretto a modificare tale forma, allo scopo di accrescere lo stesso valore del monumento. In tale contrasto il primo obbedisce ad una valutazione testimoniale dell'edificio quale documento, ma anche al riconoscimento del valore sub-storico degli elementi concettuali, etici e psicologici che lo hanno originato e lo caratterizzano, e che in esso divengono immagine individuata e prodotto di gusto, forma vivente carica di tutta l'umana ricchezza di un incombente passato. Il secondo è mosso dal desiderio di possedere compiutamente il monumento, di farlo proprio partecipando alla ricreazione della sua forma fino ad aggiungere o togliere alcune parti di esso ed è sollecitato dall'intento di pervenire a quella qualità formale che corrisponde all'ideale architettonico del tempo presente. La seconda posizione costituisce la logica conseguenza e l'inevitabile superamento della prima; entrambe riconoscono il valore storico e formale dell'opera, e se l'una accentua la valutazione nel rispetto del monumento così come si trova, l'altra muove da quella stessa valutazione per affermare la necessità di intervenire, sovrapponendo il presente al passato, nello sforzo di fondere in una vera unità l'antico e il nuovo.

Nel quadro della cultura attuale il restauro, inteso come valutazione critica, si identifica con la storia artistica ed architettonica, ne assume i principi ed i metodi e ne costituisce un caso particolare: quello in cui l'azione critica si prolunga nella esecuzione pratica dei provvedimenti diretti a rendere evidente e completa la valutazione, e culturalmente operante la poetica del linguaggio caratterizzato. Nel considerare il restauro atto creativo, si arriva alla constatazione che il vaglio critico, intimo e determinante presupposto della creazione che il restauro stesso aggiunge e componente fondamentale dell'odierna cultura architettonica, definisce l'opera del restauratore come quella che è veramente completa e rispondente al carattere di tale cultura. L'integrazione fornita dalla critica quale indispensabile premessa all'opera artistica, ed il vincolo rappresentato dalla presenza formale del monumento che vi riporta e vi attualizza il passato, sono tali da modificare sostanzialmente le condizioni nelle quali la creazione è chiamata ad estrinsecarsi, e giungono fino a fondere in un atto unico il concetto concretizzato nel giudizio e l'intuizione espressa nell'immagine. Il restauro costituisce dunque un'attività nella quale l'odierna cultura attua pienamente se stessa e che risulta più rappresentativa della stessa architettura contemporanea, poiché dimostra una cosciente continuità col passato ed una consapevolezza del momento storico che l'edilizia moderna non possiede.

Un ulteriore ampliamento ed approfondimento della teoria del restauro è dovuto all'estensione del campo applicativo, prima dai monumenti maggiori all'ambiente urbano, poi oltre i limiti dell'attività linguistica e formale, in rapporto allo sviluppo del concetto stesso di architettura. Il passaggio dalla tradizionale concezione dell'opera architettonica come edificio singolo ed isolato a quella odierna dell'architettura come letteratura e linguaggio, intesi quale creazione continua nel tempo, liberamente

situata nello spazio come forma aperta, crescente e mai compiuta, segna la scoperta del valore formale e storico dell'ambiente antico. Dall'ultimo decennio dell'Ottocento questo processo si svolge in modo lento e discontinuo, e l'attenzione degli studi architettonici passa gradualmente dai monumenti principali al loro ambiente (inteso come fondale visibile), ai monumenti meno importanti, agli edifici piccoli e modesti, poi ai complessi edilizi più singolari ed ai nuclei storici meglio caratterizzati, fino a comprendere l'intera città antica. Questa viene ora definita come immagine figurata e vivente di una realtà storica, espressa nei modi del linguaggio architettonico, diversificata e mutevole nel tempo, in cui ogni edificio o elemento costituisce un momento formale di vita. Cosicché il suo valore è quello di una "presenza formale" vivente ed attiva che attualizza la storia, mentre la vita stessa, nelle sue vicende edilizie, si storicizza nella qualità della forma ed esprime ogni volta il significato del pensiero e l'ideale etico di quel momento storico. Donde il valore imparagonabile ed insostituibile del centro antico di una città, che è parte essenziale ed immagine della sua e nostra storia, linguaggio ed ambiente formale della nostra odierna esistenza, alimento alla capacità creativa ed alla vita spirituale.

Di conseguenza il restauro, in quanto operazione critica diretta all'intendimento ed alla conservazione, investe e comprende nel proprio campo l'intero ambiente urbano e tutta la città antica, trasformandosi in "restauro urbanistico". E questa trasformazione è contrassegnata da un corrispondente ampliamento di concetti: se nel restauro architettonico (che tratta opere d'arte o singole espressioni di linguaggio) per l'assoluta esigenza espressiva che richiede il distacco della realtà pura da quella esistenziale, l'uso pratico e la funzione dell'edificio non possono influire sul giudizio critico e quindi determinare il modo del restauro, nel restauro urbanistico (che tratta l'ambiente urbano) interviene il rapporto tra figurazione e motivo realistico, per cui entrambi i termini formano oggetto di valutazione. Nei cosiddetti centri storici, che si configurano secondo lo spontaneo atteggiarsi della forza vitale guidata da interiore coerenza, quest'impulso della vitalità, compenetrato nella forma e fuso in essa, non costituisce più realtà pratica, ma vita tradotta in forma e forma pregnante di vita; ed è in tale complessa realtà storica e substorica che il restauro deve incidere.

Perciò la problematica del restauro è tenuta a svilupparsi, articolandosi e distinguendo posizioni diverse secondo casi teoricamente distinti. Di fronte all'opera d'arte, od a monumenti singoli, forme architettoniche in cui spiccano i valori artistici, valgono i criteri del restauro quale processo critico ed atto creativo; diversamente, quando l'operazione da intraprendere assume il carattere di piano per la conservazione di un ambiente antico, l'originario orizzonte del gusto e della letteratura si allarga a comprendere il mondo della storia e della vitalità, vagliati per mezzo della critica storica nella sua accezione più generale. Con questo il processo critico si amplia a comprendere un intero quadro storico e substorico concretizzato nella forma, in cui coesistono valori artistici ed extra artistici e cioè pratici, concettuali e psicologici; nel confronto, gli uni e gli altri devono essere dialetticamente rapportati, onde pervenire ad un giudizio complessivo ed unitario. Lo scopo è quello di cogliere nella polivalente complessità della formazione ambientale, l'impulso maggiore e dominante che si traduce nel motivo saliente, l'istanza che si rivela storicamente valida e viva. Lo stesso giudizio, quindi, determina la scelta che occorre operare fra valori formali, letterari e linguistici da un lato, e valori etici e psicologici dall'altro, attualizzati nella sfera pratica come fatto individuale e sociale; e poiché quel motivo dominante e saliente è spesso un valore extra artistico, in tal caso il criterio che deve guidare il restauro ha per fine di conservare, liberare o restituire un atto contraddistinto dalla propria natura non formale.

I due rami del restauro critico marciano pertanto un evidente parallelismo di problemi e di metodi; ma quello urbanistico comporta una più varia complessità di problemi di valutazione, per il bisogno di distinguere i valori artistici da quelli letterari e poi questi e gli altri da quelli pratici. La distinzione dev'essere sviluppata e perfezionata col delimitare il campo spaziale, dimensionale e prospettico-visivo proprio a ciascun

motivo caratterizzante, e cioè con l'individuare, definire e circoscrivere ogni "ambiente" vero e proprio, inteso in senso architettonico e figurativo. Per giungere a questo è necessario uno studio svolto in fasi successive: quella della preparazione filologica, che comprende la ricostruzione delle fasi cronologiche, dei periodi costruttivi e delle diverse trasformazioni edilizie, condotta sull'esame dei documenti ed attraverso il rilievo metrico e l'analisi delle strutture degli edifici e con la determinazione stilistica degli elementi e la datazione-comparata dei fabbricati e delle loro parti; l'altra della rievocazione intuitiva ed unitaria di tutte queste premesse come processo vivo e presente, vale a dire come vera storia della città; e infine il giudizio, che deve essere valutazione artistica e letteraria del complesso figurale, e valutazione storica dei motivi di vita permanenti ed attuali.

Con questo il restauro si trova a dover aggiungere, accanto ai fini della conservazione o restituzione dell'immagine, quelli del mantenimento del volto della città in quanto forma significante e vivente, composta di motivi evocatori di fatti psicologici e di sentimento. Questi possono essere forme ambientali complesse, come una visuale consueta ed ormai fissata dalla tradizione, od un profilo panoramico dove quel volto si ritrova, rievocando la storia cittadina che si trasfonde di continuo nella vita odierna; oppure sono forme ambientali semplici, edifici privi di valore artistico, ma così strettamente legati al passato della città da diventare una forma "rappresentativa" e carica di significato (una chiesa o un campanile, un castello, un ponte, una torre civica, un palazzo pubblico, ecc.). E la critica storica e insieme artistica è tenuta a rispondere alla domanda se queste "presenze" devono essere considerate essenziali alla città come organica formazione storica ed in rapporto alla sua immagine visiva e se, in caso di distruzione totale o parziale, esse devono essere ricostruite per restituire all'ambiente urbano la propria integrità formale e funzionale.

A questo ampliamento del piano culturale, consegue la necessità che il restauro urbanistico, in quanto restauro dell'antica città storica, provveda a coordinare strettamente i propri criteri e programmi ai corrispondenti metodi di studio e di operazione dell'urbanistica, poiché un intervento di tale portata non può prescindere dalla pianificazione urbana e territoriale. Perciò il restauro è ormai obbligato ad operare nell'ambito ed in armonia con le direttive e le disposizioni del piano regolatore generale, che a sua volta è tenuto a qualificare il nucleo storico come organo dotato di una propria e ben definita funzione nella vita di quel complesso integrato che costituisce la città. Su questo piano il restauro non può ignorare gli aspetti sociali ed economici, e deve perciò considerare la vita che si svolge negli antichi quartieri, con tutti i suoi problemi: la struttura e la composizione delle collettività che vi abitano, i loro bisogni psicologici e materiali, la loro consistenza e fisionomia sociale, le loro risorse economiche e capacità produttive, la possibilità e convenienza di un loro spostamento in altre residenze. E deve anche prevedere che in dipendenza di ciò, le opere edilizie da eseguire presuppongono tali problemi, predisponendone la soluzione. Quest'ultimo sviluppo trasforma il restauro in operazione socialmente e culturalmente completa, in un restauro totale dell'aggregato edilizio nella sua forma, struttura e funzione ed in una riforma delle condizioni di esistenza della stessa comunità che vi risiede; restauro della città e della sua vita.

Nell'ambito di questa concezione, e per conseguire la sua traduzione operativa, il decennio 1952-1962 è stato dedicato anche allo studio e alla definizione degli aspetti tecnico-edilizi, giuridici ed economici del restauro urbanistico. Entro la regola del rispetto assoluto rivolto a conservare la città antica nella sua forma attuale, i criteri assunti sono: considerare il centro storico nel quadro del piano regolatore urbano, per assegnare ad esso una determinata e specifica funzione entro l'organismo della città, e in rapporto al dimensionamento, coordinamento ed ubicazione degli altri insediamenti e servizi urbani; riportare la città antica ad assolvere compiti adeguati alle sue caratteristiche dimensionali ed alla sua struttura edilizia, in armonia con le sue qualità ambientali, col trasferire altrove tutte o quasi le sedi direzionali, commerciali e degli affari, per decongestionarla dall'eccessivo addensamento e dal conseguente traffico motorizzato; assicurare però al centro storico la permanenza

di quelle sedi ed attività che ne determinano la fisionomia e ne definiscono, insieme ai valori storico-formali, il ruolo di centro ideale e "cuore" della città, alimentando la sua forza vitale ed evitandone il decadimento; abbandonare la politica dei vincoli e la conseguente azione di repressione e difesa passiva ed adottare una politica attiva e programmata di pieno intervento, diretta a realizzare il risanamento strutturale ed igienico dei centri storici, mediante una grande operazione di restauro estesa a tutto il nucleo antico; classificare, infine, tale operazione, dettagliatamente progettata in appositi "piani di risanamento conservativo", come un vero e proprio programma di pianificazione urbanistico-territoriale, e pertanto parte integrante ed essenziale dei piani generali di sviluppo comunali, comprensoriali e regionali.

Ma le difficoltà che si frappongono alla realizzazione del restauro urbanistico così concepito sono grandissime: il costo elevato dell'operazione, che non è mai attiva sul piano economico; la mancanza di strumenti giuridici, opportunamente coordinati con la legislazione economica ed urbanistica, che prevedano tale pianificazione; l'assenza di organi pubblici per la previsione, il potenziamento, la progettazione ed il controllo, dotati dei poteri e delle competenze culturali e tecniche necessarie e a programmare ed attuare i piani di risanamento conservativo. V'è inoltre la presenza delle collettività residenti nei centri storici, che si sovrappongono ai valori architettonici ed ambientali in modo casuale e disarmonico, vivendo in maniera non formale, ignorando e trasformando o distruggendo per bisogni pratici la struttura e la forma della città antica. La continuità che dovrebbe legare il passato al presente (che è presente critico, e perciò intendimento e valutazione) resta troncata, poiché in generale, e salvo rare eccezioni, gli abitanti dei quartieri antichi non sentono il richiamo delle qualità ambientali di questi luoghi, e di conseguenza non avvertono il bisogno psicologico e formale di restarvi.

La natura dell'ambiente è così intimamente connessa al mondo della vitalità, alle mutazioni della vita pratica ed a quelle del gusto corrente ed in continuo consumo e rinnovamento, da esigere in ogni caso, quale condizione per rimanere un "vivente", la continuazione di tale processo di sviluppo e di riformazione, nel quale risiede la sua origine vitale. Un ambiente non è tale se non è abitato, se non è ricco di vita, di sovrapposte forme mutevoli, di attività individuali e collettive; ma occorre che questa vita, nelle sue varie e complesse manifestazioni, si trovi in rapporto diretto, in corrispondenza ed in armonia con l'ambiente edilizio, e cioè che il quadro formale costituisca veramente la premessa alla vita degli abitanti. Questo non avviene, ed il motivo risiede nello stesso carattere della civiltà contemporanea, che ha assorbito nelle manifestazioni della vita pratica ed economica la quasi totalità delle umane energie, privando l'uomo del bisogno e della capacità di intendere i valori figurati dell'architettura e dell'ambiente urbano, deteriorando l'esigenza espressiva e diluendola e tramutandola nel desiderio e nel consumo dei volgari surrogati dell'arte, nelle forme e nei modi propri ai mezzi edonistici pubblicitari. Per queste ragioni il restauro urbanistico rimane azione incompleta, che si arresta alle fasi del risanamento conservativo e del restauro critico ed esclude l'opera di ricostituzione e di nuova formazione delle comunità ospiti.

Renato BONELLI

ISTITUTI E LABORATORI DI RESTAURO. - La creazione di istituti specializzati nella conservazione è nel restauro di opere d'arte ed attrezzati con equipaggiamento scientifico adeguato, è un fenomeno recente, anche se, già dopo i primi scavi di Pompei e le ricerche archeologiche condotte in Egitto in occasione della spedizione di Napoleone, gli oggetti scoperti furono studiati da scienziati. La qualità e la diversità dei materiali ritrovati indussero gli archeologi e gli storici d'arte a fare appello alla competenza di noti uomini di scienza: mineralogisti, botanici, zoologi e chimici, quali Chaptal (1809), Davy (1815), Geiger, Vauquelin, Mérimée, Julia-Fontenelle, Brongniart, Kunth, Geoffroy-Saint-Hilaire, Latreille (1826), John (1827), Landerer (1840), Fabroni (1841), Göbel (1843), Chevreul (1849), Faraday (1851), von Fellenberg (1860) e von Bibra (1869).

Ma quella prima forma di collaborazione riguardava più l'esame dei materiali che non la loro conservazione, e le tecniche impiegate erano ancora rudimentali. Un progresso decisivo fu segnato dall'introduzione del microscopio ad opera di von Pettenkofer (1870) e delle tecniche microchimiche ad opera di Ostwald (1903), von Raehlman (1910) e Gasparetz (1910), mediante le quali fu possibile ridurre al minimo i prelievi di materia per le analisi. A. Eibner, Max Doerner e A. P. Laurie consacrarono la vita allo studio tecnologico della pittura con l'ausilio dei metodi di laboratorio, che A. Lucas poneva al servizio dell'egittologia e Alexander Scott applicava alla conservazione di ogni sorta di oggetti d'arte.

Nel 1888 fu creato il primo laboratorio di museo, quello degli Staatliche Museen di Berlino; esempio, questo, che fu seguito tra le due guerre mondiali da molti paesi. Nel 1919 il British Museum fu dotato di un laboratorio e poco dopo lo furono il Museo Archeologico del Cairo, quindi il Louvre, nel 1925, e il Fogg Museum of Art della Harvard University, Cambridge (Mass.); nel 1927, il Museum of Fine Arts di Boston; nel 1930, il Metropolitan Museum of New York; nel 1931, la National Gallery di Londra e il Courtauld Institute dell'Università di Londra nel 1933. Nel 1939 fu fondato il Max Doerner Institut presso le Staatsgemäldesammlungen di Monaco di Baviera. Presto nacquero anche istituzioni indipendenti: il Laboratoire Central des Musées de Belgique, sorto dal Laboratoire des Musées Royaux d'Art et d'Histoire e diventato, dal 1958, l'Institut Royal du Patrimoine Artistique; poi l'Istituto Centrale del Restauro, fondato nel 1939 a Roma, l'Istituto di Patologia del Libro fondato da Alfonso Gallo a Roma nel 1938, il Laboratorio di Restauro del Museo e delle Gallerie Nazionali di Capodimonte a Napoli, l'Istituto Statale d'Arte per la Ceramica "Gaetano Ballardini" a Faenza, l'Istituto sperimentale per i metalli leggeri a Novara, che si interessa anche di metallurgia archeologica, ecc. Codesto elenco sommario è ben lungi dall'essere completo, anche perché le istituzioni del genere si vanno moltiplicando: occorrerebbe citare anche il Laboratorio del National Museum of India creato a Nuova Delhi nel 1938 e il National Research Institute of Cultural Properties di Tokio. Un'inchiesta condotta dal Conseil International des Musées (Icom) nel 1955 e pubblicata nel 1960 dal Centro internazionale di studi per la conservazione ed il restauro dei beni culturali (Roma) ha rilevato 133 istituzioni, di cui 3 in Africa, 30 nell'America (quasi tutte negli Stati Uniti), 13 in Asia, 85 in Europa e 2 in Australia. Occorre però distinguere tra i gabinetti di restauro e le istituzioni più vaste, dotate di attrezzature scientifiche e che si dedicano anche alla ricerca. In Europa e negli Stati Uniti la grande maggioranza delle istituzioni si consacrano in modo particolare alla conservazione di pitture, mentre da più di trenta anni il Research Laboratory del British Museum di Londra si è dedicato a tutti i problemi riguardanti la conservazione degli oggetti archeologici.

Il rapido sviluppo dei paesi nuovi, spesso depositari di un patrimonio archeologico estremamente ricco, ma esposti agli effetti nefasti di un clima tropicale o subtropicale, presenta un grave problema, cui l'Unesco e l'Icom, con la collaborazione del Centro internazionale di studi per la conservazione ed il restauro dei beni culturali, cercano attualmente di porre rimedio mediante la creazione di centri regionali consacrati alla formazione di tecnici e allo studio e l'applicazione dei metodi moderni di conservazione.

L'attrezzatura basilare di un servizio di conservazione comprende in genere gli apparecchi necessari all'esame delle opere con tutti i consueti metodi fisici (fotografia a luce normale, a raggi infrarossi, ultravioletti, radiografia, microscopio), la microchimica, la disinfestazione, l'invecchiamento artificiale, ecc. La datazione degli oggetti archeologici mediante la misurazione della radioattività del Carbonio 14 implica l'impiego di un'attrezzatura particolarmente costosa e quindi viene praticata solo in qualche laboratorio negli Stati Uniti e in Europa, ad esempio nel British Museum di Londra, nel Research Laboratory for Archaeology and the History of Art dell'Università di Oxford, nel Nationalmuseum di Copenaghen, nell'Istituto di Fisica dell'Università di Pisa e nell'Istituto di Storia della cultura materiale di Leningrado.

Negli ultimi anni il problema della formazione di specialisti della conservazione è diventato particolarmente urgente, e a tal fine diverse istituzioni hanno organizzato appositi corsi, come ad esempio l'Istituto Centrale del Restauro (Roma), l'Istituto statale per l'arte della ceramica (Faenza), l'Institut Royal du Patrimoine Artistique (Bruxelles), l'Institute of Archaeology e il Courtauld Institute dell'Università di Londra, l'Institute of Fine Arts dell'Università di New York, l'Accademia di Belle Arti di Varsavia e l'Università di Torun (Polonia).

Paul PHILIPPOT

BIBL. - *Periodici dedicati al restauro*: Technische Mitt. f. Malerei, poi, Maltechnik, München, 1884 sgg.; Mousseion, Paris, 1926-1946 (poi Museum, 1948 sgg.); B. Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, 1928 sgg.; Technical S. in the Field of the Fine Arts, Fogg Art Mus., Cambridge (Mass.), 1932-1942; B. dell'Ist. di Patologia del libro, Roma, 1939 sgg.; Ochrona Zabytkow, Warszawa, 1947 sgg.; B. dell'Ist. Centrale del Restauro, Roma, 1950-1959; Studies in Conservation, 1952 sgg.; B. du Laboratoire du Musée du Louvre, Paris, 1956 sgg.; B. Inst. Royal du patrimoine artistique, Bruxelles, 1958 sgg. - *Cataloghi delle Mostre dell'Istituto Centrale del Restauro*: Mostra dei dipinti acquistati dallo Stato per la R. Pinacoteca di Siena, Roma, maggio 1942; Mostra dei dipinti di Antonello da Messina, Roma, nov.-dic. 1942; Mostra dei frammenti ricostituiti di Lorenzo da Viterbo, Roma, maggio 1946; V Mostra di restauri, Roma, marzo 1948; VI Mostra di restauri, Roma, marzo 1949; Mostra di dipinti restaurati, Roma, Palazzo Venezia, marzo 1953. - *Generalia*: M. Berthelot, Collection des anciens alchimistes grecs, Paris, 1887; G. Secco Suardo, Il restauratore di dipinti, Milano, 1927; R. Mancina, L'esame scientifico delle opere d'arte e il loro restauro, Milano, 1936; C. Brandi, Divagazioni attuali sul Laocoonte, L'immagine, I, 1947-1948, p. 634 sgg.; M. Cagianò de Azevedo, Il gusto nel restauro delle opere d'arte antiche, Roma, 1948; C. Brandi, The Cleaning of Pictures in Relation to Patina, Varnish and Glazes, BM, 1949; C. Brandi, Il fondamento teorico del restauro, Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro, Roma, 1950; L. Borrelli, Restauro e restaurazione di dipinti in Francia dal 1750 al 1860, BICR, 3-4, 1950, pp. 71-92; P. Marot, Recherches sur les origines de la transposition de la peinture en France, Nancy, 1951; M. Cagianò de Azevedo, Conservazione e restauro presso i Greci e i Romani, BICR, 9-10, 1952, pp. 53-60; E. Vergara Caffarelli, Studio per la restituzione del Laocoonte, RIASA, n. s. III, 1954, pp. 29-69; A. Prandi, La fortuna del Laocoonte dalla sua scoperta nelle Terme di Tito, ivi, pp. 78-107; H. J. Plenderleith, The Conservation of Antiquities and Works of Art, London, 1956; Mostra di affreschi staccati, Firenze, 1957; II Mostra di affreschi staccati, Firenze, 1958; U. Procacci, La tecnica degli antichi affreschi e il loro distacco e restauro, Firenze, 1958; F. Magi, Il ripristino del Laocoonte, MPontAcc, s. III, vol. IX, 1960; Repertoire des laboratoires de musée et ateliers de restauration, Roma, 1960; G. Morandi, Conversazioni su l'etica del restauro, Milano, 1961; G. Piva, L'arte del restauro, Milano, 1961; U. Procacci, Affreschi e stampe, Milano, 1961. - *Sul restauro architettonico*: A. Didron, Vandalisme et mouvement archéologique, Ann. Archéol., 1846, p. 46; C. Daly, L'archéologie aux prises avec l'architecture, Revue d'archit., 1846, p. 276; J. Ruskin, The Seven Lamps of Architecture, 1849; E. Viollet-le-Duc, Entretien et restauration des cathédrales, Revue d'archit., 1851; E. Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française, Paris, 1869, vol. VIII; J. Stevenson, Architectural Restoration, London, 1877; C. Boito, I restauratori, Firenze, 1884; C. Boito, I nostri vecchi monumenti. Conservare o restaurare?, Nuova Antologia, LXXXVII, 1886; C. Boito, Questioni pratiche di Belle Arti, Milano, 1893; L. Beltrami, Il restauro dei monumenti e la critica, Il Marzocco, 49, 1901; F. Rucker, Les origines de la conservation des monuments en France, Paris, 1913; P. Léon, Les monuments historiques. Conservation, restauration, Paris, 1917; G. Giovannoni, Questioni di architettura, Roma, 1929; G. Giovannoni, Vecchie città ed edilizia nuova, Torino, 1931; Atti della Conferenza int. di Atene per il restauro dei monumenti, Atene, 1931; A. Pica, Attualità del restauro, Costruzioni-Casabella, 182, 1943; R. Pane, Il restauro dei monumenti e la chiesa di S. Chiara a Napoli, Aretusa, I, 1944; G. Giovannoni, Il restauro dei monumenti, Roma, s. d. (1945); A. Annoni, Scienza ed arte nel restauro architettonico, Milano, 1946; E. Lavagnino, Offese di guerra e restauri al patrimonio artistico dell'Italia, Ulisse, II, 1947; M. Zocca, Il restauro dei monumenti e la sistemazione delle zone ambientali, Urbanistica ed edilizia in Italia, Roma, 1948; R. Musatti, Il restauro come critica d'arte, Lo spettatore italiano, II, n. 7, 1949; A. Dillon, Del restauro, Palermo, 1950; S. Muratori, Vita e storia delle città, Rass. critica d'archit., III, n. 11-12, 1950; A. Pica, Italiani ricercatori, Spazio, 3, 1950; R. Pane, La restauration des monuments historiques depuis la guerre, Museum, III, 1, 1950; P. Léon, La vie des monuments français. Destructions et restaurations, Paris, 1951; C. Perogalli, Monumenti e metodi di valorizzazione, Milano, 1954; C. Perogalli, La progettazione del restauro monumentale, Milano, 1955; Il restauro architettonico in Italia, Arch-Centiere, 6, 1955; A. Barbacci, Il restauro dei monumenti in Italia, Roma, 1956; Difendiamo il patrimonio artistico, Ulisse, XXVII, 1957; Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico, Atti Congr. int. Annuale, Milano, 1958; Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale, Atti VI Conv. naz. di Urbanistica, Roma, 1958; L. Crema, Monumenti e restauro, Milano, 1959; R. Pane, Città antiche ed edilizia nuova, Napoli, 1959; R. Bonelli, Architettura e restauro, Venezia, 1959; Congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques, 1957, Paris, 1960; L. Grassi e altri, Il restauro architettonico, Milano, 1961; Salvaguardia e risanamento dei centri storico-artistici, Atti del Convegno di Gubbio 1960, Torino, 1961.

(Illustrazioni: TAVV. 211-226).

REYNOLDS, JOSHUA. - Pittore. Nato a Plympton (Devonshire) il 16 luglio 1723, morì a Londra il 23 febbraio 1792. Il padre, Samuel, era maestro di grammatica; la madre, Theophile Potter, era figlia di un ecclesiastico. Ancora ragazzo, quand'era scolaro del padre, mostrò di interessarsi alla pittura: tra le sue prime letture sono un manuale di prospettiva (The Jesuit's Perspective) e gli scritti teorici del Richardson. Aveva dodici anni quando dipinse il primo ritratto, quello del reverendo Thomas Smart. Rendendosi conto della sua inclinazione all'arte, il padre lo alloggiò per quattro anni presso Thomas Hudson, uno dei più noti ritrattisti operanti a Londra. Vi rimase tre anni soltanto e, ritornato a Plympton, cominciò a lavorare in proprio come pittore di ritratti. Tornò a Londra verso la fine del 1744 e frequentò probabilmente l'Accademia di S. Martin's Lane, fondata e diretta da W. Hogarth. Del 1745 è la prima opera importante, il ritratto di John Hamilton. Tornato nel Devon, vi rimase fino al 1749 quando, per poter visitare l'Italia, s'imbarcò su una nave del commodoro A. Keppel diretta ad Algeri; sbarcò a Minorca dove, per una caduta da cavallo, fu costretto a rimanere cinque mesi dipingendo, per vivere, dei ritratti. Giunse a Roma, via Livorno, nei primi mesi del 1750. Ne ripartì due anni dopo; visitò Firenze, Parma, Bologna, Venezia, raccogliendo molti appunti, e quindi, attraverso la Francia, dove soggiornò un mese, raggiunse l'Inghilterra. Quasi subito, al principio del 1753, si stabilì a Londra con un aiutante portato dall'Italia, Giuseppe Marchi, che collaborò fino alla fine con lui come specialista dei drappaggi. Il successo fu rapido: in breve R. divenne non soltanto il ritrattista più ricercato e meglio pagato della capitale, ma la massima autorità nel campo dell'arte e una delle personalità più eminenti della cultura inglese del tempo. Amico del dottor Johnson e dell'attore Garrick, associò al suo lavoro d'artista un'attività letteraria abbastanza vasta, che culminò con la serie dei discorsi accademici. Fu uno dei massimi promotori della Royal Academy of Arts, di cui resse la presidenza, con una breve interruzione, fino al 1791. Nell'ultimo periodo della sua vita l'interesse culturale e didattico prevalse sull'artistico: a partire dal 1768, infatti, la sua produzione ritrattistica è meno abbondante e qualitativamente meno elevata, anche per l'evidente intento di fare di essa un paradigma, ad uso dei giovani, della "grand manner". Nel 1781-1782 visitò i Paesi Bassi, raccogliendo un vasto assieme di note. L'opera pittorica di R., tanto celebrata dai contemporanei, è stata più tardi giudicata troppo severamente, come un nobile esempio di letteratura figurativa, ma appesantito dalla costante intonazione oratoria, da un classicismo esteriore ed eclettico, da un'eccessiva compiacenza verso il gusto e le richieste del pubblico. Né questo giudizio è stato corretto, come sarebbe stato giusto, da una più attenta valutazione delle intenzioni dell'artista, espresse in molti scritti e discorsi, dai quali chiaramente risulta quale fosse la finalità sociale assegnata all'arte e quali, per l'artista, i mezzi più adatti per conseguirla. La ritrattistica di R. si presta, in verità, ad essere considerata come arte "ufficiale": ha tipologie costanti o ricorrenti; è palesemente, anche se compostamente, encomiastica e celebrativa. Non rivela interessi di ricerca, ma si presenta come il prodotto di un consumato mestiere; risente di influenze varie e sempre occasionali e superficiali, che nella loro successione non formano uno sviluppo stilistico coerente; a partire dal 1770 circa va sempre più accademizzandosi e servendosi, con evidente eclettismo, di formule precostituite. Nel suo insieme manifesta un'intenzione programmatica, benché abbastanza elastica da flettersi secondo le esigenze del gusto. Il programma è complesso: sul piano dei valori estetici, mira a formare una scuola pittorica inglese non inferiore a quelle del continente, fissandone il carattere in quella che chiama la "grand manner", come risultante di una scelta ragionata ed equilibrata tra le varie tendenze della pittura europea; sul piano sociale, mira, più che alla retorica celebrazione, alla definizione del carattere "storico" della classe dirigente britannica. In sintesi, mira a dare al gusto inglese un indirizzo classico e insieme moderno, libero dall'ossequio alle regole e risultante invece da una chiara valutazione critica. In questo senso, R. è stato il primo a intuire e dichiarare che l'arte è anzitutto un fatto di cultura.

RESTAURO

in Enciclopedia Universale UNEDI: dizionario Enciclopedico, UNEDI, Milano 1980, pp. 27-29

AVVERTENZE

In questo saggio l'autrice sviluppa un discorso che svolgerà due anni dopo, in modo pressoché identico nel breve scritto dal titolo *Restauro* (in: AA.VV., *Storia generale dell'Arte*, Milano 1982, pp. 348-51), nel quale riprenderà anche riflessioni elaborate per il testo, del 1981, *Problemi metodologici in relazione alla teoria del restauro*, presente in questa antologia.

In questa voce del Dizionario emergono con estrema chiarezza i filoni principali delle riflessioni di L. Grassi. Il testo è infatti sintetica attestazione del carattere, evolutivo nella continuità, del pensiero della autrice. A titolo esemplificativo si segnala che possono esservi rintracciati i percorsi fondamentali dei seguenti temi:

- storia/restauro del singolo monumento (si veda ad esempio il collegamento con il testo *Mito e crisi del monumento*, e gli scritti del 1960-1, qui pubblicati);
- rapporto monumento-ambiente (si vedano: la riflessione sulla polemica tra R. Pane e C. Brandi nei testi del 1960-1; la nozione di tradizione-continuità, a partire da E. N. Rogers, nello scritto del 1960 e nelle lezioni accademiche a.a. 1963-4; la polemica nei confronti della nozione di bene culturale e la nozione di grande lacuna nelle lezioni aa.aa. 1976-81, qui pubblicati);
- rapporto estetica-storia-restauro (si veda la nozione di *tempo ritrovato*, elaborata a partire da uno scritto di R. Assunto).

Alcuni aspetti particolari e tecnici del restauro sono comuni per analogia a quelli di ogni opera architettonica, pittorica, scultorea (patine, velature, lacune, conservazione dei materiali, tecniche di scavo, rilievi fotogrammetrici, ecc.). Anche parte della problematica generale elaborata per la conservazione di opere architettoniche può estendersi al restauro di dipinti o sculture, data l'imprescindibile esigenza dell'unificazione dei metodi, emersa dall'attuale riflessione critica in una visione unitaria del concetto di tutela.

Poiché il restauro architettonico coinvolge aree di più vasta portata, esso assume in modo evidente la varietà delle tematiche e dei problemi. Ciò premesso, può dirsi che il restauro architettonico è una complessa opera critica che, proprio in quanto tale, trae il suo dato fondante dalla concezione della cultura, cioè della storia, dell'arte, e, nel caso specifico, dell'architettura. Le motivazioni dei diversi interventi sono pertanto in continua discussione, sì che non è possibile racchiudere in una definizione risolutiva e univoca il principio primo del restauro, giacché esso postula una scelta preliminare sulla legittimità di conservare la materia dell'opera, in quanto veicolo della forma, cioè in quanto immagine, oppure in quanto documento. Dalla scelta discendono, infatti, diverse proposte di intervento. Scopo indiscusso resta, in ogni caso, quello di assi-

curare la sussistenza di un'opera nel presente e la sua trasmissione nel futuro, indipendentemente da modalità e motivazioni.

Nell'accezione attuale il restauro fonda, comunque, la sua ragione d'essere nella presa di coscienza della prospettiva storica e quindi della distinzione, nella continuità, del tempo presente da quello passato; distinzione per la quale tutte le epoche sono collocate nella loro situazione, senza privilegiarne una fino ad assumerla come modello.

Non si può parlare di restauro in senso moderno se non nel XIX sec. Infatti, salvo casi particolari, nei secoli precedenti si nota una prevalente tendenza al riutilizzo dell'esistente piuttosto che l'intenzione dichiarata di valorizzare le testimonianze storiche, come è attestato da numerosi esempi, in periodo paleocristiano, per un certo verso, in periodo rinascimentale e barocco, per un altro.

Nel XVIII sec., quando la progettazione architettonica, regolata da canoni ricavati dalla classicità, diviene una più esplicita funzione della critica piuttosto che della creazione originale, l'atto del restaurare comincia ad assumere autonomia.

Ma soprattutto nella seconda metà del XIX secolo, si delineano in Europa due posizioni contrapposte: restauro stilistico e anti-restauro. La prima ebbe il suo principale rappresentante in Viollet-le-Duc (1814-1879) e la seconda in J. Ruskin (1814-

1900) e in W. Morris (1834-1896). Alla teoria di Viollet-le-Duc, definita *teoria romantica del restauro* che fa *parere antico il nuovo*, e alla *tristezza sepolcrale* del ruinismo ruskiniano, C. Boito (1836-1914) opporrà, in Italia, il *conservare al restaurare*. Distinguendo a seconda dell'epoca dei monumenti da restaurare *l'importanza archeologica* (per l'Antichità), *l'apparenza pittoresca* (per il Medio Evo), *la bellezza architettonica* (per il Rinascimento), egli introdusse nell'operare del restauratore un criterio qualitativo e critico, ma soprattutto affermò l'esigenza di rispettare in ogni monumento le diverse fasi storiche. Con ciò egli superò, almeno in teoria, il presupposto dell'unità stilistica, proponendo, invece, il principio della validità di ogni testimonianza di cultura appartenente a qualsiasi epoca, che è come dire accettazione dell'iter creativo in un'opera d'arte. Da tali proposte derivano criteri operativi quali l'esclusione di aggiunte stilistiche, e la documentata distinzione di elementi non originali, introdotti in casi di stretta necessità, da quelli autentici.

Il Boito può ritenersi il fondatore della moderna teoria del restauro. Infatti, i principi boitiani furono accolti nel 1931 dalla Conferenza internazionale di esperti per la protezione e la conservazione dei monumenti di arte e di storia (Atene 21-30 ott.), organizzata dall'Istituto per la cooperazione intellettuale della Società delle Nazioni, dopo il Congresso, programmato da quello stesso Istituto, che aveva come tema *la identificazione, la cura, il restauro di dipinti o di sculture o di altri elementi decorativi o di altri oggetti d'arte* (1930). I sei punti sui quali si articolò la discussione del 1931 furono formalizzati nella *Carta italiana del Restauro*, redatta dal Consiglio superiore per le antichità e le belle arti nel 1932 (cfr. *Bollettino d'Arte del ministero dell'educazione nazionale*, 1932), al fine di favorire la unificazione di metodi e criteri di intervento. A quest'ultimo documento, intitolato *Norme per il restauro dei monumenti*, articolato in undici punti, fecero seguito nel 1938 le *Istruzioni per il restauro dei monumenti*, emanate dal ministero competente ed elaborate da una commissione di esperti. Ad esse seguirono (giugno 1939) le due leggi di tutela del patrimonio artistico e delle bellezze naturali, ancora oggi vigenti. Con la *Carta del 1932* e con le *Istruzioni del 1938* si fonda la cosiddetta teoria del *restauro scientifico*, la quale può sintetizzarsi nella massima giovannoniana: «*il restauro finisce dove cominciano le ipotesi*» (esponenti furono G. Giovan-

noni, a Roma e, entro certi limiti, A. Annoni, a Milano).

Con l'aggettivazione *scientifico* si voleva mettere in luce il criterio della oggettività e della verificabilità quale carattere specifico del metodo, consistendo esso, da un lato, in un atteggiamento di assoluto rispetto della realtà del monumento nel suo divenire storico, sì da far coincidere l'intervento con operazioni di pura conservazione delle varie fasi e, dall'altro, nella valorizzazione dell'opera architettonica in quanto documento, e quindi nella messa in luce di fasi anche nascoste o frammentarie. Si tratta di una metodologia filologica di ascendenza positivista, che fa prevalere, sul valore formale dell'unità dell'immagine, quello didascalico e che spesso si risolve in una scomposizione dell'immagine medesima, in nome del dato documentativo e della testimonianza.

La *Carta del Restauro* del 1932, alla quale il restauro scientifico si riconduce, costituisce ancora oggi un punto di riferimento, nonostante che essa sia ora in via di revisione. Infatti, durante e dopo la seconda guerra mondiale (verso il 1943-5) ed a seguito dell'entità drammatica delle distruzioni, sorsero, accanto ai problemi pratici della ricostruzione, ragioni cogenti di carattere spirituale, connesse con l'esigenza della restituzione della memoria. In quel momento il criterio dell'autenticità rigorosa finiva per rivelarsi inadeguato, o quanto meno astratto, rispetto al dramma umano di chi aveva perduto *il cuore della città*. Dibattiti e polemiche imposero, pertanto, una revisione dei criteri e delle norme. Testimonianza vistosa di tale stato di tensione e di disagio fu la ricostruzione, *com'erà e dov'era*, del centro di Varsavia. In moltissimi casi di ricostruzione, in Italia e all'estero, si avvertirono le difficoltà di conciliare il rispetto rigoroso dei principi della *Carta del Restauro*, con l'esigenza di restituire all'umanità la ricchezza delle sue testimonianze.

Fu pure proposto un rovesciamento del metodo filologico, poiché parve a taluno che fine di ogni restauro fosse non già quello della documentazione, ma quello della liberazione della forma artistica del monumento. Altre ragioni, che hanno sollecitato una revisione dei principi della *Carta del Restauro* del 1932, riguardano la collocazione urbanistica del monumento emergente e la conservazione dei cosiddetti *centri storici*, giacché di tali problematiche la *Carta del 1932* non aveva ancora preso coscienza.

Pertanto, dopo vari dibattiti, fu organizzato un

secondo Congresso internazionale degli architetti e dei tecnici dei monumenti (Venezia, maggio 1964), conclusosi con l'elaborazione della nuova *Carta internazionale del restauro di Venezia*, non ancora tradotta in una *Carta italiana del Restauro*. Tale carta fu sottoposta a verifica in un convegno della Sezione italiana dell'ICOMOS (International Council of Monuments and Sites, Ravello 28 sett. - 1 ott. 1977), che ne precisò i contenuti. La *Carta del 1964* rimedita, corregge e puntualizza, ritenendone valide le basi, gli undici articoli della *Carta del 1932*; in particolare estende, o supera, la nozione di monumento, comprendendo in esso «tanto la creazione architettonica isolata, quanto l'ambiente urbano o paesistico che costituisca la testimonianza di una civiltà particolare, di un'evoluzione significativa o di un avvenimento storico». Tale nozione è applicata «non solo alle grandi opere, ma anche alle opere modeste che, con il tempo, abbiano acquistato un significato culturale» (art. 1). Si ribadisce così che conservazione e restauro mirano a salvaguardare «tanto l'opera d'arte che la testimonianza storica» (art. 3), che la distribuzione e l'aspetto dell'edificio non debbono essere alterati da ogni utilizzazione, comunque auspicabile, in funzione della società (art. 5): che «sul piano della ricostruzione congetturale qualsiasi lavoro di completamento, riconosciuto indispensabile per ragioni estetiche e tecniche», dovrà «recare il segno della nostra epoca», mentre ogni restauro deve essere sempre «preceduto e accompagnato da uno studio archeologico e storico del monumento» (art. 9), che «gli elementi di integrazione dovranno essere sempre riconoscibili e limitati» (art. 15).

Una cosiddetta *Carta del restauro del 1972* fu redatta, inoltre, da un gruppo di membri dell'allora Consiglio superiore delle antichità e belle arti che, pur non differenziandosi nella sostanza metodologica dalle *Carte del 1932* e del 1964 alle quali attinge, introduce note di chiarimento relative a istruzioni per il restauro delle antichità, per la esecuzione dei restauri architettonici, pittorici e scultorei e per la tutela dei centri storici. A proposito di questi ultimi è ribadita, ai fini della loro individuazione, la considerazione non soltanto dei vecchi centri urbani, ma di «tutti gli insediamenti umani le cui strutture unitarie o frammentarie, anche se parzialmente trasformate nel tempo, siano state costituite nel passato». È quindi dichiarato che «il carattere storico va riferito all'interesse che detti insediamenti presen-

tano, quali testimonianze di civiltà del passato e quali documenti di cultura urbana, anche indipendentemente dall'intrinseco pregio artistico o formale», mentre si consiglia, perché siano salvaguardati nella loro continuità del tempo e nello svolgimento in essi di una vita civile e moderna, la loro riorganizzazione nel più ampio contesto urbano e territoriale. Nel risanamento conservativo dei centri antichi è fatto rientrare il mantenimento delle strutture viarie-edilizie (tracciato, maglia viaria, perimetro degli isolati), considerando solo eccezionali le sostituzioni, anche parziali, di singoli organismi edilizi, e «solo nella misura in cui ciò sia possibile con la conservazione del carattere generale delle strutture del centro storico».

Il discorso sul problema, che è andato, come si è visto, sempre più allargandosi, da quello limitato al singolo monumento a quello relativo al suo ambiente, fino a interessare insediamenti umani privi di particolare prestigio architettonico, comporta anche una riflessione sulla compatibilità dell'innesco di edifici nuovi in tessuti edilizi preesistenti. A questo riguardo taluno ha sostenuto, tempo fa, l'incompatibilità fra l'architettura del passato e quella del nostro tempo, a causa di una profonda differenza dei rispettivi presupposti teoretici. Tale incompatibilità sarebbe schematizzabile nel contrasto fra una concezione dello spazio, inteso come contenente, e quella che lo fa coincidere con un'esistenziale essere nel mondo, contrasto che coinvolge le ragioni di fondo di tutta l'arte contemporanea. In questo quadro si colloca, tra l'altro, la problematica fra conservazione e idea di progresso. Va rilevato, al riguardo, che il ricordato trasferimento di interesse dal monumento singolo alle aggregazioni edilizie, prive di risonanza, nasce proprio da un salto teoretico qualitativo, che ha significato emblematico: infatti, dalla diversità della matrice teorica delle motivazioni, che giustificano le diverse istanze conservative, discendono proposte e interpretazioni assai divergenti.

La stessa attuale nozione di *bene culturale* è un indice significativo. In essa, infatti, *godimento e funzione* sono i principali dati fondanti, mentre è presupposta un'idea di cultura in senso globale per cui tutto è cultura.

Alla espressione *opera d'arte* è sostituita così quella di *bene culturale*, a *paesaggio*, come si legge nell'articolo 9 della Costituzione, *bene ambientale*, a indicare la negazione di riflessi spiritualistici, rite-

nuti inadeguati a rispecchiare una realtà conseguente alla rivoluzione industriale. Nel *bene ambientale* si colloca il *bene storico*.

Concetti estensivi, da un lato, e limitativi, dall'altro, si evincono inoltre dalle *Dichiarazioni* contenute nella relazione della Commissione di indagine costituita, su proposta del ministro della Pubblica Istruzione, nel 1964 e presieduta da F. Franceschini, in cui si definisce il *bene culturale* come *testimonianza materiale* avente valore di civiltà e, anche, rilevanza giuridica, tanto da potersi esso assoggettare agli obblighi specifici mediante *atto di riconoscimento*, o dichiarazione, di quel valore. Nella nozione di testimonianza concreta di valori di civiltà fu compresa anche quella di bene culturale ambientale (opere di cultura agraria, infrastrutture territoriali, strutture insediative, ecc), abbandonando il criterio di giudizio fondato sulla bellezza naturale e paesaggistica. Scopo e fine della tutela furono, quindi, individuati nella garanzia della conoscenza scientifica; essi furono resi legittimi dalla premessa identificazione del valore del bene culturale con quello della pura e semplice testimonianza storica, quale strumento per la conoscenza e l'educazione civica. Gli insediamenti urbani e non urbani furono, pertanto, considerati con attenzione, estendendosi all'assetto territoriale il riguardo della tutela e della utilizzazione. Entro le strutture insediative sono quindi individuati come espressione di *unità culturali* i cosiddetti *centri storici*, o *centri antichi*, secondo una nota distinzione. Si propone, però, che i piani regolatori debbano ispirarsi *«ai criteri di 'conservazione degli edifici', nonché delle strutture viarie e delle caratteristiche costruttive, di consolidamento e restauro, di risanamento interno igienico sanitario, in modo che, come risultato ultimo, i centri stessi costituiscano tessuti culturali non mortificati»* (Dichiarazione XL).

Le dichiarazioni di principio, indipendentemente da varie e successive proposte di legge, sono comunque alla base di un dibattito tuttora aperto. In particolare si deve menzionare la *Dichiarazione di Amsterdam*, definita nel Congresso organizzato dal Consiglio d'Europa (21-25 ottobre 1975) a conclusione dell'anno del patrimonio architettonico europeo. Essa precisa il concetto di *conservazione integrata*, una conservazione, cioè, concepita in una prospettiva globale, che tenga conto di *«tutti gli edifici che hanno valore di cultura, dai più prestigiosi ai più modesti, senza dimenticare quelli d'epoca moderna, così come dell'ambiente nel quale si inseriscono»*.

La conservazione *integrata* è posta quale obiettivo principale della pianificazione urbana e territoriale. Nel concetto è però chiarito il principio che tale pianificazione *«deve integrare le esigenze della conservazione del patrimonio architettonico»* e non trattare la conservazione medesima *«in maniera frazionata o come un elemento secondario»*; gli urbanisti sono quindi esortati a riconoscere che *«gli spazi non sono equivalenti»*, perché sono dotati di *«specificità peculiari»*, che, pertanto, non ci si deve *«limitare a sovrapporre, senza coordinarle, le regole ordinarie della pianificazione e le regole speciali della protezione degli edifici storici»*. È posto così, come fondamentale, il recupero della dimensione qualitativa e della continuità storica, per la creazione di un quadro di vita che *«permetta all'uomo di trovare la sua identità e di provare un sentimento di sicurezza di fronte ai brutali cambiamenti della società»*.

Viene cioè auspicata *«una nuova urbanistica»* che cerchi di *«ritrovare gli spazi chiusi, la scala umana»*, nonché la trasmissione di esperienze di artisti e artigiani altamente qualificati, giacché *«l'avvenire non può né deve essere costruito a spese del passato»*. Si propone allora di *«invertire ormai le scelte e gli obiettivi, troppo spesso determinati, per i tempi brevi, da una visione limitata della tecnica e, in ultima analisi, da una concezione superata»*. Questi auspici negano validità anche alle motivazioni di quanti identificano il recupero o con il *riuso*, mediante conservazione *materiale*, o con il *riutilizzo*, spesso realizzato mediante rozzi rinnovi. Posizioni, queste, che fondano la loro ragion d'essere nel presupposto dell'utilità come vera e sola motivazione, da opporre ai fini spirituali di qualsiasi matrice, con un'evidente contraddizione teoretica fra la presupposta cancellazione, della tradizione e della memoria storica, e la riduzione dei fini del restauro a quelli di documentazione. Si vuole così che il metodo del restauro, specie per i *centri storici*, abbando- ni la ricerca delle fonti, annullando una qualsiasi saldatura tra filologia e critica, mentre, all'opposto, si riduce a fatto documentativo la motivazione del restauro degli edifici emergenti o delle tipologie. Da tutto ciò si traggono diverse conclusioni. Il *riuso*, inteso come conservazione materiale, comporta la retrocessione, di circa un centinaio di anni, della ricerca metodologica e della riflessione critica, nell'ambito del restauro; mentre la conservazione identificata con il *riutilizzo* conduce al permissivismo operativo, dunque, all'idea del ricominciamen-

to assoluto, che retrocede non già di cento anni, ma a un'età preistorica, ogni conquista culturale. Tale idea si fonda, infatti, sulla persuasione che ogni valore deve essere commisurato soltanto al proprio tempo; orienta proprio a quel consumismo che viene condannato come retaggio e portato dei sistemi capitalistici. La motivazione del *riuso* è spesso accompagnata dalla intesa che la popolazione del centro storico debba essere ivi stabilizzata; essa si pone, pertanto, come momento della politica generale di pianificazione e diviene premessa per una cosiddetta *appropriazione* dei beni culturali (ritenuti simboli di una élite) da parte delle cosiddette classi subalterne, strumento per una presa di coscienza del ruolo di protagonista di quelle classi. La sopravvivenza del *centro storico* si giustificerebbe per la funzionalità rispetto ad un momento della lotta sociale; dal punto di vista dell'analisi dei *valori storici*, per essere il centro medesimo una presenza formale vivente, che attualizza un processo storico. A questa visione si connettono i presupposti della città come *monumento unico* e la asserita negazione di qualsivoglia autonomia formale, quindi di ogni valore autonomo delle singole parti. È un discorso che coinvolge anche il rapporto tra restauro e storiografia artistica. A tale proposito, sarà il caso di ricordare come le diverse implicazioni filosofiche, dalle quali la stessa metodologia storica discende, abbiano condotto alla crisi dell'estetica, in particolare al rifiuto dell'arte, intesa come momento del contemplare.

Va ricordata, infine, la proposta di ridurre il restauro a mera ricreazione di tipologie edilizie quali espressioni di uno status sociologico; essa risponde al medesimo principio della falsificazione, giacché recupera, in certo modo, il vecchio concetto dell' analogia e ipotizza la sostituzione della mitologia alla storia.

È necessario dire, per altra parte, che quanti hanno avvertito l'esigenza di esplorare i campi dell'architettura mediante trasposizione, o calchi, provenienti dalla linguistica, al fine di individuare dati semantici, non hanno, per ora, fornito ragioni esaurienti a sostegno della conservazione. Anche in questo caso, la difficoltà maggiore sembra risiedere nella diacronia. È noto, infatti, che in ogni discorso, che voglia stabilire un rapporto fra arte e linguistica, si conferisce valore a leggi sincroniche, le quali costituirebbero la struttura dell'*oggetto* (nella pittura indicato con i termini di *superficie dipinta* e

nell'architettura con *contenitore*).

È pure noto che, per questa via, si pone il presupposto dell'indifferenza del contenuto alle leggi del linguaggio e al modo con il quale esse si presentano; che, pertanto, si escluda l'aspetto sensoriale e materico dell'opera d'arte, sì che, ancora una volta, il criterio dell'attuale diviene, conseguentemente, unico criterio di valore.

Meno condizionate da timore di possibili slittamenti metafisici appaiono altre ricerche, volte a recuperare la cosiddetta integrazione *dell'immagine*. Si tratta di proposte che hanno preso corpo specie nell'ambito della teoria del restauro, che contengono potenziali risoluzioni non conformistiche, individuabili, molto sinteticamente, nella componente qualitativa e nell'affermata coesistenza delle istanze storica e estetica.

È una via che certa critica definisce *utopia della forma*, cioè dell'illusione intellettuale, o *utopia regressiva*. Infatti, questa critica nasce da una filosofia della prassi, che tutto attualizza e finalizza al presente; poiché si pone come strategia politica del potere, vede in quelle proposte, il luogo della *improduttività politica* del lavoro intellettuale e del recupero di dimensioni volte a esplicitare libere scelte personali. A causa della loro estraneità, nei riguardi dell'*impegno* inteso come *propaganda*, queste proposte sono liquidate come espressione di retroguardia.

Contro un operare manifatturiero e mercantile e una *fruire* che implica la distruzione di ogni *durata*, cioè di ogni punto di rinsaldo fra speranza e memoria, una ragione per giustificare la conservazione potrebbe risiedere nel fatto che i cosiddetti centri storici, i tessuti architettonici esistenti o i singoli monumenti, non sono l'integrale di dati da sottoporre al vaglio di schematiche economie d'uso, ma l'espressione di una realtà umana, non ancora intaccata dalla deformazione tecnologica e dalla propensione per un futuro vagheggiato soltanto in quanto nuovo.

Sembra allora emergere la necessità di ristabilire una continuità di fondo fra ieri, oggi e domani, realizzando una sintesi dialettica di progresso e continuità. Ciò non per un revival di evasione, o per una fuga dal giudizio, o per un diversivo, o per una non politicità ambigua, o per una astoricità totale incapace di «*situarsi nel proprio tempo*» e di «*assumere in proprio responsabilità storiche*». La conservazione in generale, quella dei *centri storici* in particolare,

potrebbero cioè trovare una più profonda giustificazione nel quadro, più vasto, di una ritrovata unità dialettica del tempo (passato, presente, futuro).

Negare la separazione tra presente e passato non significa, naturalmente, che il momento operativo debba realizzarsi facendo ricorso a un revival romantico, per il quale si pervenga a parziali integrazioni o a totali ricostruzioni in *stile* proposte sotto le mentite spoglie di ripristini rigorosi.

La soluzione del problema dipende da una concezione globale del mondo, nella quale è fondamentale l'atteggiarsi *nel o di fronte* al tempo. In sintesi, la fondazione filosofica e le motivazioni del restauro debbono rispondere all'esigenza di un tempo *ritrovato*; l'esigenza, cioè, «*di fondare il*

tempo 'finito', 'necessario' della vita giornaliera e della storia nella sua transitorietà, su un tempo 'infinito', 'duraturo'» un tempo ritrovato dell'arte che, come fu detto, non è reviviscenza storicamente già realizzata, né ritorno di un *gusto* o di uno *stile*, come nei secoli scorsi. Nel tempo ritrovato «*l'uomo libera la propria temporalità*» dalle catene della successione e recupera insieme, il passato e il presente, «*in una realtà che non è 'attuale' (e per ciò più reale dell'attualità), in una idealità che non è 'astratta' e, perciò, è più veridica dell'astrazione intellettuale*» (R. Assunto). Al di là di apprezzamenti vaghi e di vecchie polemiche tra avanguardia e arretratezza, il dibattito, in ogni caso, richiede il raggiungimento di una chiara consapevolezza teorica.

Le tendenze attuali del restauro in architettura

Giovanni CARBONARA

(In: Secondo Supplemento della Enciclopedia Universale dell'Arte, Novara 2000. CRITICA, ESTETICA, METODOLOGIA E CONSERVAZIONE LE TENDENZE ATTUALI DEL RESTAURO IN ARCHITETTURA - TAVV. 156-157, pp. 533-541)

Premessa. — A distanza di quasi quarant'anni risultano ancora valide le proposizioni che Cesare Brandi, Renato Bonelli e altri autori, sulle pagine di questa enciclopedia, sotto la voce Restauro (1963), sottoposero alla riflessione dei lettori. Le formulazioni di Brandi trovarono, contemporaneamente, nella sua Teoria una loro più estesa argomentazione, nella Carta del restauro 1972 una codificazione ufficiale, mentre quelle di Bonelli, relative specificatamente all'architettura e all'urbanistica, suscitavano non pochi contrasti ma andarono a definire, a compimento d'un ventennio di studi, le idee del "restauro critico" o, più precisamente 'critico e creativo' che hanno segnato gran parte del moderno dibattito in materia. A tali formulazioni, sostanzialmente coerenti e compatibili fra loro, si riconosce ancora oggi grande attualità pur se molto lavoro è stato svolto per svilupparne le premesse ed esplicitarne e verificarne gli esiti sul piano operativo; ciò anche in ragione dei sopravvenuti mutamenti di cultura e di sensibilità che hanno comportato, per un verso, specialmente dopo i tragici eventi dell'alluvione di Firenze del 1966, un deciso ingresso delle scienze nel campo della conservazione, per l'altro, soprattutto sotto gli influssi della *nouvelle histoyre* e di una crescente attenzione alle espressioni di "cultura materiale", un allargamento degli interessi di tutela molto al di là delle tradizionali 'opere d'arte'. In effetti già nel pensiero di Brandi, sviluppato dagli apporti finissimi di Paul Philippot, e soprattutto in quello di Bonelli, quando si pensi alla sua riflessione sulla salvaguardia dei centri storici, crocianamente identificati non come opere d'arte ma come espressioni di 'letteratura architettonica', era presente l'apertura a conservare testimonianze di semplice gusto o anche puramente storiche o storico-documentarie, in altre parole l'estendersi dell'attenzione ai 'beni culturali' intesi, secondo una nota definizione, come «testimonianze materiali aventi valore di civiltà» (Titolo I, Dichiarazione I, Commissione d'indagine parlamentare cosiddetta Franceschini, 1967). Per tale ampliamento d'interessi si veda anche, nella Parte IV del Supplemento (1978) a questa enciclopedia, il capitolo Conoscenza, tutela e valorizzazione del patrimonio artistico, culturale e ambientale. Qui ci si limiterà, dunque, a render conto degli sviluppi più recenti, soprattutto dell'ultimo quarto del sec. XX, senza ridiscutere un impalcato concettuale ancora vitale e che ha dato buona prova di sé, quando solo si giudichi la lusinghiera reputazione di cui gode il nostro Paese e l'autorità, p. es., dell'Istituto Centrale del Restauro che della lezione brandiana è stato il più diretto erede.

Lo stato della questione. — Nella prospettiva 'critica' di cui s'è detto il restauro si caratterizza per un duplice ruolo, 'conservativo' da un lato, 'rivelativo' dall'altro o, come afferma la Carta del 1972 emanata dal Ministero della Pubblica Istruzione, allora competente in materia, per il compito di «trasmettere integralmente al futuro» ma anche di «facilitare la lettura» (art. 4) delle testimonianze di storia e d'arte. Nel restauro entrano quindi, da protagoniste, le tecniche volte alla perpetuazione materiale del bene in questione (pittura, scultura, architettura o espressione d'arte minore che sia) senza che restino escluse altre questioni più direttamente interessate alla qualità figurativa del bene stesso, in altre parole alla sua immagine. Brandi ragiona in termini di istanza 'estetica', per questo secondo genere di testimonianze, di istanza 'della storicità' per le prime; osserva che le due istanze o 'domande' che il restauro pone spesso divergono radicalmente e vanno in qualche modo dialetticamente temperate. Si pensi a un quadro parzialmente o totalmente ridipinto per il quale l'ipotesi della rimozione delle aggiunte si configura come un recupero estetico auspicabile ma, al tempo stesso, essendo talè rimozione irreversibile, come un

impoverimento della sua 'stratificazione' e complessità storica. La risposta è in termini di 'giudizio' storico-critico, con tutte le incertezze che esso comporta.

Non diversamente, in architettura, i teorici del "restauro critico" (Bonelli, Roberto Pane, Carlo Ludovico Ragghianti) chiamano in causa gli aspetti 'critici' e 'creativi' del restauro stesso, per rammentare tale esigenza di giudizio e per sottolineare che, comunque, il restauro non si limita a 'parlare' dell'oggetto ma deve di necessità comprometersi materialmente con esso, toccandolo e modificandolo, anche solo per conservarlo. Da qui la limpida definizione, formulata da Philippot, del restauro come «ipotesi critica non espressa verbalmente ma concretizzata in atto», con tutti i connessi problemi di 'rimozione delle aggiunte', di 'reintegrazione delle lacune' e di controllo degli esiti formali di quanto si opera (da cui il richiamo alla 'creatività' sopra menzionata).

Tale valore d'ipotesi e non di scientifica o dogmatica certezza rende subito più chiaro il senso dei criteri-guida vigenti in materia, come la distinguibilità, la reversibilità, il minimo intervento, il rispetto dell'autenticità. Si tratta di operare su testi antichi, non letterari né musicali ma figurativi, facendo quanto si ritiene utile e doveroso ma avendo ben chiaro che si agisce sempre su originali, per definizione unici e irripetibili; sono quindi richieste una sicura competenza tecnica e, prima ancora, storico-critica, grande chiarezza concettuale, somma cautela e consapevolezza.

All'inizio degli anni '80 del sec. XX Liliana Grassi, in un breve e lucidissimo saggio, descriveva il panorama del restauro soffermandosi sulle linee di ricerca più solide e tradizionali ma senza trascurare i nuovi orientamenti. Dopo un rapido excursus storico (il XIX secolo, gli inizi del XX e il 'restauro scientifico', la revisione susseguente agli anni della seconda guerra mondiale), passava a considerare le Carte di Venezia (1964) e del 1972, la 'integrazione dell'immagine', la 'conservazione integrata' e i relativi sviluppi in campo urbanistico. Individuava, infine, come discutibili deviazioni, la cosiddetta 'appropriazione dei beni culturali', utile soprattutto a esigenze di «lotta di classe»; il 'riuso' e il 'riutilizzo', espressioni d'una concezione strumentale, consumistica e politica del restauro; i portati della 'linguistica', che non hanno saputo fornire «ragioni esaurienti»; il 'restauro tipologico', rispondente al «principio della falsificazione». Concludeva riaffermando l'esigenza della «sintesi dialettica di progresso e continuità» in piena sintonia con i fondamenti del 'restauro critico'. Delle posizioni profeticamente biasimate dall'illustre studiosa oggi non resta quasi più traccia. Anche il restauro tipologico, che ha tenuto il campo più a lungo, per la sua rispondenza a una visione burocratica e semplicistica del restauro gradita a tanti amministratori locali e a buona parte del mondo professionale, non è più attuale; dal 'riuso', infine, si è passati al 'recupero', il quale, a rigor di termini, non dovrebbe interessare i beni culturali. Sono emerse nuove posizioni che si affiancano a quelle del 'restauro critico', assolutizzandone gli aspetti conservativi, in un caso, quelli innovativi e sostitutivi nell'altro. Queste ultime linee di ricerca, definibili rispettivamente della 'pura conservazione' e della 'manutenzione-ripristino' meriteranno qualche approfondimento per i positivi spunti metodologici e di riflessione, volti alla massima cautela, dell'una, per gli equivoci e rischiosi esiti operativi dell'altra, tuttavia di più facile e corriva applicazione, tanto da avere, in certo modo, attirato su di sé le simpatie di molte pubbliche amministrazioni come già, a suo tempo, il 'restauro tipologico'.

Un cenno a parte va riservato al concetto di 'recupero', che indica piuttosto il tornare in possesso di qualcosa che s'è perduto. Si tratta di un termine che nasce con forti connotazioni politiche, come di rivendicazione sociale di beni sino a quel momento riservati alle sole élite economiche e culturali. In realtà la parola 'recupero' è oggi spesso usata in contrapposizione a 'restauro', per cui, p. es., si crede di poter affermare che i grandi monumenti si debbano effettivamente restaurare, mentre quelli minori e i tessuti urbani richiedano invece un atto di recupero, inteso come una forma semplificata e meno rigorosa di

restauro. È un uso improprio e distorto del termine che avrebbe senso solo se riferito a preesistenze di semplice valore economico e d'uso ma non culturale.

Un'altra interpretazione sbagliata è quella secondo cui il restauro soffrirebbe del limite di occuparsi esclusivamente della perpetuazione materiale delle opere, delle sole 'pietre', mentre il recupero riserverebbe la giusta attenzione alle esigenze della 'vita', alla funzionalità e all'uso dei monumenti. Il restauro, in altre parole, non sarebbe altro che sterile mummificazione. In realtà ogni buon restauro comporta l'esigenza di dotare il monumento di una funzione che sia però compatibile con la sua natura e che non induca modifiche violente o indiscriminate.

La storia ci dimostra come la sopravvivenza dell'architettura sia strettamente legata alla sua utilizzazione: in Roma, il Pantheon (inizi del II sec. d.C.), che fu trasformato in chiesa agli inizi del sec. VII e che tale funzione ha sempre mantenuto, è giunto sino a noi in uno stato di perfetta conservazione, a differenza di altri edifici, anche più recenti, che oggi vediamo ridotti allo stato di rudere.

In ultima analisi si può affermare che, mentre nel restauro garantire il buon uso dell'edificio è un mezzo formidabile per assicurarne la conservazione, nel recupero - dove prevalgono interessi economici e sociali, non culturali - la riutilizzazione è il fine stesso dell'intervento. In questi ultimi decenni «le concezioni di assoluto rispetto delle opere d'arte come documenti poetici e storici», che si credevano «universalmente accettate», sono state spesso tradite e nel restauro; «specie per quanto riguarda l'architettura» è invalso l'uso «di falsificare monumenti antichi, credendo così di restaurarli» (Abbate 1965). Basti guardare, oggi, le architetture storiche di San Marino, di Avignone ma anche le coloriture di numerose città europee, come Praga e, per molti aspetti, la stessa Roma. Se il tradimento architettonico lamentato poteva, trent'anni fa, attribuirsi a perduranti velleità d'attardato restauro 'in stile', oggi purtroppo la questione è molto più complessa, perché il rifacimento e il ripristino sono teorizzati come autorevoli novità di metodo, spesso riferendoli impropriamente all'esigenza di manutenzione. Per rendersene conto basta visitare alcuni dei centri storici più rinomati, dove si vedono sempre più numerosi palazzi riportati, come affermano spesso i mass-media, 'all'antico splendore', vale a dire pesantemente rinnovati nelle loro superfici e depauperati nella loro complessa, stratificata storicità.

Un tema emblematico di confronto tra le due tendenze estreme, esemplificativo delle diverse posizioni, è quello del restauro delle facciate in pietra e, con maggiore evidenza, intonacate e tinteggiate. Ciò proprio per le divergenti possibili interpretazioni del significato stesso della superficie dei manufatti. Secondo i fautori della manutenzione-ripristino, la superficie esterna di un edificio si può assimilare all'epidermide degli organismi viventi, una 'superficie di sacrificio' destinata a proteggere i tessuti sottostanti e a rinnovarsi periodicamente, come rinnovate ciclicamente, si afferma, erano le finiture esterne delle antiche fabbriche.

Secondo i fautori della pura conservazione, la superficie dell'edificio ne rileva i mutamenti, le trasformazioni, la storia e pertanto, considerato il suo valore di documento irripetibile, merita di essere conservata integralmente (intonaci, stucchi, finiture e strati pittorici, indagabili con tecniche di stratigrafia quasi archeologica, per restituire una storia del gusto o anche semplicemente delle tecniche esecutive antiche, ecc.). Più in generale, non è giudicata legittima nessuna operazione selettiva, nessuna rimozione: il documento materiale, inteso come fonte autentica e inesauribile di conoscenze, va conservato integralmente, nello stato in cui è giunto fino a noi. Gli stessi segni del degrado hanno importanza tanto storica quanto estetica e vanno rispettati. Per superare due posizioni così radicalmente contrapposte l'atteggiamento auspicabile è quello improntato a un sano equilibrio, 'critico' appunto, che sappia giudicare e trovare la soluzione appropriata caso per caso in base ai valori (d'immagine, di memoria, di documentazione tecnica, ecc.) di riferimento e di volta in volta prevalenti. Più concretamente ci si riferisce

all'emergere, nella riflessione italiana sul restauro, di una linea sviluppatasi ancor più di recente, secondo una direttrice «critico-conservativa»: conservativa poiché parte dal presupposto che il monumento chiede, in primo luogo, di essere perpetuato e trasmesso nelle migliori condizioni possibili al futuro, e inoltre poiché tiene conto del fatto che l'attuale coscienza storica impone di conservare molte più 'cose' che in passato; critica per l'esplicito richiamo alle formulazioni teoriche omonime di cui s'è detto e anche perché muove dal convincimento che ogni intervento costituisce un episodio a sé, non inquadrabile in categorie, non rispondente a regole prefissate, ma da studiare a fondo ogni volta, senza assumere posizioni dogmatiche o precostituite.

Si dovrà quindi interrogare con viva coscienza storica l'opera, nella sua natura figurativa e materiale, nei problemi di degrado e conservazione che manifesta, perché essa stessa risponda suggerendo la strada da seguire nella specifica contingenza. Il tutto senza mai dimenticare di fornire una soluzione estetica al problema conservativo e di considerare anche i valori figurativi indotti, sulle antiche superfici, dall'invecchiamento ('patine').

Passando a considerare alcuni recenti, significativi esempi italiani di restauro va subito chiarito che quelli di maggior interesse non sono da ricercarsi sulle comuni riviste d'architettura, ricche d'immagini e spesso ben diffuse all'estero, ma in altre più specialistiche, editorialmente meno forti e meno vistose, tuttavia dotate di maggiore consistenza culturale. Molto di quanto si spaccia per restauro, accostandolo di frequente al nome di grandi professionisti, non è affatto tale ma un insieme di operazioni a fini economici e commerciali, se non speculativi, o al massimo di buon recupero. Prevalgono in un caso gli aspetti di riqualificazione estetica, nell'altro quelli di riabilitazione funzionale, tanto che, il più delle volte, l'antico manufatto è trasformato in qualcosa di 'altro da sé', senza reale comprensione storica del valore del bene su cui s'interviene. Tuttavia, in Italia, la maggior parte dei restauri sui beni più importanti, vincolati ai sensi della legge 1089 del 1939, è da ricondursi alla mano pubblica e alle Soprintendenze di Stato: essi rispondono chiaramente, pur se con esiti diversi e non sempre soddisfacenti, a finalità e mezzi in primo luogo conservativi. Di rado, tuttavia, sono garantiti due fattori importanti per il buon esito del restauro: a) il giusto tempo concesso allo studio e alle analisi preliminari, al progetto e allo svolgimento stesso del cantiere, b) l'affidamento della successione di studio storico, progetto e direzione lavori alla stessa persona o al medesimo gruppo di persone, trattandosi di un atto continuato e coerente di valutazione critica e di una progettazione 'permanente' anche in corso d'opera, che non tollera artificiose divisioni di responsabilità. E appena il caso di osservare che, invece, si opera perlopiù in clima d'emergenza e di fretta, nella logica degli interventi 'straordinari' e non di una seria programmazione, come la recente vicenda del Giubileo del 2000 ha ben dimostrato.

Pur con visibili differenze di metodo, in Italia abbiamo regioni in cui le soprintendenze archeologiche e quelle per i beni architettonici svolgono un lavoro egregio, veramente rispettoso del lascito del passato; si pensi alla Liguria, alla Valle d'Aosta, al Trentino-Alto Adige, al Veneto e a Venezia ma anche alla Toscana, come nel caso del restauro del Duomo di Prato oppure della sagrestia vecchia di San Lorenzo o, da qualche tempo, all'Umbria, alle Marche e all'Abruzzo. In molti casi esse contengono l'intervento nei limiti più ristretti e fanno opera di buona e sollecita manutenzione, unica garanzia di vera conservazione diffusa; in altri affrontano problematiche più complesse (reintegrazione di ampie lacune, rimozione di aggiunte incongrue, variazioni di destinazioni d'uso, adeguamenti d'impianti consolidamenti statici, ecc.) e intervengono spesso con l'ausilio di professionisti esterni. È il caso, p. es., dei lavori di presentazione di aree di scavo sotto edifici monumentali, con problemi di progettazione architettonica e strutturale non indifferenti. Ben riuscite sono le sistemazioni sottostanti il Duomo di Trento, Santa Maria del Fiore a Firenze, la cattedrale di Ruvo o quella della sala ottagonale nel complesso delle terme di Diocleziano in Roma

o, nella medesima città, degli ultimi rinvenimenti sotto il complesso pluri-stratificato di San Clemente. Un caso diverso, ma ugualmente interessante e singolare, è la recente 'ricostruzione' della scena del Teatro Olimpico di Sabbioneta, opera di Vincenzo Scamozzi (fine sec. XVI). Qui la scena prospettica è stata restituita con grande sapienza critica e altrettanto grande capacità progettuale e creativa senza cadere nell'equivoco della riproposizione 'filologica', sulla base di un vecchio disegno o di qualche analogia, di quanto era andato perduto ormai da due secoli. Si è scelta, invece, la strada di una raffinata 'reintegrazione dell'immagine' e reinterpretazione storica, traducendola in forme moderne ma figurativamente coerenti con l'insieme. Essa ha consentito di ottenere un'architettura leggera e reversibile, di alta qualità, nuova e attuale ma al tempo stesso capace di adattarsi all'antico per risanare una ferita che squilibrava la spazialità dell'intero teatro. Non si può dire che l'Europa mostri, rispetto all'Italia, un'operatività di restauro nel suo complesso stimolante o più convincente: si va dalle sperimentazioni fortemente 'innovative' ungheresi degli scorsi decenni, poi temperate e un po' banalizzate, a quelle analoghe oggi in Spagna, da cui emerge più una volontà di attualizzazione che di vera salvaguardia; dalla perpetuazione di modi ancora tardo-stilistici in Francia, ma con frequenti interessanti eccezioni (campanile della chiesa di Chantrigné, adattamento a museo delle rovine della chiesa di Toussaint ad Angers, abbazia di Fontevraud), al caso del Belgio, ancora segnato da pesanti demolizioni e successive ricostruzioni urbane con singolari attardati episodi di 'facciatismo'; dalla manutenzione spesso accurata e misurata, altre volte fortemente invasiva, in Gran Bretagna all'insegna di un conclamato empirismo, alle ricostruzioni più o meno à l'identique nella Germania riunificata (Frauenkirche di Dresda, proposte per il castello di Berlino), con tanta più insistenza verso il ripristino quanto maggiore è stato, non sotto l'emergenza dei bombardamenti ma negli anni successivi, per spinte economico-speculative da una parte, ideologiche e di regime dall'altra, l'intento di voluta demolizione di numerosi monumenti soltanto danneggiati dalla guerra. Singolare e promettente è il ritorno sulla scena del confronto internazionale della Russia, la quale si apre a tutto campo, da esperienze di rigorosa conservazione e di restauro 'scientifico', ricollegabili alle acquisizioni concettuali d'inizio secolo ancora in periodo zarista (chiesa dei Santi Boris e Gleb a Grozno), ad altre di totale ricostruzione (chiesa del Cristo Salvatore a Mosca).

Conoscere per conservare. - Riguardo al modo di concepire la conoscenza della fabbrica non è possibile fornire una rigida sistematizzazione. Si tratta di conoscenza storica, in quanto tale rispondente alla metodologia più generale di tale disciplina, né esiste una 'conoscenza finalizzata' e peculiare per il restauro. Questa tuttavia, come aveva già intuito Gustavo Giovannoni, deve tendere a essere, per quanto possibile, integrale, estesa contemporaneamente al complesso figurale e materiale della fabbrica, in tutto il suo arco cronologico.

Attenta quindi ai valori d'immagine e di struttura ma anche agli aspetti di stratificazione edilizia e di più o meno estesa 'riscrittura' del testo architettonico nel tempo, tanto da potersi affermare che l'autenticità dell'opera risieda proprio nella sua formulazione originale e nelle addizioni, in parte volontarie e in parte no, dovute al passaggio del manufatto nel tempo. In tale prospettiva rientrano anche le questioni impiantistiche, quelle tecnologiche e di consolidamento strutturale; esse, quando toccano problemi di conservazione architettonica, si manifestano non in modo autonomo ma come aggettivazioni interne al restauro o quali esperienze da svolgere in stretta correlazione interdisciplinare senza perdere mai di vista, comunque, la ragione storica e critica dell'intervento.

Affermata l'opportunità di una storia architettonica per quanto possibile integrale, bisogna tuttavia prendere atto dell'impossibilità che lo storico registri tutta la complessa realtà d'un monumento. È noto che ogni narrazione o interpretazione storica è psicologicamente e metodologicamente condizionata da chi la scrive; l'impostazione storiografica propria di chi compie il percorso di analisi e restituzione influenza

radicalmente gli esiti della ricerca. Ciò vale anche in architettura, dove sempre differenti saranno i modi d'interrogare i documenti e il monumento, inteso come primo documento di se stesso. Tutto ciò comporta ricadute nel campo del restauro, perché ogni indagine storica, di necessità, lascia alcune parti in ombra e altre ne evidenzia; è un dato di fatto o, se si vuole, un'incongruenza da cui non è possibile prescindere. Ecco perché le Carte del restauro parlano di pareri e giudizi preferibilmente avanzati da più persone, mai da ricondurre a una sola, specie se si tratta di giudizi storici destinati ad avere una ricaduta operativa (come la rimozione di un'aggiunta o altro). Un parere condiviso è, di per sé, più meditato e più cauto, più facilmente inteso a un maggiore rispetto del manufatto.

Uno specifico accenno merita una certa moderna, poco giustificata, tendenza a ridurre la fase di conoscenza alla semplice interrogazione analitica, strumentale e con tecniche di laboratorio della fabbrica, trascurando l'approccio diretto e quello mediato dal rilevamento architettonico. È un fenomeno, per certi versi, analogo a quello dell'analitica medica, il cui sviluppo abnorme trova spesso motivazioni, prim'ancora che cliniche, di tipo economico e spesso di personale insicurezza diagnostica. Da qui la tentazione di affidarsi a risposte totalmente 'scientifiche' e, apparentemente, oggettive. Tale accresciuta attenzione analitica consente oggi di vedere le antiche testimonianze non soltanto come espressioni artistiche o documenti di gusto ma, più in generale, come testimonianze materiali, veri documenti storici, manufatti ricchi di sempre nuove informazioni che l'archeometria, le varie tecniche d'indagine, in sostanza un approccio fondato sulle scienze fisico-chimiche possono mettere in luce e far leggere, come se s'indagasse un singolare archivio non cartaceo ma di pietra.

Alcune ombre emergono, però, quando si vuol delegare alla diagnostica una risposta che non si è in grado di dare per incapacità o inesperienza. Per questo l'architetto restauratore dovrà possedere conoscenze umanistiche solide ma anche competenze scientifico-tecniche altrettanto forti, accompagnate da una formazione di base e da una frequentazione diretta dei monumenti che gli conferiscano la capacità di operare anche intuitivamente e di richiedere o graduare l'apporto dei diversi specialisti e di ben mirate indagini scientifiche.

Nelle sedi universitarie di più solida tradizione s'insiste molto sul difficile esercizio d'interrogazione diretta dei monumenti. Si verifica puntualmente che la fabbrica indagata a vista e con lo strumento fondamentale del rilievo grafico, possibilmente eseguito a mano e non delegato ad altri, dà risposte piene e convincenti circa la sua storia e il suo stato di conservazione. È certamente necessaria una pre-comprensione critica dell'oggetto, ma si vuol sottolineare che non ci si può esimere, nella sostanza, da una ripetuta frequentazione e anche dal 'ripercorrimiento' personale del manufatto. Il successivo passaggio all'analisi più specifica, quantitativa oltre che qualitativa, dei materiali e del loro degrado risulta, su tale base, molto più efficace e agevole.

In ogni modo la figura dell'architetto restauratore è quella di chi dev'essere in grado di sintetizzare i diversi apporti disciplinari e conoscitivi, per ricondurli al fine della conservazione, tramite uno specifico processo di progettazione. In tale prospettiva l'eccesso di strumentazione diagnostica può costituire un disturbo nel rapporto che deve instaurarsi fra l'opera e il restauratore, anche perché l'atto di restauro non è qualcosa di meccanicamente deducibile dalle analisi. Il ruolo dell'architetto restauratore, quindi, non è soltanto quello del coordinatore tecnico ma simile piuttosto, com'è stato più volte rilevato, a quello del direttore d'orchestra che mantiene la regia complessiva e che, in base a un 'progetto' artistico, sa prefigurare il risultato da raggiungere e orientare, di conseguenza, in modo unitario le diverse operazioni specialistiche. La fantasia creatrice di cui scrive Bonelli non è soltanto quella impegnata nella definizione di nuove forme ma anche quella di chi sa prefigurare e conseguire il voluto risultato complessivo di restauro. Il recente intervento (1998-99) sulla facciata della basilica di San Pietro in Vaticano, che associa un'elevata qualità

esecutiva a un poderoso apporto scientifico e tecnico, manifesta in modo esemplare la propria natura di autentico 'restauro critico'. Il controllo dell'intera operazione, ivi compresa l'organizzazione del cantiere e delle ricerche preliminari, è stato in primo luogo storico-critico e guidato da una precisa 'domanda storica'. Diverso e più intuitivo il precedente restauro, condotto alla metà degli anni '80 del sec. XX, che tuttavia, per la grande sensibilità del responsabile, era risultato così rispettoso delle patine naturali e artificiali e così garbato da consentire, a distanza di anni, ulteriori scoperte circa le finiture cromatiche del grande prospetto realizzato ai primi del '600 da Carlo Maderno. In ambedue i casi ci s'è imposti di rispettare e qualche volta di sottolineare la leggibilità della fabbrica, il suo chiaroscuro, l'azione del tempo sui materiali, soprattutto s'è saputo tenere il restauro nell'ambito proprio dell'architettura, senza delegarlo alle sole ragioni scientifiche della chimica o della fisica dei materiali costitutivi. Più precisamente si sono saputi ricondurre all'architettura, in unità e coerenza, gli apporti delle scienze fisico-chimiche e la manualità stessa dei restauratori.

Restauro e consolidamento strutturale. — Nel restauro un recente atteggiamento, che da una certa parzializzazione o 'riduzione' culturale del problema (quello del rapporto tra forma visibile e struttura) prende le mosse, a opera di alcuni ingegneri con vivi interessi storici, tende a esaltare i valori strutturali, statici, meccanici e costruttivi dell'architettura, a scapito di altri che in pari grado e forse più la caratterizzano. Se ne traggono conseguenze di restauro piuttosto dogmatiche: raccomandazioni contrarie senz'appello all'uso di rintorzi e sussidi strutturali nascosti nelle antiche murature, il rifiuto delle tecniche moderne che li consentirebbero, un'indiscussa preferenza per eventuali protesi esterne, per i rifacimenti secondo le tecniche tradizionali, per la vecchia pratica del 'cuci e scuci' e via dicendo. Tutte cose in sé anche accettabili, se non fossero presentate come l'unica via al consolidamento, con una forte componente ideologica e d'intolleranza nei confronti di altri, pur validi, procedimenti. Interessanti contributi in tal senso sono stati di recente proposti riguardo alle 'tipologie strutturali' storiche, ricavabili estrapolando dai fenomeni osservati - nella fattispecie l'edilizia tradizionale in zona sismica - un 'lessico' costruttivo comune. Tipologie che si sono rivelate ben rispondenti agli eventi sismici, purché eseguite secondo la 'regola d'arte': una sorta d'interno, sperimentato ed efficace 'codice tecnico' non formalizzato per iscritto, almeno in origine, ma frutto di un affinamento di cantiere secolare. La proposta che ne consegue, per l'intervento antisismico in tessuti storici, è di recuperare quel codice e applicarlo con proprietà sia per verificare sia per rinforzare, anche in ragione del fatto che esso corrisponde, con uguale e forse maggiore rigore, al moderno calcolo numerico. Inoltre il difetto di un edificio che non rispetta la 'regola d'arte' si ripara riconducendolo a essa, secondo un criterio definito 'filologico' e 'conservativo'. Infine, nei casi in cui si scopra una tipologia intrinsecamente insufficiente, sembra chiaro che questa non possa conservarsi ma che debba essere corretta apportando miglioramenti coerenti con il linguaggio originale dell'opera. Si tratta di considerazioni di certo sollecite della sorte dei monumenti ma gravide di rischi che occorre subito denunciare. Appare evidente l'involontaria assonanza con la famosa affermazione di Eugène E. Viollet-le-Duc, nel 1873, riguardo alla cattedrale di Évreux («il serait puéril de reproduire une disposition éminemment vicieuse») bisognosa, per la natura stessa dei suoi doppi archi rampanti, di essere emendata dall'atto correttivo e migliorativo di restauro. Eppure le 'trasgressioni' rinvenibili nella materia e nella forma del monumento, i presunti difetti e gli errori costituiscono, a pieno titolo, singolari documenti storici e proprio dei più fragili e negletti.

Il criterio correttivo di cui s'è detto, in realtà di demolizione e 'migliore' ricostruzione alla maniera antica, non può dirsi né filologico né conservativo, presenta invece caratteri di astrattezza propriamente tipologica, perché non considera l'antico documento qual esso è, col suo fardello d'incertezze costruttive (tanto più storicamente significative, forse, quanto meno codificabili) ma lo generalizza; esprime, infine, un'esigenza

innovativa e correttiva anziché di tutela. In altre parole lascia intuire una volontà di perpetuazione non dell'oggetto in sé, *hic et nunc*, ma del suo modello, non innocentemente riprodotto, come nel Rinascimento, su disegno ma restituito, ancorché parzialmente, in muratura. La regola d'arte, così intesa, è quindi una variante, non formale ma tecnologica, dell'ottocentesca 'regola dello stile' fondata sui corrispondenti criteri analogico-classificatori e come quella, ancora una volta spinge verso la pratica del ripristino, che Brandi definisce come «la più grave eresia del restauro».

È interessante anche osservare come proprio l'attenta considerazione d'impieghi, fuori della buona 'regola d'arte', degli archi rampanti in ambiente goticistico italiano (dall'abside del Duomo di Orvieto al fianco di Santa Chiara in Assisi) ci abbia aiutato a meglio comprendere il modo particolare in cui le influenze d'oltralpe erano recepite nell'Italia del Due-Trecento; o come la chiave interpretativa del complesso, enigmatico rapporto fra basilica inferiore e superiore di San Francesco ad Assisi passi per lo studio di alcune irregolarità e incertezze costruttive; o come certe ricorrenti e puntuali debolezze strutturali del Duomo di Spoleto rappresentino la testimonianza precisa dell'estensione cronologica di tale monumento, fra Medioevo ed età neoclassica.

È necessario ricordare, inoltre, che la scelta se porre o meno all'esterno e in vista, col pregio innegabile della reversibilità, un'eventuale membratura di rinforzo statico, dovrà discendere sempre, in ultima analisi, dalla valutazione critica del caso in esame e, nella maggior parte delle circostanze, dal corretto apprezzamento dell'opera in quanto immagine figurata. Il rispetto dello schema statico e l'impegno a conservarlo vanno di certo a merito di un buon restauro di consolidamento architettonico, ma la conservazione in situ e senza 'disturbo archeologico' di un traballante antico frammento di arco, anche a prezzo di riconfigurarne 'modernamente' il sistema strutturale, p. es. con l'ausilio di una leggera precompressione, è altrettanto e forse più meritevole. L'andamento delle forze s'intuisce e si restituisce tramite un atto d'intellezione, mediato da conoscenze specialistiche, il pezzo autentico salvato nella sua flagranza materica (sottraendolo al rischio del disfacimento e a quello della sostituzione o dell'inglobamento, come semplice «carcassa», in una nuova, ripristinata arcata, magari fatta all'antica) si dà alla vista e parla a tutti un linguaggio veritiero. La questione, in sostanza, è sempre d'equilibrio nel saper discernere, profittando di ogni utile elemento o risorsa tecnica, rifiutando ideologismi e atteggiamenti preconconcetti (per ragioni di scuola, di parte, alle volte di mero schieramento accademico o professionale). Il che significa, di fronte a questo genere di problemi, tornare sempre a porsi la domanda del 'perché' (prima ancora del 'come') si conservi; domanda fondamentale e, troppo spesso, elusa.

Da tutto quanto sopra risulta evidente la complessità delle questioni riguardante il rapporto fra storia, scienza e tecnica nel restauro, in relazione al consolidamento strutturale. Carattere proprio di quest'ultima disciplina è il fatto che conoscenze storiche e competenze tecnico-scientifiche non possano esservi considerate come 'variabili indipendenti', anche se ciò spesso si manifesta nella pratica e, ancor peggio, in alcune normative ufficiali.

In ultimo va ricordato che l'importanza crescente dell'impiantistica (riscaldamento, climatizzazione, sicurezza, comunicazioni, ecc.) nell'architettura contemporanea non ha mancato di riflettersi sul restauro, a danno delle antiche espressioni edilizie, per loro natura poco inclini a ospitare sistemi e macchinari sempre più complessi ed invasivi. È dunque giusto, sul piano del metodo, differenziare dal semplice intervento 'tecnologico' di ristrutturazione, motivato da ragioni d'uso, funzionali o di economia degli interventi, l'azione sugli edifici storici, che rientra a pieno titolo nel campo del restauro ed è mossa soprattutto da ragioni di cultura e dalla volontà di conservare e trasmettere al futuro, nelle migliori condizioni possibili, le antiche testimonianze architettoniche. Ciò anche a costo di limitare, in termini di comfort ambientale, le prestazioni dell'edificio restaurato. Sono, a questo proposito, da raccomandare lavori realizzabili

soprattutto 'a secco' e per via d'aggiunta, evitandosi qualsiasi intervento sulle murature (tracce, cavedi ecc.); da qui l'importanza riconosciuta all'impiego di moduli o pezzi prefabbricati e a un preventivo rilievo dello stato di fatto che evidenzi possibili tragitti impiantistici non invasivi o di minimo impatto sul costruito. Si tratta, poi, di prevedere accuratamente fori e alloggiamenti di cavi e tubazioni, da mantenere nella sezione più ridotta possibile; di usare carotatrici e non di effettuare scassi a mano nelle murature; di riutilizzare, ogni volta che sia possibile, i vecchi passaggi e alloggiamenti (canne fumarie dismesse ecc.). I diversi impianti offerti dal mercato andranno vagliati e posti a confronto, caso per caso, onde selezionare quelli più adatti allo specifico monumento in esame.

È bene notare che il restauro non pretende di sviluppare una propria tecnologia, adatta esclusivamente ai monumenti, ma si rifà a quella consueta, con motivazioni e limiti, però, diversi e più ristretti di quelli consentiti dal semplice recupero edilizio.

Analoghi criteri guideranno la progettazione esecutiva dei singoli sistemi impiantistici, tenendosi presente che soltanto da quindici-venti anni a questa parte s'è andata sviluppando un'attenzione crescente alla questione, vista nelle sue due facce dell'inserimento del nuovo nell'antico e della conservazione delle antiche testimonianze tecnologiche. Ancora oggi, infatti, si vive una condizione 'sperimentale', ben lontana da una condivisa e approfondita metodologia, come dimostrano la scarsa letteratura e i troppo modesti esempi sull'argomento.

Professione, formazione e imprese. — Sul piano professionale una solida metodologia specialistica risulta poco applicata; se ne parla molto ma il suo impiego è limitato e, soprattutto, mal orientato, vale a dire scollegato da un'organica comprensione del monumento e privo di ricadute operative. Le modeste ricerche e indagini che si fanno restano il più delle volte inefficaci e valgono come orpelli da allegare, senza convinzione, al progetto.

Le stesse soprintendenze che rappresentano, sul territorio, l'autorità del Ministero per i Beni e le Attività Culturali si sentono quasi in obbligo di non elevare il livello della richiesta di conoscenza storico-critica dei monumenti, temendo di non essere seguite dai professionisti che operano sul campo, spesso con una preparazione assolutamente generica e insufficiente. Gli enti locali e le Regioni non hanno ancora sviluppato, tranne rarissime eccezioni, mentalità e competenze in grado di orientare positivamente la questione mentre da parte della Chiesa cattolica si è notato, dopo il Concilio Vaticano II, un risveglio d'interesse consolidatosi in questi ultimi anni (Ufficio Nazionale per i Beni Culturali Ecclesiastici della Conferenza Episcopale Italiana, in Roma) nel senso di una capillare opera d'informazione a favore delle diocesi e di una fattiva collaborazione con le autorità pubbliche di tutela. Riguardo a quest'ultime il processo di adeguamento in atto alla normativa europea dovrebbe cambiare un po' le cose ma essa mostra gravi pecche, per il fatto di trascurare la specificità dei problemi del restauro, forzatamente assimilato alle comuni opere pubbliche, come l'esecuzione di strade, dighe o ponti.

In altri settori, come quello archeologico e artistico, esiste una tradizione di maggiore rigore pur se con qualche crescente incrinatura. In architettura, pur con le solite eccezioni la prassi relativa tanto alla conservazione quanto al recupero edilizio è nel complesso deludente; il più delle volte si tratta di "restauro orale", improvvisato in cantiere, altre volte delegato alle imprese, raramente ben progettato, rarissimamente ben diretto e assiduamente seguito in corso d'opera. Sul piano nazionale le proposte di riforma legislativa in discussione non appaiono convincenti né in grado di modificare realmente la situazione. Eppure si sente l'esigenza di una forte carica innovativa e quasi eversiva, fondata su solide basi culturali, riguardo a criteri e procedure. Inoltre l'ultimo trentennio ha visto, per varie ragioni, non ultime quelle cosiddette di 'trasparenza', un moltiplicarsi abnorme dei controlli e delle incombenze amministrative, ormai divenuti autoreferenziali e tali da bloccare e svilire ruoli, autonomia, tempi tecnici e,

con essi, ogni sana idea di progetto. La situazione è complicata dal fatto che nel campo del restauro si è riversata tutta una professionalità corriva, abituata all'edilizia di speculazione o di pesante ristrutturazione, riciclatasi senza aver compiuto il minimo sforzo per adeguarsi culturalmente ai nuovi compiti. Lo stesso vale anche per le imprese, fatta eccezione per piccole ditte a struttura familiare o per cooperative di giovani restauratori che, tuttavia, sono tenute in vario modo ai margini della professione anche dalla mano pubblica che tende a privilegiare la capacità d'esposizione economica delle grandi ditte in luogo delle competenze specialistiche. È una conseguenza del fatto che, per varie ragioni di natura sociale ed economica, il restauro sia diventato un fenomeno di massa sostanzialmente incontrollato. Più in generale non va dimenticato il contributo di pensiero, di stimolo e di verifica che potrebbe giungere da altri campi dell'attività umana, p. es. da quello umanistico, storiografico e letterario, in una parola dalle persone colte che argomentano con una mentalità diversa da quella di molti 'benculturalisti' di maniera, i quali hanno dimenticato le ragioni prime del conservare.

Chiudere, come sta avvenendo, il restauro nel cerchio stretto degli addetti ai lavori è un grave errore. La storia c'insegna che esso non è nato dagli architetti, né dai pittori, né dai tecnici; l'idea della 'conservazione' non per ragioni pratiche ma di cultura ha una radice umanistica legata al concetto di storia e a valori di memoria, di oblio, di nostalgia. Ciò non dai tempi di John Ruskin ma già nel '500 e '600: sono gli eruditi, gli storici, i letterati, di solito espressi dalle comunità locali direttamente interessate, coloro cui si devono alcune delle più interessanti anticipazioni.

Un altro apporto prezioso è quello che potrebbe venire da quella sorta di umanisti-scienziati che sono oggi gli archeologi e da quegli scienziati-umanisti, fisici o chimici come Giorgio Torraca o Hanna Jedrzejewska, aperti alla comprensione storica ed estetica delle antiche testimonianze. Utile sarebbe anche un confronto fra le modalità di formazione e produzione italiane ed europee, intendendo questo termine in senso lato e riferendolo anche agli apporti d'oltre Atlantico, nel campo specialistico del restauro architettonico: prettamente universitarie e sostenute da una struttura di Stato, legata al mondo operativo delle Soprintendenze, da noi; più libere e sperimentali altrove. Modalità che presentano, entrambe, pregi e difetti riconoscibili nel serrato approfondimento concettuale e di metodo, ma con rischi d'astrazione e d'isolamento dal cantiere, in Italia; in un empirismo spesso ancorato a vecchie concezioni, ancora d'impronta ottocentesca, senza grande fermento di studi e di ricerche, ma ben legato al progetto, al cantiere e all'esperienza vissuta, nella maggior parte d'Europa. Il contributo extraeuropeo, coi problemi specifici che culture radicalmente diverse dalla nostra pongono, rappresenta un altro settore di grande interesse poco indagato.

Architettura e restauro. — Il richiamo all'unità del 'fare restauro' architettonico o, se si vuole, monumentale, col 'fare architettura' tout-court risulta oggi più che mai opportuno perché una serie di equivoci, alimentati da pressioni professionali, da sostanziale ignoranza della materia, da un benculturalismo superficiale ha contribuito a confondere le acque. Da qui le pretese di uno scientismo tanto aggressivo quanto incapace di cogliere i nodi stessi del restauro, che viene presentato come la sommatoria di competenze diverse (del chimico, del fisico, del restauratore di superfici, dello storico archivista, dello storico dell'arte, dell'ingegnere strutturista, del geometra computista) non bisognoso di regia né di progetto. Ma proprio quest'ultimo, per quanto si voglia, è ineliminabile; rappresenta l'indispensabile prefigurazione dei risultati, funzionali, tecnici ed estetici che si vogliono raggiungere e comporta un impegno professionale specifico proprio dell'architetto specializzato in materia. Un restauro senza architetti è, in effetti, il sogno di molti, comprese le amministrazioni pubbliche che nella rudimentale semplificazione dei problemi vedono una strada per uscire dalle pastoie burocratiche che esse stesse e il potere politico di cui sono espressione diretta hanno contribuito a creare. Sogno certamente non

ingenuo perché sostenuto da una ben precisa volontà di occupazione e colonizzazione professionale di un campo, coltivato da circa due secoli dagli architetti, che si sta rivelando come uno dei più redditizi e ricchi di futuro.

Il restauro architettonico è, invece, del tutto interno all'architettura generalmente intesa e con essa s'identifica, fatte salve le debite differenze, per il suo stretto legame con lo strumento e la metodologia del 'progetto'; per le modalità formative, vale a dire per l'esigenza di 'risoluzione estetica' che ogni atto di restauro postula; per quelle di controllo e definizione delle valenze spaziali, linguistiche e anche ornamentali, d'insieme e di dettaglio; per la naturale continuità fra progetto e cantiere, da cui l'importanza basilare della direzione dei lavori; per le tecniche d'intervento e per la loro regia, con apporti da vari ambiti disciplinari ma tutti da ricondurre a una sapiente ragione 'edilizia'; per le comuni esigenze di manutenzione, meglio se 'programmata' nel tempo, tanto del costruito nuovo quanto del costruito antico sottoposto a restauro; per il fondamentale legame fra architettura e urbanistica, vale a dire del singolo episodio architettonico col suo sito, in una visione conservativa che potenzialmente s'allarga, senza perdere i suoi riferimenti di fondo, ai temi del territorio e dell'ambiente.

Separare l'ambito della conservazione da quello della progettazione, come si è tentato di fare con le più recenti proposte di riforma universitaria e con l'impulso dato ai corsi di laurea in beni culturali, sarebbe dannoso, sui due fronti dell'antico e del nuovo, e causa d'impoverimento, alla sua stessa radice, della disciplina architettonica.

È opportuno, comunque, ribadire l'unità teoretica e metodologica del restauro di tutte le arti figurative, contro un presunto 'statuto autonomo' del restauro architettonico. Lo scambio d'idee, p. es., sui temi del restauro pittorico è quanto mai salutare proprio alla riflessione sul restauro architettonico che, se lasciata a sé, tende spontaneamente a scivolare verso un banale funzionalismo, un confuso sociologismo o, per altre ragioni (legate alla presunta non 'autografia' dell'architettura e all'altrettanto; presunta sua facile riproducibilità, anche 'differita' nel tempo), verso il ripristino.

Il disinteresse sostanziale per la ricchezza storica dei nostri monumenti, per il rispetto che gli si deve in quanto 'oggetti di scienza' (secondo la nota definizione di Giulio Carlo Argan) o espressioni di linguaggio e di 'letteratura' architettonica quando non d'arte, accomuna due diffusi orientamenti, quello gestuale, acriticamente 'modernista', che usa l'antico come semplice sfondo al servizio della propria creazione, e quello 'regressivo', ripristinatorio e restitutivo, il quale è ancora chiamato, da alcuni sprovveduti, 'filologico', mentre della filologia - che è una seria disciplina a fondamento autenticamente storico - si presenta come la negazione più assoluta.

La via critica di una progettazione 'per la conservazione' e la 'perpetuazione' del monumento è certamente più ardua e impegnativa e poco ha in comune con quanto appena detto: richiede un serio impegno di studio e di analisi, una buona capacità di controllare e orientare in senso positivo e non distruttivo le proprie capacità creative, richiede senso della misura, applicazione e soprattutto amore per l'oggetto di studio. È una porta stretta, tutt'altro che agevole e, proprio per questo, sarebbe dovere della mano pubblica sostenerla con la forza di esempi e di ottime realizzazioni, tanto da attirare e guidare anche i committenti privati.

Prospettive future. — C'è da domandarsi, in ultimo, se la civiltà attuale sia in grado di assicurare un ruolo alla memoria alla storia, al valore delle tradizioni, alla stessa bellezza. È difficile dare una risposta anche se non si può escludere che possa risultare negativa. A prima vista sembra che l'interesse per la conservazione e il restauro si sia, in questi ultimi tempi, rafforzato, ma non è chiaro se la prospettiva del nuovo millennio sia quella del conseguimento di un livello di attenzione e di conseguente accuratezza operativa maggiore oppure se stia profilandosi il rischio di un capovolgimento totale e di un radicale

cambio di orientamenti. In fin dei conti è ben fondato il timore che il restauro sia l'espressione residua di una cultura borghese, d'impronta propriamente otto-novecentesca, a rischio d'estinzione; cultura fondata su basi storiche e filosofiche kantiane, hegeliane, storiciste, che si sta dissolvendo a favore di un pragmatismo economicistico che tutto assorbe e consuma. Non è da escludersi che, di qui a qualche anno, della conservazione e, più in generale, del passato non interessi più niente a nessuno. Un processo di radicale mercificazione sembra appiattire tutto sul presente. Si percepisce come vincente la volontà di rinnovare e riconfigurare l'ambiente umano privilegiando, su tutte, le ragioni economiche e della rendita urbana, se si vuole quelle del comfort tecnologico e della funzionalità spicciola; queste sono intese come ragioni 'vitali' a confronto di quelle, vecchie e avvizzite, della tutela delle antiche testimonianze. La stessa civiltà contemporanea non sembra più né capace né interessata a essere, come nel passato, 'urbana'. Va quindi messa in conto l'ipotesi che il restauro possa estinguersi, dopo avere registrato un successo e una diffusione che sembravano irreversibili, a confronto le ragioni ecologiste e ambientaliste godono forse, di maggiore credito (sul tema dello 'sviluppo sostenibile' si veda The Brundtland Report, ONU, 1987). E un problema connesso anche alla formazione dei giovani, specie di quelli in età scolastica. Esiste anche un'altra possibilità, legata a un dato fondante della società attuale: la sua complessità, 'destrutturazione' e apertura ad atteggiamenti e valori diversi, spesso contrastanti. In musica si va senza traumi da Vivaldi e Mozart all'hard rock, in architettura dalle realizzazioni più colte e raffinate alle più derelitte periferie e alla più volgare edilizia di mercato; tutto si mescola in una sostanziale tolleranza che, in realtà, è agnosticismo o relativismo culturale e assenza di valori condivisi. In questa prospettiva nulla vieta che possa sussistere un modesto settore residuo di persone dedicate agli studi storici e quindi alla conservazione, in una situazione, per altro, di sostanziale disinteresse al problema. Che la tutela e la salvaguardia dei beni culturali e ambientali possano godere in futuro di un riconoscimento sociale privilegiato, pari a quello che ha contraddistinto il XIX e buona parte del sec. XX, è cosa assai dubbia. Riconoscimento legato, per altro, alla ricerca di un equilibrato rapporto fra conservazione e innovazione, visto come garanzia di educazione e di migliore qualità di vita.

Quanto alle prospettive di metodo future, probabilmente più disinvolute di quanto oggi avvenga, vanno rammentate alcune recenti riflessioni sviluppate sul tema del 'restauro del nuovo', vale a dire dell'architettura del '900, dagli anni '40-'50 in poi. Un'architettura spesso segnata da profonde modificazioni attuate dagli stessi abitanti (chiusura di balconi in forme diverse, superfetazioni varie, apertura o modifica di finestre, variazioni localizzate di colori) in un sicuro disordine visivo che tuttavia alcuni, forse giustamente, si sforzano di leggere come un segno di vitalità e un 'valore', a suo modo, modernamente architettonico. Ciò rifacendosi idealmente alla lezione di Robert Venturi (si pensi al volume *Learning from Las Vegas*, 1972, ed. rivista 1977, trad. it. 1985) capace di riportare a una nuova e interessante logica di apprezzamento estetico, quindi di "riconoscimento» brandiano, dunque di conservazione, ciò che di solito è considerato, specie dai cultori del restauro del nuovo (quasi tutti schierati, senza incertezze, sulla facile linea del ripristino) solo ciarpame o immondizia architettonica. Si tratta di un'apertura significativa: quello che si vede come irrimediabilmente brutto, in specie nelle grandi periferie urbane, forse possiede un alito di bellezza e di vitalità che ai più sfugge. Chi è abituato ad ascoltare la musica classica probabilmente non è in grado di capire la musica alternativa rock, cui prima si accennava, e viceversa; ma l'incomunicabilità è per definizione, anticulturale, perché la cultura è in primo luogo scambio, apertura e curiosità nei confronti del diverso.

In conclusione, è possibile intravedere nuove strade di possibile sviluppo dell'idea di conservazione. Nella sostanza l'affermazione di Renato Bonelli resta vera: la società attuale non ha interesse alle testimonianze storico artistiche in sé, antiche o moderne che siano. Essa è praticistica e consumistica. Ma è

anche la società della complessità e delle contraddizioni, il che apre comunque qualche spiraglio. Oggi è tuttavia più ragionevole un certo pessimismo, ma non tanto per l'invadenza della cultura alternativa, propria dell'emarginazione metropolitana, quanto per il lavoro sotterraneo di una meno chiassosa ma più aggressiva sub-cultura economicistica. È fondata l'impressione che il fronte conservazionista e ambientalista, creato in decenni di lavoro e consolidatosi nella seconda metà del sec. XX, sia mantenuto come una scenografia di parata, benculturalista appunto, dietro la quale il più spregiudicato affarismo, economico e politico, lavora ed erode convinzioni e interessi. La prima a essere perduta sarà forse la battaglia a favore dell'integrità delle nostre città antiche, secondo il modello già nordeuropeo: di conseguenza, sotto l'egida dei diritti della moderna architettura a 'dialogare con l'antico' si rimetterà in moto la macchina speculativa che negli anni del secondo dopoguerra ha circondato in un anello soffocante gli antichi centri ma, questa volta, con l'intento di penetrare al loro interno con un'edilizia di sostituzione data per migliore, più sana, più bella di quella antica. Sono parole già sentite a giustificazione degli sventramenti propri degli anni '20 e '30 del '900. In questa prospettiva si tornerà finalmente, per la gioia dei più, ad avere pochi importanti monumenti, ripristinati con cura e tirati a lucido, sì da perdere ogni fastidiosa e sconveniente traccia di storia e di vecchio, isolati entro contesti nuovi. Questa è la prospettiva più probabile, già anticipata da alcune equivoche iniziative del neoriformato Ministero per i Beni e le Attività Culturali che si sta dando ben due direzioni generali competenti per l'architettura, una antica e una moderna (ma con attribuzioni circa l'inserimento del nuovo nell'antico) come se i due problemi potessero realmente essere divisi e non costituissero concettualmente un tutt'uno.

Le metropoli del capitalismo asiatico sono, a ben vedere, il nuovo modello urbano e sociale, non certo le vecchie città storiche europee, se si preferisce, un modello asiatico-americano è quello che sta penetrando e vincendo, in ogni fascia della società italiana, non esclusa quella della formazione delle giovani generazioni, fino ai livelli più alti, università compresa. Né ci si può aspettare aiuto dalle convinzioni nostalgiche e venate d'ideologico passatismo d'alcuni architetti e restauratori neorinascimentali o neobarocchi, ben diverse da quelle che si riconoscono nella famosa espressione di Louis Kahn sul «passato come amico». Le prime propongono un'antistorica parodia del passato e contribuiscono a congelare il dibattito culturale in materia; le altre hanno invece aperto nuove strade all'architettura contemporanea, rendendola capace di confrontarsi e dialogare con l'antico, pur nelle varie modalità espressive, come dimostra la produzione di architetti anche molto diversi fra loro, quali, p. es., Paolo Portoghesi, Aldo Rossi e Francesco Venezia.

BIBL. - Abbate F., Idee cinquecentesche e seicentesche sul restauro, in «Paragone», XVI, 1965, 181, pp.38-51; Baldini, U., Teoria del restauro e unità di metodologia, 2 voll., Firenze, 1978 e 1981; Bellini, A., Teoria del restauro e conservazione architettonica, in Id. (a cura di), Tecniche della conservazione, Milano, 1986, pp. 9-56; Bonelli, R., Architettura e restauro, Venezia, 1959; Id., Scritti sul restauro e sulla critica architettonica, Roma, 1995; Borsi, E., Il restauro: una sfida mondiale?, Roma, 1996; Boscarino, S., Sul restauro dei monumenti, Milano, 1985; Id., Sul restauro architettonico, a cura di A. Cangelosi e R. Prescia, Milano, 1999; Brandi, C., Teoria del restauro, Roma, 1963, Torino, 1977, Id., Il restauro. Teoria e pratica, a cura di M. Cordaro, Roma, 1994; Brandi, C. et al., s.v. Restauro, in Enciclopedia Universale dell'Arte, vol. XI, Venezia-Roma, 1963, coll. 322-353; Calvani, A., Guida alla conservazione dei beni culturali, Torino, 1995; Capitel, A., Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración, Madrid, 1988; Carbonara, G., Trattato di restauro architettonico, 4 voll., Torino, 1996; Id., Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti, Napoli, 1997; Casiello, S. (a cura di), Restauro, criteri metodi esperienze, Napoli, 1990; Ceschi, C., Teoria e storia del restauro, Roma, 1970; Chirici, C., Critica e Restauro dal secondo Ottocento ai nostri giorni, Roma, 1994; Choay, F., L'allégorie du patrimoine, Paris, 1992 (trad. it. L'allegoria del patrimonio, Roma, 1995); Curinschi Vorona, G., Arhitektura i Restauracija, Bucuresti, 1995; De Angelis D'Ossat, G., Sul restauro dei monumenti architettonici, a cura di S. A. Curuni, Roma, 1995; De Fusco, R., Dov'era ma non com'era. Il patrimonio architettonico e l'occupazione, Firenze, 1999; Detry, N., Prunet, P., Architecture et restauration, Paris, 2000; Dezzi Bardeschi, M., Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria, Milano, 1991; Díaz-Berrio Fernández, S., Conservacion de monumentos y zonas, Córdoba, 1985; Fancelli, P., Il restauro dei monumenti, Fiesole,

1998; Feilden, B. M., Conservation of Historical Buildings, London, 1982; Froidevaux, Y.-M., Techniques de l'architecture ancienne. Construction et restauration, Liège-Bruxelles, 1987; Giuffrè, A. (a cura di), Sicurezza e conservazione dei centri storici. Il caso Ortigia, Roma-Bari, 1993; Grassi, L., s.v. Restauro, in Dizionario Enciclopedico UNEDI, vol. XII, Roma, 1980; Gurrieri, F., Restauro e città, Firenze, 1993; Gurrieri, E et al., Il degrado della città d'arte, Firenze, 1998; Harvey, J., Conservation of Buildings, London, 1972; I beni culturali della chiesa in Italia. Orientamenti, Bologna, 1993; Jedrzejewska, H., Ethics in Conservation, Stockholm, 1976 (trad. it. Principi di restauro, Fiesole, 1983); Jokilehto, J., A History of Architectural Conservation, Oxford, 1999; L'adeguamento delle chiese secondo la riforma liturgica. Nota pastorale, CEI, Bologna, 1996; La Regina, F., Come un ferro rovente. Cultura e prassi del restauro architettonico, Napoli, 1992; Marconi, P., Arte e cultura della manutenzione dei monumenti, Roma-Bari, 1984; Miarelli Blarini, G., Monumenti nel tempo, Roma, 1979; Id., Centri storici. Note sul tema, Roma, 1987; Palmieri, A. (a cura di), Restauro e progetto, Napoli, 1991; Pandolfi, A., Stella Spampinato, M. L., Prisco, G., Marabelli, M. (a cura di), Diagnosi e progetto per la conservazione dei materiali dell'architettura, Roma, 1998; Pane, R., Attualità e dialettica del restauro, a cura di M. Civita, Chieti, 1987; Philippot, R., Saggi sul restauro e dintorni Antologia, a cura di R. Fancelli, Roma, 1998; Pirazzoli, N., Teorie e storia del restauro, Ravenna, 1994; Price, N. S., Kirby Talley jr. M., Melucco Vaccaro, A. (a cura di), Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage, Los Angeles, 1996; Rocchi, G., Istituzioni di restauro dei beni architettonici e ambientali, Milano, 1990; Rosi, M. (a cura di), La conservazione del patrimonio architettonico. Problemi di attualità, Napoli, 1993; Spagnesi, G., Lezioni di restauro architettonico, Roma, 1995; Torsello, B. R., La materia del restauro, Venezia, 1988; Zander, G., Scritti sul restauro dei monumenti architettonici, Roma, 1993.

Saggi Scelti



Roberto Pane

Il restauro dei monumenti e la chiesa di S. Chiara a Napoli,

in "Aretusa", 1944, 1, ora in R. Pane, *Attualità e dialettica del restauro*, antologia a cura di M. Civita, Chieti 1987, pp. 23-37

Le questioni relative al restauro dei monumenti non sono nuove in Italia, anzi si può dire che nessun altro paese abbia raccolto in questo campo un complesso di esperienze altrettanto vasto. Tuttavia ciò che si è fatto è ancora poco al confronto con quanto si dovrà fare, perché i casi più diversi e, purtroppo, anche più disperati si presentano oggi alla mente degli esperti. D'altra parte, non potendosi provvedere a restaurare tutte le fabbriche di interesse artistico si dovrà procedere ad una scelta, i cui criteri saranno determinati attraverso il vaglio di non pochi contrasti e polemiche. Ad ogni modo pare certo che i privilegi mantenuti per un ventennio dai ruderi romani dovranno essere molto ridotti a vantaggio della rinnovata democrazia, visto che quella specie di affinità elettiva che legava i cesari nuovi e i cesari antichi ha ormai fatto il suo tempo. Del resto, i contrasti e le polemiche gioveranno in questo ed in altri argomenti a risvegliare quell'interesse per il comune patrimonio storico ed artistico che è tra le prime condizioni per la ripresa di una vita culturale. In tal modo noi ci sentiamo indotti a ripensare le teorie antiche e nuove del restauro, con una partecipazione tanto più viva ed aderente quanto più vasto ed immediato si presenterà il compito da assolvere.

Il restauro, inteso quale conservazione e difesa dei monumenti e non soltanto adattamento pratico di essi a nuove destinazioni, è cosa del tutto moderna, la cui storia risale a poco più di un secolo. L'antichità ignorò il problema del restauro estetico; l'età del Rinascimento rilevò amorosamente l'antico, ma piuttosto che conservarlo lo sfruttò all'occasione come cava di marmi e di pietre; l'età barocca nutrì per le forme del passato una sorridente indifferenza, e nel suo sconfinato produrre non esitò neppure dinanzi ai più gravi pericoli di contaminazione. Bisogna giungere ai primi decenni dell'Ottocento per incontrare vere e proprie teorie del restauro come quelle espresse dal Quatremère de Quincy e dal Viollet le Duc, tanto famoso, quest'ultimo, quanto vasta e spesso deleteria ne è stata l'opera e l'influenza. Sia per i casi di completamento che di ripristino il Viollet le Duc proclamò la necessità che l'architetto restauratore facesse proprio il linguaggio degli antichi artisti servendosi per questo, non solo dell'esempio fornito dall'opera particolare che era da restaurare, ma anche delle forme tipiche, e quindi generiche, del cosiddetto stile d'architettura, che non è lo stile dell'arte per il semplice fatto che questo non è mai generico ma individuale. Nel suo *Dictionnaire raisonné* il teorico francese scrive: "Le mieux est de se mettre à la place de l'architecte primitif et de supposer ce qu'il ferait si, revenant au monde, on lui posait les programmes qui sont posés à nous-même". Tale antistorica supposizione apparve così legittima da costituire il fondamento dei molti restauri che, nella seconda metà dell'Ottocento ed oltre, furono eseguiti sia in Francia che negli altri paesi d'Europa. Non è qui il caso di mostrare come, ancora oggi, una simile mentalità raziocinante e non estetica si ritrovi in diverso sembiante in quella storiografia dell'architettura che continua a procedere secondo schemi e tipi di evoluzione. Ma, per restare nell'argomento, non citerò le opere di Francia e Germania nelle quali il falso documento è inseparabilmente mescolato all'autentico bastandoci ricordare alcuni tra i più famosi rifacimenti che, in base allo stesso indirizzo, furono eseguiti presso di noi. Tali sono la facciata del Duomo di Firenze, quella di Santa Croce, il Castello Sforzesco di Milano e, più gravi ancora, per il danno apportato a tutto un vasto ambiente, i restauri eseguiti dal Rubbiani in molte fabbriche grandi e piccole di Bologna, a cominciare dalla chiesa di S. Francesco sino alle casette medievali, ai porticati, a tutta quella produzione spontanea e mirabilmente intonata che non aveva bisogno di nulla, o soltanto, qua e là, di qualche modesta opera di consolidamento, e fu invece rimessa a nuovo e, nell'intenzione di farla più bella, ridotta ad essere stucchevole e convenzionale. Dinanzi a molti monumenti bolognesi ogni osservatore sensibile non può non provar pena nel constatare che alla policromia dei mattoni e delle pietre è stata tolta ogni primitiva vivacità di superficie e di tono e che quanto era immediato ed originale è divenuto imitazione.

Circa un cinquantennio prima del Rubbiani, anche Napoli aveva avuto un suo restauratore, il Travaglini, ben noto specialmente agli studiosi per la distruzione da lui operata in S. Domenico Maggiore delle numerose lastre tombali che coprivano il pavimento della chiesa e per quelle vaghe

crociere dorate le quali, più che un tentativo di ripristino, sono una peregrina espressione della moda neogotica, giunta con qualche ritardo dall'Inghilterra nella capitale del regno delle Due Sicilie.

E sempre a proposito del Travaglini è da ricordare un'altra chiesa, da lui gravemente alterata: quella di S. Eligio, la prima costruita in forma puramente gotica dopo la conquista angioina. In questa le bombe hanno demolito le banali mascherature di intonaco bianco, mettendo a nudo alcune splendide volte a crociera della chiesa antica. Vedremo più innanzi come si presenti anche qui un problema di restauro che, sebbene in più modesto programma, somiglia molto a quello che dovrà risolversi per la chiesa di S. Chiara. Deturpazioni più recenti, compiute secondo i canoni del Viollet le Duc, e cioè sempre secondo il cosiddetto stile, sono ancora la facciata del Duomo di Napoli e quella del Duomo di Amalfi. Ma ancora più numerosi sarebbero, in altre città italiane, i restauri da citare come esempi non degni di imitazione. E d'altra parte accanto ai rifacimenti di fantasia non sono mancati quelli di ripristino, i quali, sebbene condotti con documenti alla mano, hanno raggiunto risultati espressivi non meno ingrati: così a Venezia la grigia e neutra facciata del Fondaco dei Turchi che non conserva neppure qualche traccia di quella varietà di episodi plastici che distingueva quella meraviglia di colore che era la facciata primitiva. |

Fortunatamente gli errori del passato hanno giovato alla educazione dei moderni restauratori, e la cultura critica ed estetica, in Italia più avanzata che altrove, ha fortemente contribuito alla formazione di una matura coscienza dei problemi in questione. Di tale progresso è prova, fra l'altro, quell'insieme di norme, relative ai criteri da seguire per la tutela dei monumenti, che anni or sono è stato formulato mercé l'intervento degli organi preposti alla tutela medesima e cioè le soprintendenze ai monumenti ed agli scavi. Tale insieme costituisce un documento di vivo interesse e, sebbene abbia l'infelice titolo di *Carta del restauro*, avrà certamente migliore fortuna di molte altre analoghe *Carte*, perché appare, nel complesso, dettato da un sano ed illuminato senso dell'arte e della storia. Nella sua fondamentale impronta esso mostra di ispirarsi ad una concezione nettamente antitetica a quella predicata dal Viollet le Duc. Infatti il restauro di ripristino, fondato su analogie stilistiche, vi è senz'altro bandito ed è solo ammesso in quei casi in cui risulta fondato su basi assolutamente attendibili. Riferendosi alle opere delle età antiche, tali norme stabiliscono che sia escluso il completamento delle parti mancanti; anche nel caso che sia possibile desumere con certezza i particolari elementi di queste e ciò perché il gusto formale di una moderna esecuzione non potrebbe in nessun caso giungere a comporre in unità stilistica l'antico e il nuovo. È ammessa solo l'anastilosi e cioè la meccanica ricomposizione di parti smembrate, come potrebbero essere, ad esempio, gli sparsi rocchi di una colonna dorica o i blocchi di una muratura isodomica. Nella eventualità che risulti necessaria, per ogni genere di restauro, l'esecuzione di parti nuove, è suggerito che queste siano limitate all'indispensabile e, in ogni caso, che siano eseguite, o con materiale diverso da quello originario o con l'adozione di superfici di inviluppo in cui la ricorrenza con la forma antica sia raffigurata in modo schematico. Tutto questo nel giusto intento di distinguere la parte antica e cioè, come si è già accennato, in un senso precisamente opposto a quello praticato dal Viollet le Duc.

Un'altra norma degna di interesse è quella che afferma la necessità di conservare di un monumento tutti gli elementi aventi carattere di arte o di storico ricordo "a qualsiasi tempo appartengano; senza che il desiderio dell'unità stilistica e del ritorno alla primitiva forma intervenga ad includerne alcuni a detrimento di altri e solo possono eliminarsi quelli come le murature di finestre o di intercolunni di portici che, privi di importanza e di significato, rappresentino deturpamenti inutili". In linea di massima anche questo può essere considerato come legittimo. Tuttavia a me pare che non possa escludersi in maniera assoluta un criterio di scelta, per la stessa ragione per cui noi non possiamo sentire storicamente il nostro passato dando a tutto lo svolgimento di esso la stessa importanza. Qui sorge il dubbio che l'estrema imparzialità, suggerita dalla norma suddetta, adombri una certa preoccupazione circa il giudizio futuro che, col mutare dei gusti e delle tendenze, può essere pronunciato sul nostro operare. Preoccupazione giusta soltanto se limitata ad ispirare una seria e prudente consapevolezza del compito da assolvere; altrimenti essa rischierebbe di ridurci ad una sterile neutralità non meno condannabile del restauro artistico secondo Viollet le Duc.

In altre parole, pur rispettando la norma in questione, si tratterà di giudicare se certi elementi abbiano o no carattere di arte, perché in caso negativo, ciò che maschera o addirittura offende immagini di vera bellezza sarà del tutto legittimo abolirlo e per conseguenza

compromettersi con una predilezione ispirata da una vera e propria valutazione critica. Certamente anche il brutto appartiene alla storia, ma non per questo gli si dovranno dedicare le stesse cure di cui il bello merita di essere oggetto. Né mi pare che tale osservazione debba essere sostenuta da esempi: ciascun lettore avrà visto monumenti nei quali la contaminazione apportata da un cattivo rifacimento lo avrà indotto a ricordare per chiara analogia la ridipintura eseguita da qualche mestierante sulla tela di un grande maestro, e, a stretto rigore di termini, anche questa ridipintura, che noi all'occasione non esitiamo a cancellare, ha il suo storico interesse. In definitiva simili considerazioni debbono indurci a riconoscere come non possa essere dettata in questo campo una regola fissa, perché altrettanto varrebbe dettarla all'attività dello spirito critico.

Ogni monumento dovrà, dunque, essere visto come un caso unico, perché tale è in quanto opera d'arte e tale dovrà essere anche il suo restauro.

Ma è possibile che basti al restauratore avere sensibilità e cultura di critico? Se pensiamo che già la sola superficie di un intonaco e l'apparente neutralità di un tono di raccordo possono impegnare il gusto creativo e che il più scrupoloso rispetto delle migliori esperienze può portare, malgrado tutto, ad un risultato negativo, dobbiamo concludere che non bastano. Per quanto si possa procedere esclusivamente sul cammino tracciato dagli elementi più controllati e sicuri, verrà sempre il momento in cui sarà necessario gettare un ponte, operare una congiunzione, e ciò potrà essere fatto soltanto grazie ad un atto creativo nel quale chi opera non troverà altro aiuto se non in sé stesso, né potrà, come avveniva una volta, illudersi che gli stia accanto a guidarlo il fantasma del primitivo creatore.

Ma un diverso atteggiamento di fronte ai compiti che l'attuale restauratore è chiamato ad assolvere è suggerito non tanto dalla complessità dei nuovi problemi quanto dal carattere di necessità. In altre parole, una condizione totalmente nuova apparirà determinata dal fatto che, mentre prima il ripristinare, o comunque il modificare l'aspetto di un monumento, nasceva quasi sempre dal desiderio più o meno giustificato di ridare ad opere, che non erano né mutilate né pericolanti, la primitiva impronta di autenticità e di bellezza, oggi si tratta di salvare i resti di forme preziose il cui abbandono non sarebbe inconciliabile con la vita di una società colta e civile. Vero è che non sono mancati coloro ai quali tale abbandono, o addirittura la totale distruzione di fabbriche difficili da conservare, è sembrata l'unica soluzione degna di essere attuata. Sostituiamo, si è detto e si dirà ancora, i monumenti nuovi ai danneggiati monumenti antichi, senza troppe nostalgie per il passato; il che vale quanto dire: cancelliamo le glorie di un tempo e produciamo delle nuove. Cosa che potrebbe anche essere degna di un sorriso di simpatia, se fosse soltanto ispirata da un candido ed ingenuo fervore, ma che produce un vivo senso d'allarme se si pensa che, assai più verosimilmente, essa è dettata da una molto attivistica e pratica ambizione. Del resto anche questo atteggiamento ha, per modo di dire, un suo presupposto teorico che conviene esaminare. Esso consiste nel credere che l'attuale e diffuso rispetto per le opere del passato e le cure e gli studi di cui queste sono fatte oggetto, testimoniano della scarsa capacità artistica dei nostri tempi, e che tale rispetto non sarebbe da noi sentito se fossimo animati da un più vivo e fecondo impulso creativo. Un simile giudizio può apparire scusabile quando è pronunziato da artisti, ma non lo è affatto quando a pronunziarlo sono, come talvolta avviene, gli scrittori ed i critici d'arte. In altre parole esso vuol significare che, non potendo fare dell'arte, ci si contenta di scriverne la storia e la critica; come se si trattasse non di cose diverse ma di due gradi di una medesima attività spirituale di cui uno veramente essenziale e sovrano, l'altro subordinato e non necessario. È a tutti noto, infatti, come simile presupposto sia frequente negli artisti; ma è anche chiaro che la critica e la storia sono subordinate all'arte solo nel senso del tempo, per la stessa ragione per cui di nessuna cosa si potrebbe fare storia se più nulla accadesse a questo mondo. In realtà, se dobbiamo augurarci il meglio, questo consisterà nel vederci arricchiti di nuove forme di bellezza, senza che queste vengano a distruggere quanto abbiamo già ragione di amare e quindi ragione di difendere contro le ingiurie del tempo ed altre tragiche vicende.

All'inizio della guerra un grande quotidiano pubblicò un referendum tra gli architetti italiani circa il problema del restauro monumentale e, fra le molte proposte che furono avanzate, era anche quella già accennata. La grande disparità dei giudizi espressi in questa occasione provava come ciascuno avesse esteso ai casi più diversi un suo giudizio o un suo gusto particolare; senza troppo pensare che, prima di por mano a così vasta materia, occorreva rifarsi alle idee generali, rimettendo in questione i fondamenti storici ed estetici del lavoro da intraprendere.

Data l'imprevedibile varietà dei casi particolari, appare chiaro che vi sarà modo di compiere

tutte le più diverse esperienze; da quella del puro consolidamento statico e della ricomposizione di sparsi frammenti sino all'opera completamente nuova che dovrà sostituire la parte distrutta di una fabbrica, creando un felice contrasto invece che una falsa imitazione. E qui si noti che, mentre un interno o una facciata riescono espressivi in virtù di una fondamentale unità stilistica, quello che noi chiamiamo un ambiente, e cioè quanto è raccolto nella prospettiva di una piazza o di una strada, esige invece varietà di forme, perché in questo caso non si tratta di un'opera sola, anche quando, negli esempi migliori, il ritmo concorde di diverse tendenze formali dà l'impressione di una perfetta ed ideale fusione; e in simili casi nessun ostacolo dovrà essere opposto al manifestarsi di un'architettura nuova.

Se a questo punto, nel sentirsi enunciare un programma così poco uniforme, il lettore mi chiedesse chi mai potrà regolarlo, io gli risponderei ricordando come uno degli autori del suddetto referendum abbia proposto l'abolizione preventiva di ogni polemica, affinché si potesse procedere ad un pratico lavoro. A questo io risposi facendo l'elogio della polemica e credo che ormai, non per effetto della mia risposta, quell'autore abbia avuto tutto il tempo di cambiare avviso; poiché dovrà essere proprio la viva partecipazione degli iniziati e del pubblico colto a determinare, attraverso libere discussioni, l'atmosfera favorevole ai diversi compiti da affrontare, in maniera da rendere possibili quelle soluzioni che, per essere diverse fra loro, non potranno uniformarsi ad un programma prestabilito.

Qualche esempio di quanto ho detto sopra può essere fornito dal complesso dei lavori che si dovranno eseguire in Napoli, nella chiesa di S. Chiara, in quella di S. Eligio ed altrove.

L'impossibilità di ricomporre l'interno barocco di S. Chiara appare evidente al primo sguardo. Nelle condizioni presenti, data la scomparsa della volta e di quasi tutte le decorazioni settecentesche, il restauro offre una sola possibilità dal punto di vista dell'indirizzo formale: quella che consiste nel ripetere le linee trecentesche continuando a scoprire ciò che il fuoco ha già parzialmente scoperto. Tuttavia, significativi avanzi del rifacimento settecentesco potranno essere conservati come le sculture sepolcrali in alcune cappelle ed il pavimento che, sebbene molto danneggiato, non sarà difficile ricomporre, dato il suo prevalente carattere geometrico. Non potranno essere conservati, invece, la pilastratura di stucco e le cornici delle finestre, perché è venuta a mancare a tali parti ogni legame organico di ricorrenza, in seguito alla scomparsa della volta e dei pilastri tra le cappelle. Del resto la conservazione di codesto rivestimento, che costituiva il motivo fondamentale ed il pretesto architettonico della trasformazione dalla forma gotica a quella barocca, non sarebbe possibile anche perché le parti stesse risulteranno tagliate dal ripristino degli antichi finestroni, e questo non potrà non tornare a pieno vantaggio della prospettiva interna, perché contribuirà più d'ogni altro elemento a ridare un pieno sviluppo verticale alla navata.

In onore della verità e non per voler ritrovare a tutti i costi, in mezzo a tanta rovina, un motivo di consolazione, va riconosciuto che, pur nella vastità e audacia del programma decorativo, il Settecento napoletano non aveva raggiunto in S. Chiara una delle sue espressioni più felici. Gli affreschi, le dorature, la volta, che nel suo sesto fortemente depresso non riusciva a mascherare la finzione strutturale, e soprattutto lo stridente contrasto fra tutto questo ed il gusto formale dei monumenti angioini, dominanti sullo sfondo, davano al visitatore un senso di perplessità e di insoddisfazione che solo era superato quando l'occhio, rinunciando alla visione d'insieme, passava a considerare le opere d'arte ed i documenti di storia che cinque secoli avevano accumulato in questo grandioso interno. Ciò non toglie, ad ogni modo, che anche S. Chiara barocca sia degna di rimpianto e che il suo ricordo susciti in noi un sentimento di nostalgia, non tanto per l'immagine perduta quanto perché il ricordo di questa è associato, negli animi di molti di noi, a quello degli anni di giovinezza ed al loro vago e dolce immaginare. In tal senso l'antitesi tra la chiesa settecentesca, così ricca e profana, e quella austera e nuda che risorgerà dal restauro, significherà in simbolo l'antitesi tra il tempo passato e quello che ci attende.

Circa la sorte di alcune altre opere particolari della chiesa va ricordato che anche l'altar maggiore, con i suoi fastosi intarsi marmorei e le sue volute, può dirsi completamente perduto.

Nelle chiese napoletane del Seicento e Settecento l'altare appare abitualmente come il pezzo di forza del virtuosismo, e quello di S. Chiara non faceva eccezione. A me pare che tale perdita meriti meno delle altre di essere deplorata, sia per la sua scarsa importanza artistica sia perché, incorporato nella muratura dell'opera barocca e quindi risparmiato dal fuoco, resta tuttora il primitivo altare gotico, dall'ornamentazione delicata e preziosa e di una grandezza che, mentre è proporzionata alla figura del sacerdote officiante ed in perfetta armonia con l'ambiente gotico,

lascia pienamente dominare il monumento di re Roberto e gli altri che lo fiancheggiavano. Ma qui potrebbe sorgere il dubbio che forse meglio sarebbe, data la loro attuale condizione di rovina, se quei monumenti non più dominassero la visuale della navata, mentre, a render più acuta la pena, sopraggiunge il ricordo del perfetto stato di conservazione in cui le sculture dei Bertini, di Tino di Camaino e del Baboccio erano giunte sino a noi; e quasi non bastasse le fotografie eseguite dopo l'incendio mostrano parti ancora conservate che poi, per l'impossibilità di una immediata protezione e per le sopraggiunte intemperie, sono successivamente crollate. Ad ogni modo sembra chiaro che parte dei frammenti potrà essere ricomposta in sito e che il resto dovrà essere raccolto e conservato, insieme con le parti superstiti di altre opere, in quelle sale del convento che, convenientemente restaurate, potranno essere destinate a museo della chiesa. Concepito in pura funzione statica il restauro dovrà limitarsi a rifare, là dove occorra, qualche elemento portante in forma riassuntiva e schematica, in maniera che esso appaia riconoscibile dal resto per il suo diverso carattere, pur collaborando a ricostituire una visione d'insieme e giovando a proteggere ciò che resta da una successiva rovina. Ora, che questa visione d'insieme possa essere raggiunta pare molto probabile; ma risulterà certa solo quando, raccolte ed esaminate, le sparse membra, si delineerà quel ripristino grafico che dovrà precedere il lavoro esecutivo.

All'età angioina appartengono quasi tutte le maggiori chiese di Napoli, fra cui quella di Donnaregina, che è stata oggetto di uno dei migliori restauri compiuti in Italia in questi ultimi decenni. Con lo stesso gusto e lo stesso rispetto, sebbene il compito sia ancora più arduo, sarebbe desiderabile veder ricostruita S. Chiara e la chiesa di S. Eligio. Quest'ultima mostra ora alcuni elementi nuovi di grande interesse tra cui le belle crociere in pietra viva che fiancheggiavano l'abside e che il neutro ed indifferente rimaneggiamento del Travaglini, lo stesso che altrove inventava dorature gotiche, aveva mascherato con squallide pareti di intonaco. Qui, ancora più che in S. Chiara, il compito del restauratore è chiaramente indicato, sia all'interno che all'esterno, dagli organici e pregevoli resti della fabbrica gotica. Le finestre murate saranno così riaperte per ridare luce e ritmo all'unica navata.

Ma la maggiore difficoltà non consisterà nella sistemazione delle parti superstiti dei monumenti, alle quali soccorreranno i numerosi mezzi che la moderna tecnica pone a nostra disposizione, bensì nell'attribuire una forma estetica a tutto il vasto insieme; cosa che, procedendo con la maggiore sobrietà e cautela, dovrà pur essere compiuta. Ora è proprio in questo senso che, anche seguendo il concetto di "nuda semplicità e di rispondenza allo schema costruttivo" opportunamente raccomandate dalle suddette norme del restauro, dovrà essere realizzata un'opera che, nel suo dar nuova vita alla chiesa, riesca insieme antica e moderna. I vincoli del restauro imporranno i loro giusti e rigorosi limiti al gusto ed alla fantasia ma saranno sempre e soltanto questi ultimi a fornire una soddisfacente soluzione del problema. Ora, se ciò è vero, quale conclusione è legittimo trarne? Che il restauro è esso stesso un'opera d'arte sui generis; conclusione già implicita in quanto si è detto più sopra, ma che non lo è affatto nelle ricordate norme; anzi si direbbe che nella mente di coloro che le hanno redatte sia stata soprattutto presente l'intenzione di negare ogni funzione creativa all'intervento del restauratore e ciò per il plausibile timore delle pratiche conseguenze che un diverso atteggiamento avrebbe potuto apportare. Ne è la prova, fra l'altro, il passo in cui si è detto che solo possa ammettersi "la continuazione di linee esistenti nei casi in cui si tratti di espressioni geometriche prive di individualità decorativa". Ma non esistono in architettura linee geometriche prive di individualità decorativa, poiché se un'individualità è presente nell'opera, essa è tale anche per virtù di quelle parti che, isolatamente considerate, possono apparire come indifferenti dal punto di vista espressivo. D'altra parte la già ricordata disposizione di porre in evidenza con materiali diversi e linee d'involuppo la parte nuova, dovuta al restauro è, sebbene inconsapevole, un'implicita ammissione della natura artistica del restauro, mentre l'antica tendenza dell'imitazione che conduceva al falso documento negava l'arte in quanto sostituiva ad essa un generico virtuosismo.

Con queste considerazioni ho inteso di chiarire e, in certo senso, spingere sino alle loro estreme conseguenze estetiche i dettami delle più moderne concezioni del restauro.

All'accennato indirizzo da seguire per il ripristino interno di Santa Chiara, va aggiunta qualche considerazione circa la possibilità di una sistemazione ambientale. Com'è noto non è solo la chiesa che, ha subito gravi danni, ma quasi tutto l'abitato che circonda la "cittadella sacra" e specialmente le case addossate al convento dei frati e quelle tra il campanile e l'ingresso al sagrato della chiesa. Qui la distruzione operata dalle bombe offre una possibilità che è da

augurarsi non venga trascurata: quella della liberazione del monumento dalle brutture che lo hanno oppresso per secoli. Ancora oggi un edificio a quattro piani nasconde la facciata della chiesa a chi guarda la piazza del Gesù e riduce all'aspetto miserevole di un cortile l'attiguo chiostro dei frati. Se esso verrà demolito, elevando al suo posto un portico, si otterrà non solo uno splendido risultato prospettico, sia dal largo della chiesa che dalla piazza adiacente e dal chiostro dei frati, ma anche un notevole risultato pratico col decongestionare il traffico in uno dei punti più angusti e più frequentati della città, perché attraverso il portico si potrà creare un passaggio pedonale, mentre continuerà per via Trinità Maggiore il transito dei veicoli. Similmente dovrà essere liberato il campanile nei due lati dei quali, togliendo aria e luce all'ambiente, si addossano le case semidistrutte, e ad esse si sostituirà un basso muro di precipitazione o un cancello, rispettando i confini del recinto primitivo e la porta d'ingresso con la sua singolare gronda ogivale. Dall'altro lato del campanile le indecorose casette potrebbero essere sostituite da un piccolo mercato aperto, a conveniente distanza dal basamento del campanile stesso. In tal senso l'opera di liberazione sarebbe vantaggiosamente associata ad un'altra di pratica utilità.

Il diradamento operato nelle immediate adiacenze della chiesa potrebbe essere proseguito attraverso il pallonetto S. Chiara, sino a raggiungere via Mezzocannone, ed anche in questo tratto successivo vi sarebbero da sfruttare, completandole, alcune demolizioni parziali. E' chiaro però che, date le difficoltà da superare per l'attuazione di questo programma, sarà forse opportuno limitare per ora lo studio della sistemazione alla zona di più immediato interesse. D'altra parte è da ricordare che già vari progetti furono elaborati in passato per S. Chiara e dintorni, e se essi apparvero realizzabili un tempo, a maggior ragione lo sono ora, dal momento che la guerra ha creato le circostanze favorevoli a tale realizzazione. A questo proposito, in maniera più generale, c'è da rilevare che, se molti anni occorreranno perché così vasti programmi di restauro siano condotti a termine, è necessario che sin da ora sia preparato un preciso piano di sistemazioni urbane, specialmente nella vecchia città, dove opportuni lavori di diradamento potranno essere favoriti dalle demolizioni prodotte dalla guerra.

Occorrerà ritracciare il piano regolatore della città tenendo conto della nuova situazione: molte fabbriche danneggiate è desiderabile che non siano più ricostruite, affinché la loro totale demolizione torni a vantaggio della pubblica igiene, della viabilità e del migliore ambientamento di opere di importante interesse.

Il tanto auspicato diradamento della vecchia Napoli potrà essere almeno in parte realizzato se le circostanze attuali saranno opportunamente sfruttate con accurati studi particolari. I decumani ed i vici dell'antico centro greco-romano erano fiancheggiati da case alte non più di dieci o dodici metri mentre la Napoli moderna ha visto sorgere, per successive stratificazioni, case che a volte superano i ventiquattro metri su una sezione stradale che è ancora oggi quella che era prima della nascita di Cristo. Ma, ripeto ancora, perché tale diradamento sia possibile, occorre che siano tempestivamente impedito inopportune ricostruzioni; e ciò non si potrà fare attuando vaghi criteri di scelta, ma solo seguendo un programma che preveda la organica soluzione dei singoli casi e la conseguente ricostruzione di nuovi fabbricati in quelle zone periferiche che sono già servite da ampie strade nuove.

Varie sistemazioni monumentali riuscirebbero molto utili anche per la viabilità e l'igiene, ed il presentarle sotto l'aspetto di questo duplice interesse avrebbe il vantaggio di renderne più pratica l'esecuzione. Oltre alla sistemazione già citata di S. Chiara occorrerà studiarne altre, come quella della chiesa di S. Lorenzo, intorno alla cui abside si addossano alcune luride case, e promuovere l'apertura di alcune piazze o larghi in punti opportunamente scelti; per esempio, davanti all'edificio del Monte di Pietà.

La distruzione di tante opere d'arte ci fa sentire oggi quanto sia vera la massima leonardesca che le cose belle appartengono a coloro che le amano. Questa è potuta sembrare una espressione un po' retorica, sino a quando non abbiamo constatato a nostre spese che era invece un'affermazione di verità positiva e concreta.

Restaurare e proteggere i nostri monumenti dovrà essere uno dei compiti peculiari del nostro futuro, malgrado il giudizio dei cosiddetti uomini pratici, i quali credono che lo scopo di una società umana sia già soddisfatto dal raggiungimento di un pratico benessere. Ma alla nostra difficile opera di persuasione verso costoro, le argomentazioni logiche gioveranno assai meno di quelle ispirate dall'amore verso i frutti più preziosi della nostra civiltà; allo stesso modo per cui, non la logica, ma un sentimento è ciò che dà impulso alla nostra vita morale.

ARCHITETTURA E LETTERATURA

L'attuale polemica circa la definizione di ciò che debba intendersi per architettura sembra essere giunta a un punto morto. Da un lato, gli assertori delle moderne tendenze funzionali o razionali si dichiarano insoddisfatti dell'estetica idealistica perché in essa non sembrano trovar posto espressioni ed esigenze tipiche del nostro tempo; dall'altro alcuni crociani, poco inclini a trarre dagli scritti del filosofo qualche pur legittima deduzione o analogia, si limitano a ripetere che l'architettura è arte, che i motivi pratici non costituiscono un atto distinto rispetto all'espressione ma ne sono anzi il presupposto; che, per poter essere in grado di pensare storicamente, gli architetti debbono sottoporsi ad una dieta filosofica, e così via. L'opposizione appare accentuata dall'attuale e diffusa tendenza a formulare un nuovo linguaggio rigidamente coerente con le nuove possibilità della tecnica, a negare il facile estetismo di imitazione che, sino ad alcuni decenni or sono, è stato completamente padrone del campo; ad accentuare, per reazione contro l'insincerità di

ieri, una razionalità del costruire aderente alla realtà dei bisogni, a dubitare persino della validità di una tradizione culturale e dei valori che essa esprime.

Sembra, insomma, non esservi alcuna possibilità per una mediazione, e come spesso avviene quando, fra due litiganti, ciascuno ripete sempre la stessa cosa, la polemica finisce coll'assumere un aspetto comico: l'uno vuole affermare il suo pratico lavoro e condurlo nel modo più strettamente professionale, senza troppo impacciarsi di una liricità che gli pare aliena dalla concretezza del suo operare e che, in ogni caso, egli sente troppo distaccata ed ipotetica perché possa costituire una vera e suprema istanza, l'altro insiste ripetendo che solo in quella liricità l'opera può essere storicizzata e che gli architetti debbono ancora imparare a superare il dualismo tra valore artistico per sé stante e valore tecnico-pratico per giungere ad un concetto solo, quello della sintesi espressiva.

Eppure è proprio l'estetica crociana che, nella sua ultima elaborazione, può fornire un chiarimento prezioso al nostro attuale bisogno di superare l'incertezza e diradare l'equivoco. Si pensi, infatti, alla sua distinzione tra letteratura e poesia e si ponga accanto a questa, quasi secondo termine di una ideale porzione, architettura ed arte.

Il concetto di letteratura, intesa come valore autonomo rispetto a quello della poesia, appartiene a quegli ultimi studi nei quali, come afferma lo stesso

Croce, la rigidità della sua prima estetica si è andata attenuando in un più maturo svolgimento. Si legga il volume *La poesia* ed in particolare il capitolo che tratta dell'espressione letteraria. Qui sono distinte facoltà poetica e facoltà letteraria o pratica. La prima, nel suo abbandono all'universale, la seconda nel proposito che le è proprio di non perdere mai di vista quella « ragione » che è guida e sostegno al pratico operare. La distinzione si fa più sottile quando si tratta di definire il concetto di gusto nelle due diverse sfere: nella prima, coscienza della poesia « che si fa e si vigila nel suo farsi », nella seconda, un gusto che può anche chiamarsi « tatto » e che ha anch'esso la sua ispirazione; non quella del « sacro furore » ma quell'altra che è « la seria sollecitudine per le cose da dire, l'affetto per il pensiero, per l'azione, per il sentimento che è il nostro, e richiede anch'essa calore e spontaneità, lo « scrivere di vena ».

In tal modo è definita una qualità espressiva autonoma rispetto a quella della poesia, non ad essa sottoposta, quasi un grado inferiore dell'attività spirituale, ma indipendente, dal momento che diverso è il suo oggetto e cioè non quello della pura contemplazione e dell'abbandono all'universale, ma della costante cura che si volge ad un pratico fine. Tuttavia, il parlare di vena, di calore, di spontaneità e persino di una particolare e diversa ispirazione significa che non basterà a far letteratura la nuda e logica

merli pur configurandoli in una forma che non sia la pura e semplice espressione della razionalità. Né l'attuale molteplicità di mezzi e di esigenze che si impongono ai compiti dell'architetto può fornire una nuova efficacia alla vecchia distinzione tra arti libere e non libere; distinzione già da oltre un quarantennio rifiutata dal Croce. In realtà non è all'arte in se stessa che può porsi un limite a priori, qualunque sia la materia in cui essa si esprime. Basta pensare alla vaga ed empirica approssimazione cui darebbe luogo la serie delle arti non libere, o un po' meno libere, o libere del tutto per intendere come essa non possa non restare estranea alla meditazione estetica.

La distinzione tra poesia e letteratura architettonica trova una sua significativa conferma nel nostro riconoscere che non sono i pochi monumenti a creare l'ambiente delle nostre antiche città ma le tante opere che contribuiscono a determinare un particolare carattere locale. Che cos'è questo se non un giudizio in cui, già implicitamente, l'opera poetica (che nella sua eccezione appartiene alla storia del mondo) viene distinta da quelle che sono le espressioni di una determinata civiltà e cultura e formano ciò che potremmo definire la letteratura delle pietre?

All'annuncio di quest'analogia di valori positivi conviene far seguire l'esempio negativo; e cioè far cenno a quelle opere che, per essere state concepite e realizzate sotto l'influsso di un sostanziale equivoco estetico, offrono solo un contributo di documenti per

la storia del brutto; documenti in tutto simili a quelli che offre la cattiva letteratura. Si pensi, infatti, alle tante fabbriche del secondo ottocento e degli inizi del nostro secolo nelle quali è quasi sempre espressa una passiva imitazione dell'arte. L'anarchia romantica, sotto forma di riesumazione dei cosiddetti stili architettonici, diede inizio a tale imitazione succedendo a quella corrente neoclassica che, nella vana persuasione di poter ritrovare le fonti di una originaria purezza formale, aveva talvolta raggiunto una sua nostalgica distinzione ed una sua coerenza. Il passato divenne un museo dal quale era lecito estrarre, con eclettica indifferenza, particolari e frammenti che si credeva avessero, per se medesimi, una virtù espressiva; quasi che potessero vivere una propria vita al di fuori di quella unità che li giustificava nelle opere originali. Apparve allora legittimo ricorrere alle singole epoche artistiche perché prestassero, a seconda delle diverse occasioni, il sussidio di quelle forme che un giudizio convenzionale riteneva convenienti ad una determinata sfera di rappresentazioni; e così sorsero le ville medioevalleggianti perché le forme del medioevo si prestavano agli effetti del pittoresco; le case e i palazzi rinascimentali, perché il Rinascimento aveva creato la fabbrica civile; le chiese gotiche perché nessun gusto si adattava a significare la mistica religiosità quanto quello gotico; le tombe egizie, perché gli egizi avevano creato l'architettura funeraria e così via. Le assortite presenze di tutti questi

esposizione di pratici argomenti, e che è il bisogno del gusto quello che induce a conferire ad uno scritto o ad un discorso un attributo di forma che potrebbe anche non essere implicitamente necessario al pratico scopo che ci si propone di raggiungere. La presenza di questo gusto definisce un particolare clima di civiltà e ne riflette il particolare carattere. Il vecchio luogo comune che l'architettura è specchio dei tempi assume il suo più preciso significato nel senso che essa è espressione della società, così come lo è la letteratura, specchio della vita civile morale religiosa e intellettuale.

La conseguenza che da tali considerazioni si può trarre, nel campo dell'architettura, mi pare evidente: gli attributi, oggi tanto spesso invocati, e che passano sotto il nome di razionalità, funzionalità, organicità, non potranno mai bastare né agire da soli: occorre che essi siano subordinati ad un gusto, ed il gusto, qualunque sia la tendenza di cui si colora, è di natura estetica e non razionale. Ma qui ci si potrebbe domandare: se intendiamo poesia ed arte come partecipi di un unico mondo fantastico e lirico, ed affermiamo una simiglianza tra letteratura e architettura, vuol dire che la parola architettura cesserà di avere il suo tradizionale significato di arte? A tale obiezione mi pare che si debba rispondere: l'architettura è arte quando lo è, ed aggiungerei ancora: quando vuole esserlo, cioè assai raramente. All'immenso lavoro che si compie nel mondo, edificando e

scrivendo, va solo in alcune occasioni riconosciuto un valore diverso da quello che è normalmente richiesto e dettato da pratiche ragioni. E ciò non è da riconoscersi come valido solo per il nostro tempo ma anche per tutto il passato anch'esso non disseminato, nel suo lungo cammino, di opere artistiche. Per questa via riesce, quindi, possibile superare quella proposizione iniziale da altri rigidamente sostenuta, secondo cui l'architettura è e non può essere altro, che arte, ed intendere perché essa non solo non abbia giovato a risolvere l'attuale polemica ma abbia ribadito i motivi stessi dell'equivoco.

Del resto è proprio in Italia che, per la maggiore autorità esercitatavi nel passato, l'architettura ha conservato, ed ancora conserva, il significato esclusivo di arte, mentre altrove, come presso i popoli di lingua inglese, architettura è normalmente sinonimo di edilizia; donde la proposta già avanzata da alcuni di sostituire nel comune linguaggio la seconda parola alla prima. In ogni caso ciò che importa è che la distinzione sia ritenuta legittima nel senso già accennato e cioè che l'architettura, come la letteratura, trovi nella stessa pratica ragione il suo valore espressivo. Non è da riconoscersi dunque, come spesso si è fatto, un insuperabile ostacolo alla fantasia nella complessità ed urgenza dei bisogni pratici, ma un carattere distintivo che è e vuole essere determinato da questi stessi bisogni; che non vuole essere celarli per assumere le sembianze di un'altra cosa, ma soddisfarli ed espi-

surrogati dell'arte hanno determinato il volto delle nostre moderne città, sia nei modesti programmi dell'edilizia popolare o borghese, sia nelle più imponenti strutture di destinazione pubblica. L'ultima prova, almeno in Italia, fu fatta dal barocco, perché si pensò che nelle case del sei e del settecento fossero da riconoscersi le prime manifestazioni dell'edilizia intesa nel senso moderno; ed a questo artificioso proposito di scegliere e legittimare una tradizione, porse aiuto quel superficiale giudizio estetico che si era volto a riabilitare ed esaltare, senza discernimento, tutta la produzione di quella età, in opposizione alla condanna già pronunciata dai neoclassici.

La mancanza di una seria capacità di pensare criticamente fece in modo che anche gli ingegni migliori produssero cose che, a distanza di tempo, sono sembrate intollerabili ed assurde, così come suole accadere per gli aspetti di una moda sorpassata. E ciò non avvenne solo per le nuove chiese e i nuovi mini-steri ma anche per le massime opere alle quali era offerta ogni possibilità di spazio e di materia affinché potesse essere raggiunta una piena espressione dell'architettura come arte: i due grandi fallimenti nazionali, il monumento a Vittorio Emanuele ed il palazzo di giustizia in Roma, sono la testimonianza di uno smarrimento del senso della forma che la virtù del particolare non riesce a riscattare; lodarne l'invenzione di una cornice, di una colonna o di un qualunque altro ornato, implica il tacito riconosci-

mento dell'assenza di un ritmo. I loro motivi ispiratori, siano stati essi l'ara di Pergamo o le scenografie dei Bibbiena, sono rimasti riconoscibili come modelli distaccati ed estranei, mentre le masse, non riuscendo ad apparire monumentali, risultano grandi solo come materia.

Così queste opere ed altre simili, fallite come poesia, lo furono anche come letteratura. Al loro negativo esempio si appellano quelli che oggi propongono di bandire dal linguaggio architettonico la parola « monumentale » quasi che essa debba necessariamente significare qualche cosa di retorico, o comunque degno di derisione, e non abbia più ragione di indicare una qualità artistica. Sorvolando sul fatto che tale proposta viene suggerita proprio da quelli che, fino a pochi anni or sono, hanno perpetrato in Italia la falsa monumentalità, conviene osservare che, essendo assai diffusa fra noi la tendenza ad una certa enfatica accentuazione delle forme, ciò che invece va raccomandato non è la condanna del monumentale, ma dell'èdificato del monumentale, e cioè di quella grossolana vistosità ed esagerazione che è così contraria al gusto misurato di una buona architettura; e conviene aggiungere che tale brutta inclinazione a volersi distinguere a tutti i costi, accentuando gli effetti, è, purtroppo, inerente alla nostra educazione ed al nostro costume, come dimostra non solo l'edilizia di ieri e quella di oggi, ma anche l'oratoria dei fuori e delle adunanze politiche.

Tornando al nostro recente passato, il fallimento delle esperienze edilizie dello scorso secolo e dei primi decenni del nostro fornisce l'argomento più valido alla moderna propaganda razionalistica dell'architettura. L'ornamentazione *après coup* e le relative sue mode sembrano ormai tramontate per sempre. Ma, se un pericolo è stato scongiurato, possiamo veramente dire che altri non siano presenti? Mentre è vero che l'aver fatto giustizia di quanto aveva cessato di soddisfare una viva esigenza del gusto può favorire una migliore comprensione dell'arte del passato, poiché consente di contemplarla con occhio non più offuscato da un malinteso senso della tradizione, è anche vero che l'equivoco meccanicistico tende a sostituire schemi di strutture ai vecchi schemi esteriori e formalistici; così che, malgrado l'antitesi, il pericolo dell'errore continua a sussistere. Il contrasto tra oggi e ieri potrebbe essere definito da un'immagine caricaturale: mentre l'Ottocento credeva di dover fare dell'arte a tutti i costi, oggi si crede, a tutti i costi, di doverne fare a meno.

Si spera che un'assoluta e geometrica nudità possa difenderci meglio dal mutare dei gusti; ma, come l'edilizia di ieri appare oggi degna di compassione-vole schermo per la sua falsa esuberanza, così quella attuale potrebbe apparire domani come l'immagine stessa dell'aridità e della desolazione; e quanto alla probabilità di far ridere i posteri, i puri meccanicisti dovrebbero ricordare che nessuna cosa al mondo of-

fire un più facile ed immediato motivo alla larietà quanto una macchina divenuta antiquata.

Eppure una rivoluzione si è compiuta. Qualche cosa che, a differenza delle vecchie e superficiali variazioni decorative, è conseguenza del moderno progresso industriale e scientifico e tocca la concezione stessa della moderna costruzione ed i suoi mezzi tecnici. Le ragioni di un nuovo orientamento sono così vitali e profonde da riporre in questione il significato dell'architettura ed il suo destino. Mentre agli architetti di un tempo era tramandata un'esperienza che per molte generazioni non aveva subito quasi alcun mutamento, a quelli di oggi si offrono mezzi totalmente nuovi ed in continuo svolgimento. Ma perché queste particolari condizioni siano giustamente intese occorre riportarle ad una più generale visione del mondo moderno; a quel senso di instabilità e di possibilità illimitate che definisce la nostra vita attuale e che rende così ardua, e, nel tempo stesso, così necessaria la riconquista di una fede su cui poter fondare un nuovo umanesimo, un rinnovato dominio sugli strumenti che noi stessi abbiamo creato e dei quali oggi pare sfuggirci il controllo.

Per ora si può dire che la vita della città non sembra avere altro scopo oltre quello della moltiplicazione dei mezzi meccanici dell'esistenza, e la società non altro stimolo se non quello che è volto a realizzare comunque una condizione di benessere. Spesso gli architetti, uniformandosi a queste più diffuse tenden-

ze, prendono a modello la macchina perché considerano l'architettura stessa come uno strumento meccanico e la bellezza come l'espressione di una raggiunta e perfetta funzionalità. Coerentemente essi fanno il processo al passato, ed assolvendo soltanto quelle opere che sembrano dimostrare una sincerità di struttura, affermano che all'origine di ogni forma architettonica è da riconoscersi l'elementare manifestazione di una necessità, senza intendere che già questa prima necessità dovette presentarsi in una forma fantastica, e cioè nascere come un prodotto che non era semplice ed elementare razionalità. E del resto, non potendosi nulla costruire per pura logica, anche la fabbrica meccanicistica mostra un suo equivoco modo di essere fantastica: quello che consiste nell'ostentare i suoi mezzi costruttivi e tutto ciò che con essi si può fare, realizzando così una retorica del meccanicismo non di rado più costosa ed illogica dei modesti e superficiali compromessi di un tempo.

Con tutto questo non si vuole negare la legittimità, oggi spesso invocata, di una più seria pratica del costruire e di una più precisa definizione tecnica, ma solo insistere nel dire che la presenza di tali attributi non può bastare a configurare una letteratura architettonica se gli attributi stessi, pur conservando il loro carattere, non saranno investiti dal gusto e dalla fantasia.

L'interpretazione dell'architettura, nell'ambito dell'espressione letteraria, mentre da una parte gioverà a fare intendere storicamente l'equivoco del vecchio

formalismo di imitazione, soddisferà dall'altra l'attuale diffusa esigenza di un chiarimento circa il carattere estetico dell'architettura: non più rara eccezione rispetto alla quale tutto il resto è soltanto vaga approssimazione ed errore, ma espressione di civiltà e di cultura in cui le pratiche esigenze assumono impronta di umana dignità, di calore, di accogliente simpatia. L'eccezione della poesia architettonica continuerà ad essere possibile nel suo trascendere ogni interesse pratico. Agli spiriti incapaci di giudizio estetico essa sembrerà assurda così come agli stessi appare oggi assurda l'architettura di Michelangelo o di Palladio. Come nel passato, essa non obbedirà ad alcuna razionalità o unità di misura e perciò non sarà possibile predisporne la creazione, né dire come meglio convenga che essa sia. Poiché essa esprimerà, nell'unica e superiore coerenza della sua forma, una sua propria razionalità ed una sua propria misura.

La distinzione tra architettura ed edilizia, da me proposta in questo scritto pubblicato undici anni fa è stata, nel complesso, favorevolmente accolta; ne è prova, oltre ai frequenti richiami allo scritto stesso, l'attuale diffusione del termine « letteratura » per indicare i valori corali dell'ambiente urbano. Non posso dire, però, che gli aspetti del pratico operare abbiano in qualche modo subito l'influenza della distinzione suddetta; la quale tuttavia non aspirava ad

essere soltanto un opportuno chiarimento di ordine estetico ma voleva e vuole suggerire agli architetti l'impegno ad una più precisa responsabilità. Il tentativo, oggi così spesso rinnovato, di giustificare sotto specie estetica ciò che è soltanto l'indifferente formalismo meccanicistico con il quale usiamo mascherare la nostra passiva obbedienza ad un programma che sappiamo essere disumano, sta a provare quale distanza si frapponga tra il riconoscimento di un giusto principio ed il coraggio di accettarlo come una regola di vita.

Accennando, nel 1948, alle forme velleitarie e nostalgiche dei vecchi stilismi, come ad una congerie di errori che le nuove mode avrebbero fatto apparire intollerabile ed assurda, io non immaginavo neppure lontanamente che un vero e disperato orrore fosse ancora da venire; anzi, che esso sarebbe stato tale da indurre, per legittima reazione, ogni giudice non superficiale ad un meno sfavorevole giudizio circa l'attività edilizia che ha preceduto quella attuale. È avvenuto infatti che, mentre la volgare aridità e la mercantile indifferenza hanno progressivamente conquistato le nostre città, noi siamo stati sempre più spinti da un moto di simpatia per il vecchio cattivo gusto, compiacendoci di apprezzarne certe sopravvivenze artigianali per quel margine di gratuità che, pur nel suo essere mediocre, implicava ancora un modo di essere civili.

A tal proposito mi pare opportuno ricordare un si-

gnificativo episodio. Recentemente, mentre ero in compagnia di alcuni illustri architetti e docenti, uno di essi ha deplorato la tendenza, oggi piuttosto diffusa tra gli studenti di architettura, ad interessarsi alle forme del Liberty giungendo fino a trarne motivo di ispirazione. Al collega che denunziava questo fatto come un preoccupante indizio di deviazione rispetto alle conquiste, da ritenersi ormai definitive, del « movimento moderno », io ho creduto opportuno far rilevare che questa moda snobistica non era da condannare senza qualche attenuante poiché, mentre essa rinnovava l'errore in una forma velleitaria ed estrinseca, era anche da giustificare come il sintomo di uno stato di ribellione e di stanchezza di fronte al perdurare della vuota e mortificante accademia meccanicistica; aggiunti poi che nessuna cosa era tanto da incoraggiare nei giovani quanto la spregiudicatezza, non foss'altro perché il suo manifestarsi è strettamente legato al bisogno che sia, al di sopra di tutto, rispettata e tutelata la dignità umana. In sostanza, i campi di concentramento ed i grattacieli di abitazione sono i coerenti aspetti di quella stessa logica economica e « funzionale » che si è fatta padrona esclusiva della nostra società. E non sarà mai abbastanza ripetuto, specie a coloro che ricorrono ai consueti pretesti per giustificare il loro conformismo di fronte ai presunti irresistibili strumenti del moderno operare, che è stato proprio il fallimento della città nuova ad incrementare la nostalgia della città vecchia.

mostra assai spesso di ignorare) per scoprire ed intendere a quale prezzo una società mal governata è oggi costretta a pagare i progressi della tecnica.

Per quanto riguarda il nostro paese, se è vero che il mutare delle condizioni d'ambiente esercita notevole influenza sulla formazione delle nuove generazioni, noi non possiamo certamente affermare che le nuove condizioni offerte dalla nostra edilizia siano tali da assicurare un migliore sviluppo agli uomini di domani.

Ancora a proposito dell'equivoco meccanicistico mi pare di dover ribadire un chiarimento, già accennato nello scritto di cui sopra, circa la pretesa razionalistica che alla origine di ogni forma architettonica sia da riconoscere la elementare espressione di una necessità; che quindi la bellezza sia presente in una raggiunta e perfetta funzionalità che sarebbe stata poi frequentemente smarrita attraverso il fatale ritualizzarsi ed estraniarsi della primitiva forma, da funzionale a decorativa.

Ricordo d'aver già fatto osservare che, a mio giudizio, l'errore di questa interpretazione, tuttora corrente, sta nel non intendere che già quella prima funzionalità non poteva non manifestarsi sotto specie fantastica; cioè non poteva nascere come il prodotto di una pura e semplice razionalità, ma soltanto come sincrona ed inscindibile espressione di logica e fantasia.

Importa anche rilevare che l'appello del vecchio e nuovo razionalismo è rivolto ad una funzionalità i cui attributi non oltrepassano i requisiti del benessere animale, intesi nel più stretto senso della parola. Basta infatti sollevare una qualunque obiezione suggerita dalla coscienza delle profonde esigenze irrazionali dell'uomo perchè le ragioni « razionali » siano messe in crisi; così, ad esempio, è sufficiente esaminare i moderni fulansteri di abitazione dal punto di vista della moderna psichiatria (cui sono noti bisogni e caratteri dell'essere umano che l'architetto di oggi

CITTÀ ANTICHE EDILIZIA NUOVA

Quando pensiamo ad un accostamento tra l'edilizia moderna e l'antica sentiamo subito sollevarsi in noi molti problemi ed interrogativi; e ciò specialmente in Italia dove più che in ogni altro paese del mondo tale accostamento denuncia il contrasto fra due modi di vita: quello che si manifesta nella ricchissima stratificazione del nostro passato e l'immagine nuova e brutale che ad essa si va aggiungendo, senza determinare una nuova unità, ma dando ovunque il senso di una penosa, intollerabile frattura. La città che si accosta e si sovrappone all'antica ci appare come l'espressione di un impulso economico troppo forte perchè sia possibile mutarne ed ordinarne i movimenti. La caotica espansione obbedisce alle sollecitazioni di un immediato e cieco interesse privato, e quasi mai trova ascolto il richiamo ad una ordinata predisposizione urbanistica che faccia salvi gli interessi della comunità. Anzi, a tal proposito, va segnalato il sistematico silenzio che accoglie la critica più viva nel nostro paese; tant'è vero che i pochi combattenti sono

spesso esortati a desistere dalla lotta, visto che dall'altra parte non c'è mai risposta. Valga fra tutti, come esempio, lo scempio del paesaggio italiano che si va perpetrando ad opera di un ente statale alle dipendenze del ministero dei LL.PP. malgrado che un vero clamore di proteste continui a sollevarsi in Italia e fuori. Ma questa è una vergogna tanto singolare da meritare un discorso a parte.

Ora l'accennato confronto ci induce a porre il seguente dilemma: se è vero che esista una inconciliabilità insuperabile tra la vecchia edilizia e la nuova, come vanno di recente affermando alcuni scrittori e studiosi¹ i quali reclamano, per conseguenza, una netta separazione tra la città di ieri e quella di oggi; o se si tratta, invece, soltanto di una negativa condizione di spirito, una sorta di rassegnazione, di diffusa mancanza di entusiasmo morale per cui noi rinunziamo a farci padroni degli strumenti che noi stessi abbiamo creato.

Che convenga far sorgere i nuovi organismi al di fuori dei centri antichi, come nuovi aggregati autosufficienti e dotati di un certo grado di elasticità espansiva, è cosa ovvia per ogni moderno urbanista. Ma qui si vuol considerare l'esistenza del centro antico come un fatto per sé stante, e cioè non come una tutela passiva che lo stato avrebbe il dovere di assumersi in nome dell'arte e della storia (e che in realtà non si assume) ma come vitale sopravvivenza in relazione ad una effettiva realtà pratica. A me sembra

che in questo senso la invocata intangibilità rappresenti un perfetto assurdo; anzi, che proprio come una dimostrazione per assurdo essa presti un pericoloso argomento alla tesi opposta, e cioè la seguente: dal momento che non è possibile conservare immutato l'ambiente antico perchè lo stato non può assicurare la conservazione di tutte le fabbriche che hanno interesse di arte e di storia, tanto vale demolire tutto ciò che presenta soltanto un carattere ambientale e ricostruire modernamente, sullo stesso suolo, limitando la conservazione agli edifici di importanza eccezionale. Ora questo discorso non è soltanto la risposta che sono pronti a dare tutti gli speculatori delle aree pubbliche e private, i capi di istituti statali e parastatali ed anche (mi sia consentito di aggiungere) la quasi totalità degli architetti e degli ingegneri. Esso rischia anche la situazione reale, e cioè quanto si sta rapidamente attuando, malgrado le indignate proteste e con gravissimo irreparabile danno di un bene prezioso: il valore corale della stratificazione storica, l'insostituibile fascino delle strade e delle piazze dei nostri centri antichi. Poichè quello che si va distruggendo è proprio il patrimonio che la più moderna esperienza di storia e d'arte ha contribuito a porre in giusta evidenza, e cioè il ritmo determinato dagli spazi esterni mediante quelle forme che portano coerentemente il nome di una particolare tradizione di cultura e non quello del tale o tal'altro architetto di eccezione. In tal senso, il sentimento che ci ispirano

le vecchie mura non è semplicemente una velleità romantica, il sognare una condizione di vita che non può più riprodursi; esso nasce invece dal sentir presente una coerenza tra vita, arte e artigianato, che sembra esser oggi irrimediabilmente perduta. Così sentiamo la suggestione di questo diverso mondo come un attributo ambientale che è negli aspetti più diversi e non soltanto in alcune opere singole; donde la giusta considerazione che la maggior bellezza di una città consista nel suo valore di organismo ancor più che nei suoi monumenti eccezionali e che le opere insigni siano inseparabili dal loro ambiente come dal loro respiro. L'importanza di tale considerazione sta nel suo riconoscere implicitamente, assai meglio di quanto non si facesse in un recente passato, il legame tra la vita e l'arte; l'arte come una condizione della vita stessa e non come un solitario raggiungimento che si attua malgrado la bruttezza del mondo circostante. Purtroppo ciò che fa il torto di molti di noi, architetti o critici e storici dell'arte in Italia, sta proprio nel nostro disumano ed orgoglioso rifugiarsi nei fatti estetici trascurando di partecipare al chiarimento ed alla discussione di questi problemi della città antica e nuova che sono di fondamentale importanza per il nostro destino d'italiani perchè, da una parte, essi sono rivolti a chiarire i nostri legami con il passato e, dall'altra, a definire ciò che ancora oggi appare assai vago ed oscuro, e cioè in che senso e

direzione sia da intendersi la nostra partecipazione ad una comune civiltà del mondo moderno.

Il maggior fascino dei nostri vecchi centri è nella testimonianza di un modo di vita saggio ed ingenuo insieme; di una economia produttiva che non escludeva un margine di giuoco, di conversazione e di intimità². Era una povera vita, fornita di scarso benessere, ma conservava un alto valore umano e non è ingiusto paragonarla con rimpianto alla ossessionante megalopoli che ha messo tanti mezzi a nostra disposizione ma da cui ci siamo lasciati degradare come uomini e che aneliamo di abbandonare non appena la tregua dal lavoro ce lo rende possibile. Tutto questo (è quasi inutile dirlo) non vuol significare la condanna della tecnica moderna che è per se medesima una grande conquista; vuol solo dire che essa non basta a soddisfarci e che il nostro supremo scopo consiste nel rifarci padroni di quei mezzi che la tecnica pone a nostra disposizione, in maniera che essi soddisfino ed obbediscano alle nostre umane esigenze, nei limiti e nei luoghi dettati da noi stessi e non da oculte forze che si sottraggono al nostro controllo. E a tal proposito mi piace ricordare qui la modesta e significativa testimonianza di un grande pioniere dell'architettura moderna, Walter Gropius, il quale, in un articolo pubblicato tre anni fa, scriveva: « Quando ad esempio accusiamo la tecnologia e la scienza di aver sconvolto i nostri concetti di bellezza e del *viver bene*, dovremmo ricordare che non è la scon-

certante profusione di macchinario tecnico per la produzione in serie che determina il corso degli eventi ma la vigilanza o l'inerzia del nostro cervello che dà o trascura di dare un indirizzo a questa evoluzione»³.

La tesi della inconciliabilità tra edilizia nuova ed antica si fonda, in sostanza, su una fatalistica accettazione del fatto compiuto, generalizzandolo come un dato inevitabile e definitivo per le esperienze che si dovranno compiere domani. Così le dimensioni delle moderne fabbriche e l'uso del cemento e del ferro, nell'atroce banalità delle loro forme correnti, sarebbero, e non potrebbero non essere, l'immagine dell'affermata inconciliabilità. Qui si ha il torto di dimenticare numerose esperienze positive di accostamento del nuovo all'antico; esperienze italiane⁴ e straniere compiute senza alcuna rinunzia alla modernità dei materiali e senza far ricorso a quel pressapochismo stilistico che ancora largamente imperverosa da noi e che la tesi della inconciliabilità non fa, in sostanza, che accreditare. Ricordo i casi positivi di Amsterdam, Francoforte, Varsavia; ma ciò che più conta rilevare sono le estreme conseguenze alle quali si giunge se si vuole restare coerentemente inconcilianti: se il nuovo e l'antico non possono sussistere insieme vuol dire semplicemente che tra noi ed il passato si è prodotta una incolmabile frattura; cioè che storia e tradizione di cultura sono parole prive di senso e che il passato può solo fornirci motivi di curiosità archeologica dal momento che esso non giova

più ad illuminare il nostro presente. Spetta dunque agli inconcilianti di rispondere a questa legittima obiezione: se i muri vecchi e i muri nuovi non possono sussistere insieme, non potranno nemmeno esserlo quelle cose che trovano in essi una loro immagine inevitabilmente coerente.

A chiarimento di quanto ho accennato può giovare il ricordo della polemica svoltasi a proposito del progetto Wright per il Canal grande. Non starò qui a ricordarne tutti gli episodi, ma mi limiterò ai dati essenziali. La quasi universale e generosa indignazione suscitata dall'annuncio che una fabbrica di carattere moderno sarebbe sorta sul Canale, su questo capoluogo urbanistico del passato, nasceva, pur nella piena buona fede, dai consueti luoghi comuni, dalla consueta assenza di una seria impostazione critica della questione. Infatti, mentre si gridava contro una significativa espressione moderna, si faceva l'orrore del falso gotico di cui il Canale è largamente fornito e, similmente, del falso barocchetto veneziano di una casa che si stava per compiere al pontile S. Angelo, proprio nel pieno imperverare della polemica. Già da questa considerazione appare evidente che l'atteggiamento della difesa a tutti i costi, tanto seducente per il suo sapore di romantica intransigenza (anche se praticamente insostenibile) finisce per diventare reazionario nel suo chiudere gli occhi sui falsi motivi, e quindi nel suo riconoscere implicitamente che essi « non disturbano »⁵. Ma non disturbano che

coloro per i quali non v'è differenza tra gotico autentico e gotico del ventesimo secolo; per gli esperti, invece, il disturbo è tale da giungere fino allo strazio; fino a quel senso di disperata amarezza che nasce dal constatare la propria impotenza al cospetto di un mondo dominato dalla ufficialità burocratica, distributrice onnipotente di falsificazioni e surrogati estetici e morali.

Va ancora aggiunto che il progetto Wright era limitato alle modeste dimensioni della casa alla quale la nuova fabbrica avrebbe dovuto esser sostituita. Con questo l'architetto riconosceva come un dato da rispettare⁶ il rapporto dimensionale dell'ambiente ed in particolare quello tra la casa ed il fiancheggiante palazzo Balbi; in altri termini, quella relazione volumetrica che rappresenta la condizione essenziale e, nel tempo stesso, la sola possibile per la conservazione di un ambiente antico. Poichè è evidente che, fatta eccezione per i paesi nei quali un clima particolarmente favorevole consente di preservare più o meno integri gli originari valori chiaroscurali e cromatici, altrove avviene che la sostituzione delle pietre esterne, a causa del loro progressivo disfacimento, fa in modo che dell'opera antica si conservi soltanto un simulacro più o meno fedele; valga per tutti l'esempio dell'abbazia di Westminster di cui non una sola pietra esterna è ancora quella della primitiva opera gotica; e del resto tale è la sorte dell'architettura, l'arte che

non ha museo, o meglio il cui museo non può essere che l'ambiente stesso per il quale essa fu creata⁷.

Ma ciò che nella tesi della intransigenza appare francamente assurdo è il volere, come ho accennato, ignorare la evidente realtà storica della stratificazione che si è compiuta nel passato, configurando, con i suoi contrasti, l'ambiente che desideriamo salvare, ed il negare che altrettanto possa e debba avvenire anche nel presente. L'inserimento di forme nuove nella città antica non potrebbe non aver luogo anche se le norme di tutela ed il più rigoroso rispetto venissero osservati. Ma perchè questo avvenga nel modo migliore è necessario che l'ambiente sia sentito come un'opera collettiva da salvare in quanto tale; e cioè non come integrale conservazione di una somma di particolari, secondo che si intende la conservazione di una fabbrica singola, ma come rapporto di masse e di spazi che consenta la sostituzione di un edificio antico con uno nuovo purchè esso sia subordinato al rapporto suddetto.

D'altra parte, l'uniformità di vita come conseguenza della moderna civiltà meccanica risponde ad una visione rassegnata e pessimistica del nostro destino che non trova giustificazioni nelle attuali straordinarie realizzazioni dell'ingegno umano, ma solo in un abbassamento di tono morale; quasi che le materiali conquiste abbiano diminuito, nella nostra coscienza, il valore stesso della libertà; e a tal proposito mi tor-
na in mente un'immagine che è stata tante volte di-

pinta: quella delle sterminate teorie d'operai che si avviavano, tutti uguali, verso l'officina; è una immagine di ieri, eppure la tecnica di oggi l'ha già resa grottesca ed assurda come, del resto, non poche profezie del marxismo. Dunque non v'è ragione di credere che una più progredita civiltà non debba arricchirci nel senso migliore e cioè consentire una maggiore differenziazione di modi di vita e di costume e quindi rendere, non solo possibile, ma desiderabile che la città nuova non distrugga quella antica, per mezzo di falsi compromessi, ed anzi si giustapponga ad essa perpetuandone il godimento.

Ma a questo punto mi pare opportuno inserire, come esempio di affermata inconciliabilità, la testimonianza di un recente articolo di C. Brandi, *Processo all'architettura moderna*⁸. L'autore parla della spazialità prospettica rinascimentale, dell'attivazione prospettica barocca e dell'ottocento « esausto e fedele »; egli traccia il cammino di una ideale ed astratta urbanistica, esemplificata su una serie di capolavori ambientali e singoli, e conclude nell'affermazione che lo spazio dell'architettura moderna « è lo stesso spazio vissuto della nostra giornata per lo più senza orizzonte che non sia chiuso da fabbriche, e senza cielo che non sia quello dove volano gli aerei ». Inoltre, pur potendosi affermare, grazie alle opere di alcuni cospicui artisti, che esista una architettura moderna, essa « non può essere inserita in un antico complesso urbano senza distruggerlo e senza autodistruggersi ». A me pare che

l'errore di questa interpretazione sia nel suo essere tutta conclusa in una visione estetica (stavo per dire esietizzante) assai prossima allo schema, e non storica; nel senso che parla di architettura in quanto arte, facendo che la città, nel suo tessuto, è fatta essenzialmente di letteratura edilizia e non di poesia architettonica; e qui richiamo il lettore alle altre considerazioni da me svolte altrove ed alla trascurata realtà di fatto. Aggiungo che, replicando allo scritto di Brandi, Bruno Zevi ha giustamente posto in evidenza che qui non si tratta di linguaggio architettonico ma di programma edilizio: « La rottura, lo scempio è operato nella stesura del programma edilizio e non ha nulla a che vedere con la natura del linguaggio architettonico ». Ma, a questo punto, è proprio il rinovato equivoco tra architettura ed edilizia che mi spinge a ricordare un mio scritto⁹ come qualcosa che può forse ancora giovare a fornire un chiarimento.

Ripeterò anzitutto che l'equivoco più corrente è prodotto dall'uso della parola architettura; parola che da noi, per l'autorità esercitata da un'antica tradizione, continua a significare arte, mentre nei paesi anglosassoni essa è sinonimo di edilizia; donde la proposta, già da alcuni avanzata, di sostituire, nel corrente linguaggio, la seconda parola alla prima. Inoltre, parallelamente alla distinzione operata da Croce nella sua ultima *Estetica*, in cui alla letteratura è riconosciuto un valore autonomo rispetto alla poesia distinguendo la facoltà poetica da quella letteraria o

pratica¹⁰, io ho proposto una distinzione tra il concetto di architettura e quello di edilizia. Similmente, infatti, è da individuare, nella prima, la facoltà poetica nel suo abbandono all'universale, al di là di ogni limite pratico; nella seconda, la facoltà letteraria nel proposito che le è proprio di non perder mai di vista la ragione che è guida e sostegno al pratico operare.

L'architettura è arte quando lo è, e cioè assai raramente. All'immenso lavoro che si compie nel mondo, edificando e scrivendo, non va normalmente riconosciuto un valore diverso da quello che è richiesto e dettato dalle pratiche ragioni. Con questo non è da ritenersi, come spesso si è fatto, un insuperabile ostacolo alla fantasia nella complessità ed urgenza dei pratici bisogni, ma un carattere distintivo che da quegli stessi bisogni è vuole essere definito; che non vuole celarli ma configurarli in una forma e questa forma non può essere la pura e semplice espressione della razionalità.

La distinzione tra poesia e letteratura architettonica trova la sua migliore conferma nella constatazione, già sopra ricordata, che non sono i pochi monumenti d'eccezione a creare l'ambiente delle nostre antiche città ma le tante opere tendenti ad esprimere un particolare valore corale ed a fornire, quindi, l'impronta peculiare di una civiltà.

Questo concetto della letteratura architettonica è stato da molti favorevolmente accolto; ma gioverà svilupparne ulteriori chiarimenti ed esempi.

Ritornando ora, dopo queste divagazioni e premesse, al problema della tutela dei centri antichi, mi pare opportuno avanzare una proposta di carattere generale che potrebbe tradursi in una norma da adottare sul piano nazionale, dato e non concesso, beninteso, che sia prima escogitata la sola legge di cui in Italia si senta estremo bisogno: una legge che riesca ad imporre il rispetto delle leggi.

Riassumo la proposta in alcuni dati che naturalmente non pretendono di essere stati formulati in maniera definitiva, ma soltanto di esprimere una precisa esigenza:

I - Definire i confini del centro storico-artistico.

II - Stabilire, senza ammettere alcuna eccezione, che dentro i confini suddetti non sia consentito, né a pubblici enti né a privati, di costruire edifici la cui altezza superi quella media degli edifici circostanti.

È chiaro che la caotica speculazione non avrebbe avuto ragione di considerare il centro antico come una miniera d'oro se, al posto di un vecchio edificio, non avesse potuto costruirne un altro di altezza per lo meno doppia.

III - Espropriare a titolo di pubblica utilità le private zone verdi comprese nel centro suddetto onde impedire che esse vengano sfruttate come suoli edificatori.

Quest'ultima norma è suggerita dalla necessità di evitare che continuino a sorgere case nell'interno delle antiche isole, cioè là dove la presenza secolare di

orti e giardini compensava l'angustia delle strade fornendo, alle aperture interne, un respiro prezioso¹¹.

Cerchiamo di considerare quali obiezioni potrebbero farsi a queste proposte. Ad esempio, si potrebbe replicare che le norme riguardanti il dimensionamento delle nuove costruzioni nel centro antico sono già presenti nei regolamenti edilizi comunali. Allora è da rispondere che esse, se pure esistono, non sono quasi mai ispirate ad una tutela vera e propria; lo dimostra il fatto che esse hanno consentito fin troppe « deroghe » e « stralci »; donde la necessità di condizionare tutti i centri storico-artistici ad un'unica norma che risponda all'interesse nazionale, anzi a quello di tutto il mondo civile, visto che la tutela comunale ha dimostrato di non saper offrire una sufficiente garanzia.

Inoltre, una facile obiezione può essere sollevata dall'architetto al quale sia più a cuore la realizzazione del suo piccolo grattacielo che non la conservazione dell'ambiente. Egli può dire: nessuna estetica è in grado di dimostrare che l'aggiunta di una mole dominante costituisca inevitabilmente un danno e non un contributo destinato a produrre un nuovo ed armonico rapporto d'insieme. Con ciò, è evidente, egli viene a negare implicitamente il fondamento stesso della suddetta tutela; però non basterà ricordargli che la conservazione dei primitivi rapporti è invocata dalla migliore e più qualificata cultura; bisognerà invece dirgli che il suo grattacielo non resterebbe solo, ma

avrebbe ben presto numerosi e disordinati compagni; così che, in definitiva, non gli resterà se non invocare per sé stesso, con presuntuosa incoscienza, il diritto alla eccezione; e cioè che sia riconosciuto definitivo e inalterabile il rapporto tra la sua personale opera e l'ambiente. Diceva Cellini: un uomo come Benvenuto, unico nella sua arte, non può essere obbligato alla legge...

Quest'ultima eventualità mi sembra essere tutt'altro che ipotetica o rara; e del resto è proprio nel senso accennato, e cioè per l'assenza di una responsabilità, assai spesso ignorata anche dagli architetti, che qui si impone il ricorso alla maggiore autorità del potere esecutivo. E non mi si ripeta che tale ricorso lascia il tempo che trova e che un patrimonio d'arte e di cultura si salva solo se tutti, e specialmente costruttori e progettisti, ne assumono e prendono a cuore la difesa. Questa è una obiezione troppo ovvia, e tanto varrebbe rassegnarsi a che ogni ambiente venisse vituperato e distrutto se si dovesse attendere la formazione di una coscienza responsabilità pubblica.

Non si può quindi non risalire agli organi maggiori della tutela e cioè al ministero della P. I. a quello dei Ll. PP. A tal proposito il citato articolo di Brandi conclude con una frase che è lecito definire amena; egli dichiara che non ha senso accusare gli uffici della tutela artistica (e cioè quanto dire la Direzione generale delle antichità e belle arti alla quale egli appartiene) dal momento che la responsabilità del danno che

ci affligge ricade su noi tutti. Noi invece abbiamo ragione di deplorare che i suddetti uffici non si dimostrino affatto disposti a ricercare quella collaborazione che il mondo della cultura potrebbe loro offrire e che essi si limitino a riconoscersi insufficienti ai loro compiti, giustificandosi con l'ingerenza della classe politica e la scarsità dei mezzi a disposizione. In realtà non è un incremento di mezzi e di autorità che migliorebbe sostanzialmente la situazione, ma solo un diverso spirito informatore della tutela, e quindi un diverso ordinamento. Per dirla in breve, una difficile questione di urbanistica o di restauro non può trovare la sua soluzione migliore nella evasione di una pratica d'ufficio, ma nella viva partecipazione¹² di quelle capacità che il più delle volte sono fuori degli uffici. L'assenza di tale partecipazione fa in modo che gli interventi delle soprintendenze abbiano, il più delle volte, soltanto carattere negativo e procedurale e servano appena a ritardare (se pure vi riescono) il compimento dei peggiori soprusi ed arbitri. Ognuno ha appreso, ad esempio, che un edificio antico può essere oggetto di una demolizione notturna e che la ricerca delle responsabilità non darà alcun risultato perchè le carte saranno a dimostrare che, malgrado la distruzione, in nessun modo la tutela è venuta meno: l'edificio è scomparso ma la « pratica » ne conserverà il ricordo.

Non minore, d'altra parte, è la responsabilità degli organi del Ministero dei LL. PP. sebbene essa appaia meno direttamente impegnata. È noto che gli uffici del

Genio Civile sono forniti di mezzi assai superiori a quelli delle soprintendenze, e che non di rado essi intervengono in materia di restauro e di urbanistica storica senza sentirsi minimamente impegnati ad una collaborazione con gli uffici ai quali spetta un compito specifico in questo campo. Si può anzi dire che i rapporti esistenti fra questi organi, sebbene tutti egualmente subordinati al servizio della cosa pubblica, siano non molto diversi da quelli esistenti tra gli stati dotati di sovranità nazionale.

Eppure, malgrado le esperienze negative già sconsigliate, la nostra attuale azione pratica non potrà non consistere nel rinnovare un preciso appello ai poteri centrali. Per conseguenza io invito l'Istituto Nazionale di Urbanistica ad esaminare le suddette proposte circa la difesa dei centri antichi, e se, come spero, le troverà legittime, di chiedere ai ministeri interessati che esse siano praticamente poste in atto.

Richiamo inoltre l'attenzione dell'Istituto sulla già accennata e mortificante offesa che si continua a compiere al pubblico decoro per mezzo della pubblicità stradale. Qui finalmente non si tratta di un grosso problema organizzativo ma soltanto di una grossa scontentezza.

Recentemente alcuni settimanali hanno dato notizia della decisione presa dall'ANAS di uniformare la pubblicità per mezzo di cartelli aventi tutti la misura di due metri per tre, collocati « a guisa di pietra miliare » a cento metri l'uno dall'altro. Tale novità sarà presto

attuata nel Nord allo scopo di risparmiare agli automobilisti la stanchezza prodotta dal troppo vario e ripetuto stimolo visivo. Si badi che in tutto questo l'offesa al paesaggio, ribadita dai promessi cartelli di sei metri quadrati, non è neppure presa in considerazione; nè, che io sappia, questa Azienda la cui autonomia di fronte al decoro del paese può dirsi veramente esemplare, ha sinora sentito il bisogno di rispondere alle accuse che le sono state mosse da ogni parte, in Italia e fuori. Ora, come si può sperare di raggiungere quelle risultanze nelle tante più ardue e problematiche questioni di piani intercomunali e regionali se non si riesce, non dico a spuntarla, ma neppure ad aver risposta in una faccenda che, oltre tutto, ci disonora agli occhi del mondo? Si pensi che in Inghilterra si è svolta lo scorso anno una violenta campagna ad iniziativa della *Architectural Review* per qualcosa di assai più modesto e che anzi, nessuno di noi, coi tempi che corrono, oserebbe giudicare intollerabile, e cioè le indicazioni stradali in aperta campagna, i semafori, la scritta *keep left*, i pali, i fili della corrente ecc. Insomma tutto quello che tende ad uniformare « l'intera campagna inglese a suburbio » come scrive Ian Nairn, l'autore dell'ottimo volume¹³ che ha per titolo *Outrage* (Oltraggio). L'iniziativa inglese ha avuto il consenso e l'incoraggiamento di tutta la stampa, dal *Times* al *Daily Mirror*. Ma, per la verità, anche da noi la partecipazione della stampa è stata unanime e non per questo il ministro dei LL. PP. si è sentito in dovere di intervenire ordinando

all'ANAS la sospensione dei contratti di pubblicità e la rimozione delle pubbliche brutture; o forse non lo ha fatto perchè l'azienda è a tal punto autonoma da potersi dire dotata di poteri sovrani? non potrebbe l'Istituto Nazionale di Urbanistica intervenire con la sua autorità perchè ci sia fornita almeno una spiegazione per questa costante offesa?

Tornando ora alle questioni dell'edilizia, a me pare che l'accennato chiarimento circa il concetto di letteratura architettonica potrebbe giovare specialmente in Italia dove, invece di perseguire la più modesta via della proibizione, ci si ostina troppo spesso ad inseguire la fantasia.

La fonte dei maggiori guai nella nostra moderna edilizia è infatti ciò che si potrebbe definire l'equivoco artistico. Equivoco del recente passato che sopravvive immutato nel nostro presente per non essersi compiuta quella evoluzione di cultura che sola avrebbe potuto consentire di evitare il sussistere dell'antica accademia, malgrado la rivoluzione dei mezzi materiali posti a nostra disposizione. In altre parole non è bastata, nè poteva bastare, la disponibilità di strumenti nuovi perchè le nostre disposizioni creative si rinnovassero anche da dentro oltre che da fuori¹⁴.

La generale tendenza alla enfasi dimostrativa, il proposito di raggiungere la massima possibile visibilità; in breve, la mancanza di discrezione e di modestia sono i caratteri più diffusi ed immediatamente riconoscibili della nostra edilizia; e sono, ripeto, malgrado

le apparenze, caratteri immutati. Ecco, ad esempio, la maledizione delle trovate plastiche e cromatiche con cui, esattamente come un tempo, facciamo ogni sforzo perchè ci si accorga della nostra presenza come inventori di una nuova architettura (che magari chiameremo nucleare); e molto spesso è bastata una sola trovata a rovinare tutta una strada che prima aveva una sua organica stratificazione ed una sua bellezza. Un tale ha dipinto in bleu o in rosso gli aggetti di tutti i balconi di una casa a molti piani; egli è sicuro di aver fatto cosa originale dal momento che non la si era mai vista prima. In realtà la sua casa produce su di noi lo stesso effetto della radio del nostro vicino quando funziona a pieno rendimento mentre noi desideriamo poterci raccogliere o dormire in pace.

Similmente, un insieme di case moderne qual'è quello che può scorgersi alla periferia di una qualunque nostra città può paragonarsi ad una nostra discussione pubblica. Infatti, neppure negli ambienti più qualificati si realizza da noi quella reciproca subordinazione che dovrebbe consentire a ciascuno di manifestare il proprio punto di vista. Vi saranno sempre alcuni che tenteranno di imporsi con la propria facondia, con il maggior volume della propria voce, e dall'altra parte alcuni altri costretti al silenzio per timidezza, eccessivo scrupolo o insufficienza di prestigio, pur avendo, magari, molte e più utili cose da dire. Basterebbero queste poche considerazioni e confronti per intendere come, le maggiori difficoltà che si

oppongono in Italia ad una seria urbanistica, non siano di natura tecnica; o meglio, che prima di esser tali esse sono di natura morale e psicologica.

Oggi il cemento e l'acciaio consentono la facile realizzazione di masse edilizie così fortemente concentrate, da attuare condizioni di convivenza che neppure lo spirito più ottimistico può considerare favorevoli ad un armonico sviluppo delle nuove generazioni. I pretesti della estrema urgenza e della più rigida economia, in un paese di alto incremento demografico (la nostra più grande e più taciuta sciagura) hanno determinato, in questo dopoguerra, la frustrazione di ogni sano proposito urbanistico mediante lo sfruttamento accidentale e caotico delle aree edificabili; e in questa impresa gli enti statali e parastatali si sono dimostrati, non di rado, più ciechi ed esosi dei privati speculatori.

Però tutto questo, si dirà, ha ancora sapore di vaga e generica recriminazione. Ciò può esser vero, ma il discorso si farà più preciso (e, oserei aggiungere, inconsueto) se come architetti ci porremo di fronte alla nostra ben determinata responsabilità. Siamo, ad esempio, assolutamente persuasi che le dimensioni assegnate alle case che progettiamo siano quelle giuste? non è forse vero che il compito impostoci dalla nostra società è quello di essere degli *specialisti della densità* e di conferire alle organizzate agglomerazioni una veste *estetica*? ci occorre avere una forte dose di presunzione e di cinismo per credere che questa casa

di otto, dieci o dodici piani, da noi disegnata e collocata a distruggere un ambiente già organico, nel suo rapporto tra fabbriche e natura, sia una positiva espressione di letteratura edilizia (se non addirittura di poesia) e non piuttosto qualcosa a cui noi abbiamo appena conferito una impronta velleitaria mentre la sua realtà, in quel significato economico e sociale che veramente importa, era già stata predisposta da altri? chi può seriamente credere che quel particolare disegno di balcone, quel tale *dettaglio* abbia un'importanza tale da trascendere la caducità della moda, e non sia invece destinato ad essere causa di intima mortificazione e fastidio per il suo autore quando, dopo appena alcuni anni, la moda avrà suggerito, come la maga Circe, nuovi atteggiamenti non meno estrinseci e falsamente persuasivi?

D'altra parte, le esorbitanti dimensioni che producono una così grave densità umana non costituiscono un'inevitabile conseguenza del progresso tecnico ma soltanto un caso limite di investimento economico; poiché è evidente che i mezzi di comunicazione già a nostra disposizione e le grandi conquiste che vanno delineando una vera e propria rivoluzione nella nostra vita associata, come le nuove fonti di energia e l'automazione, consentono un decentramento che fa già sentire assurda ed anacronistica la concentrazione della nostra megalopoli. Di fronte alla rapidità di mutamenti che la moderna tecnica suggerisce occorrerebbero piuttosto organismi di facile adattabilità e

trasformazione che non i giganteschi falansteri in cemento ed acciaio¹⁵.

Ma questo è forse un tono già troppo elevato per commentare ciò che va succedendo in Italia dove l'aumento della densità di abitazione nel vecchio centro è assai più un atto di vera e propria criminalità a danno del pubblico interesse che non una questione di natura tecnica. Così a Napoli si stanno costruendo grattacieli senza prima operare alcun diradamento, ma solo aumentando, per la maggior ricchezza di qualche abietto speculatore, il già parossistico traffico e la infelice convivenza.

L'architetto deve conquistare la possibilità di determinare, senza forzate obbedienze e disumane costrizioni, il rapporto tra il nuovo e l'antico e la creazione, organica e non *addizionale* di un nuovo ambiente. « I nostri quartieri di abitazione, scrive ancora Gropius, hanno di solito soltanto un certo numero di case e di strade, raggruppate con un certo criterio addizionale e prive di quegli elementi comunali che potrebbero trasformare un agglomerato di abitazioni in un organismo vivo, razionalmente limitato e di giuste proporzioni. Mancano totalmente di quel fermento espresso dai valori intangibili di una progettazione creativa e di una concezione organica, che danno alla vita il suo senso più profondo e per i quali il passato ci ha dato così splendidi esempi di unità ». Ma anche questo, si obietterà, non è certamente nuovo. Non v'è appello alla funzionalità, allo

schietto organismo, alla viva socialità che in Italia non sia già stato lanciato mille volte. Ciò non toglie però che la nostra verità continui ad essere sempre altrove e che si rispecchi in una edilizia falsamente estetizzante e rinunciataria, immagine del nostro costume sociale e politico, testimonianza di un « saperi fare » condito di scettici sorrisi e di barzellette, così come avviene nell'attività di ogni altro campo professionale. Basterà pensare al quadro che Roma oggi offre al mondo (per citare solo l'esempio più clamoroso) perchè non vi sia bisogno di aggiungere altro.

Ciascuno di noi ha sentito ammirare in Italia alcuni complessi edilizi recentemente realizzati nei paesi scandinavi, in Olanda o altrove, come cose che non rivelavano certo un disegno ricco di fantasia ma erano tuttavia pienamente accettabili per la loro studiata e felice esecuzione e per la ricerca di un'ambientazione naturale. Qualcosa di simile, anzi di più significativo, si è verificato in questi ultimi tempi nel diretto confronto tra la nostra produzione alle Triennali di Milano e quella di alcuni paesi del Nord. La nostra, malgrado le sporadiche qualità inventive, improvvisata e dispersiva; quella straniera, invece, meditata e raccolta. Alla nostra le esperienze passate sembrano non avere insegnato nulla perchè si è sempre ricominciato da capo, mentre in quelle straniere il discorso appare ripreso da un altro precedente del cui insegnamento si è cercato di far tesoro.

Per offrire in sintesi l'immagine dell'edilizia ita-

liana si può dare uno sguardo ai suoi aspetti estremi e cioè, da una parte, all'ostentato lusso delle case di due o tre milioni a vano, e dall'altra, alla vergognosa insufficienza dell'edilizia che potremmo chiamare proletaria. In mezzo a tutto questo, lo spettacolo più miserevole è quello offerto dalla prospettiva di case popolari nelle quali il progettista, sulla scia dell'accennato equivoco estetico, ha cercato di fare dell'architettura ispirata a Mondrian (o chi per lui) giustificando impossibili piani geometrici e forzando in un'arida composizione astratteggiante le più elementari necessità di vita. L'ironica rappresentazione del quadro può essere completata inserendovi un riguardante: l'oscuro abitatore che si muove, estraneo ed anonimo tra queste forme, constatandone soltanto il precoce disfacimento e non la metafora meccanicistica; metafora che, più o meno mal digerita, fornisce oggi una provvisoria ed ironica affinità tra i più remoti paesi. Poichè, tra i requisiti sorprendenti del nostro presente, è da registrare l'estrema rapidità e facilità con cui una nuova idea figurativa compie il giro del mondo e produce ovunque imitatori e proseliti. Già molti anni fa, infatti, Le Corbusier imprimeva contro i troppi imitatori dell'architettura nuova i quali rischiavano di rovinare una Rinascenza ai suoi albori, *une Renaissance à ses débuts*.

Alla vecchia retorica stilistica noi ne abbiamo sostituita un'altra ancor più funesta e cioè la retorica del meccanismo; e qui non possiamo non associarci

ad un costruttore ed architetto dotato di autentica fantasia come Pier Luigi Nervi quando scrive: « È opportuno denunciare il pericolo di un accademismo costruttivo altrettanto se non ancor più dannoso del superato accademismo decorativo »¹⁶.

Forse non si è capito abbastanza che un vero e proprio rinnovamento della nostra edilizia non poteva consistere in un requisito di carattere tecnico o in un diverso indirizzo formale, intesi in sé stessi come aventi un loro autonomo destino. La nostra edilizia si rinnoverà se noi architetti combatteremo quali partecipi e responsabili di un mondo comune onde contribuire a mutare quelle condizioni di vita sociale, politica ed amministrativa dalle quali unicamente dipende il nostro operare e che sappiamo essere oggi non favorevoli ad un promettente sviluppo del nostro ambiente. In altre parole occorre comprometterci, anche a rischio di dispiacere agli organi del potere esecutivo, agli enti dello stato onnipotente, criticandone ove occorra (e Dio sa se occorre), gli errati ordinamenti e procedure e suggerendo nuove possibilità e nuove vie. Bisogna riconoscere che il maggior pericolo della moderna società, sia essa dominata da destra o da sinistra e nella statolatria, nel potere cieco ed indipendente delle massicce organizzazioni contro le quali molti uomini illuminati predicano oggi l'attuazione di limitate comunità autonome in cui il potere si suddivida invece che incombere da lontano e dall'alto. Come giustamente scrive Simona Weil, il pericolo

attuale è che alle antiche forme di dittatura si vada man mano sostituendo, colossale ed anonima, « l'oppressione della funzione ».

Ora, coloro che credono essere questi discorsi estranei all'urbanistica sono essi stessi estranei ad una concreta realtà e cultura; e del resto, in nome di che cosa se non in quello di una reale capacità di sintesi, e quindi di una più vasta ed aperta responsabilità, l'architetto moderno potrebbe aspirare a chiamarsi urbanista se il suo intervento, a conclusione delle altrui complesse indagini e richieste, non si dovrà limitare ad un apparato estetico che faccia salvo il buon gusto ma dovrà invece interpretare e risolvere le esigenze di una migliore convivenza? È necessario, dunque, che egli senta ancor più degli altri il dovere di una piena partecipazione alla vita sociale e politica, che è quanto dire il dovere di una particolare e responsabile cultura.

A chi afferma dover essere la nostra funzione di architetti limitata alla soluzione tecnica dei problemi che ci vengono posti da altri, mi piace dedicare, perché sia da essi meditata, la seguente pagina di C. G. Jung: « Quanto più grandi le organizzazioni, tanto più inevitabili ne sono l'immoralità e la cieca stupidità. Se ora la società nei suoi singoli rappresentanti afferma già automaticamente le qualità collettive, essa premia in tal modo ogni mediocrità, tutti coloro che si dispongono a vegetare in maniera comoda e irresponsabile: è inevitabile che l'elemento

individuale venga messo da parte. Questo processo comincia nella scuola, continua all'università e domina dovunque lo stato metta la sua mano. Quanto più piccolo è il corpo sociale tanto più è garantita l'individualità dei suoi membri, tanto maggiore la loro relativa libertà e quindi la possibilità di una responsabilità cosciente. Senza libertà non può esservi moralità. La nostra ammirazione per le grandi organizzazioni svanisce se scorgiamo l'altro aspetto del miracolo, cioè il mostruoso accumulo di tutti i caratteri primitivi dell'uomo e l'inevitabile annientamento della sua individualità a favore di quel mostro che è ogni grande organizzazione. Un uomo di oggi, che corrisponda più o meno all'ideale morale collettivo, ha fatto del suo cuore un covo d'assassini, come non è difficile dimostrare mediante l'analisi del suo inconscio, anche se egli non ne è affatto disturbato. Se si è normalmente inserito nel suo ambiente, non lo disturbano nemmeno le peggiori nefandezze della sua società, purché la maggioranza dei suoi concittadini creda nell'alta moralità della loro organizzazione sociale »¹⁷.

Concludendo, a me pare che noi architetti dobbiamo prendere una più precisa coscienza della storia contemporanea del nostro paese in maniera che essa divenga condizione concreta, e non velleitaria ed astratta, del nostro operare. Non esiste altra via per liberarci di quel provincialismo che continua ad affliggerci malgrado la nostra vitalità e le nostre qua-

lità brillanti. Le opere altrui, quelle maturate sotto un diverso clima e per una diversa società, non sono cose da imitare ma solo da capire come testimonianze della molteplice varietà in cui si configura la libertà creatrice.

Ciò che manca da noi non è la possibilità di indicare alcuni esempi felici ma una media produzione che sia accettabile e degna; poichè, ripeto, una giunta civiltà non potrà essere dimostrata da alcune opere di poesia ma da una diffusa letteratura architettonica che trovi posto accanto a quella del passato.

Questo breve scritto è stato da me presentato al congresso nazionale di urbanistica, tenutosi a Torino nell'ottobre 1956. Era mio proposito raccogliere, in una rapida sintesi, gli argomenti che più spesso ricorrono nell'attuale problematica dei centri antichi onde stabilire qualche utile premessa ai dibattiti che si vanno tuttora svolgendo.

L'immagine del mondo che si rispecchia nell'edilizia è degna di indurre gli architetti e gli scrittori di ogni paese a partecipare alle questioni che riguardano la sopravvivenza degli antichi centri, ed in particolare di quelli italiani; non soltanto perchè il nostro è un prezioso patrimonio, ma perchè, nelle forme della nuova edilizia e nella possibilità di una loro convivenza con quelle del passato, si configura, nel suo divenire, ed in maniera esemplare, l'impronta del nostro stesso destino.

¹ Alludo in particolare agli scritti di Ant. CEDERNA pubblicati sul settimanale *Il Mondo* e ad un articolo di Ces. BRAMBILLO del quale dirò più innanzi.

² ROSARIO ASSUNTO, nel suo recente scritto *Job e Hobby (Civiltà delle macchine, I, 1956)* svolge interessanti considerazioni e testimonianze sul rapporto tra giuoco e lavoro e circa l'auspicata possibilità che il mondo moderno superi il carattere passivo e costrittivo che una falsa tradizione moralistica ha finora attribuito al concetto di lavoro.

³ W. GROPIUS, *Un nuovo capitolo della mia vita*, riv. *Casabella*, dic-gennaio, 1953-54.

⁴ Un'ottima esperienza italiana, quella compiuta da Giov. Michelucci con la Borsa merci di Pistoia, è stata assai spesso ricordata perchè costituisce un caso tanto raro, purtroppo, quanto esemplare.

⁵ Riprendo qui il concetto fondamentale da me svolto nella polemica che ha avuto luogo, a proposito del progetto Wright, sulle colonne del settimanale *Il Mondo*.

⁶ Qui è curioso rilevare che, sul fianco opposto del palazzo Balbi, è stato recentemente aggiunto, alla chetichella, un altro piano dietro l'abbaino, senza che si levasse alcuna protesta.

⁷ Vero è che insigni frammenti di architettura furono trasportati nei musei europei durante lo scorso secolo. Si pensi, fra i tanti, alla strada babilonese delle processioni ed alla Porta di Mileto, entrambe nel museo di

Berlino; oppure alle porte rinascimentali di Cesena e ai tanti frammenti medievali nel museo londinese di Victoria and Albert; ai chioschi spagnoli e francesi ricostruiti nel museo di Fort Tryon a New York; cose tutte assai malinconiche, sebbene non vi sia nulla da replicare a chi, per giustificare simili forme di artistico genocidio, dice che quasi tutte queste reliquie sarebbero ormai scomparse, o ridotte in ruderi informi, se qualcuno non avesse provveduto a portarle via.

⁸ Pubblicato nella rivista *L'Architettura*, settembre 1956, pp. 356-360.

⁹ *Architettura e letteratura*, nel vol. *Architettura e arti figurative*, Venezia, 1948, e qui ristampato.

¹⁰ Questi concetti sono da ricercare, come teoria ed esemplificazione, nel volume di GROCE *La Poesia*.

¹¹ Il danno prodotto dallo sfruttamento di questi piccoli polmoni di verde è assai grande sebbene non risulti molto visibile. Sorrento, tanto per ricordare un caso tipico, è una piccola città che conserva quasi intatto il tracciato greco-romano; mentre si sta per compiere il piano regolatore urbano la speculazione edilizia si affretta a sfruttare quelle poche zone verdi che restano entro il perimetro delle anguste stradine.

¹² La istituzione, da me proposta (Cfr. *Bollettino del consiglio nazionale degli architetti*, giugno 1956) di un albo di architetti scelti per concorso potrebbe fornire sia all'amministrazione che ai privati uno strumento di valido aiuto nelle tante questioni che richiedono speciale cultura ed attitudine professionale e non solamente esperienza amministrativa.

¹³ Pubblicato, come numero speciale della rivista, nel giugno 1955 e poi ristampato in volume a parte. A questo proposito mi piace ricordare l'episodio di un inglese, ospite della Costera amalfitana, il quale qualche anno fa usava

uscire di notte per dar fuoco alle insegne pubblicitarie che sconcionano il paesaggio della splendida strada lungo il mare. Egli era già riuscito a distruggerne un discreto numero quando venne, purtroppo, identificato e condannato a pagare le spese. È da ricordare anche la recente e coraggiosa esortazione a distruggere i cartelloni che MARMIDONE ha rivolto ai giovani universitari dalle colonne del settimanale *L'Europeo*.

¹⁴ Per questo sarebbe stato necessario che avessimo fatto tesoro delle tragiche esperienze della nostra recente storia invece di ripiegare in una involuzione in cui, sotto le spoglie di una democrazia prefettizia, sopravvive indisturbata la vecchia e deplorata retorica.

¹⁵ Come massima documentazione critica del moderno dramma urbanistico, attraverso una visione non strettamente tecnicistica ma storica ed umana, è da meditare il volume di LEWIS MUMFORD, *The culture of cities*, Londra, 1938, e specialmente, nel senso sopra accennato, il capitolo intitolato *La insensata città industriale*.

¹⁶ *Architettura d'oggi*, collezione del Viessesux, II, p. 13. Malgrado le riserve ed obiezioni di natura critica che sono state mosse a Nervi io considero il suo volume *Costruire correttamente* come il più vivo contributo che sia stato dato in questi anni ai problemi relativi alla preparazione culturale delle facoltà di architettura in Italia.

¹⁷ C. G. JUNG, *L'io e l'inconscio*, Torino, 1948, p. 49.

ATTUALITÀ URBANISTICA DEL MONUMENTO E DELL'AMBIENTE-ANTICO

A nome del Comitato Esecutivo e del Centro Studi della Undicesima Triennale ho l'onore di porgere il saluto più cordiale a tutti i convenuti ed un particolare ringraziamento ai relatori e congressisti stranieri che con la volontà di apportare personalmente a Milano il loro contributo di esperienza, circa la attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico, ribadiscono il comune interesse che lega tutte le nazioni civili in questo campo.

Al di là di ogni considerazione particolare, la Triennale, che è anzitutto un organismo rivolto alla moderna produzione dell'arte decorativa e della sua tecnica, tiene a riaffermare, in questa occasione, la stretta connessione tra le esperienze attuali dell'arte e l'interpretazione critica e storica del passato. Implicitamente, quindi, essa nega quella cosiddetta « rottura » per cui, pretendendosi il riconoscimento di un inevitabile estraniarsi del presente rispetto al passato, si rischia di smarrire quel senso stesso della cultura che non può

restauro » è stato sostanzialmente confermato nella dichiarazione approvata dal Convegno dei Soprintendenti nell'autunno del 1942; esso è divenuto la norma costante e generale che è stata applicata (sia pure senza rigidità, ma anche senza una piena comprensione del valore artistico delle architetture in esame) in tutta l'opera di tutela e di sistemazione dei monumenti italiani.

La posizione teorica su cui poggia tale formulazione è la stessa che serve di base alla Storia dell'architettura, dalla quale la teoria del restauro strettamente dipende. Entrambe si fondano sul concetto, peraltro non chiaramente espresso, che per architettura debba intendersi l'unione armonica di tutte le qualità pratiche ed espressive, che si richiedono perché un edificio soddisfi alle più varie e spesso discordanti esigenze.

La Storia dell'architettura, come viene concepita finora dagli specialisti della materia, ricerca, attraverso « *l'evoluzione tipologica e stilistica* », « *l'autenticità di derivazione* » e la « *verità di datazione* » di ciascuna forma e di ciascun aspetto di ogni edificio, alle quali arriva mediante un'analisi che ne considera di eguale importanza la pianta, il sistema statico e le strutture, gli schemi compositivi e i particolari decorativi, le singole forme stilistiche e via dicendo, mentre trascura il valore artistico vero e proprio dell'opera esaminata. A sua volta il restauro dei monumenti pone sopra uno stesso piano, come si è visto, le *ragioni storiche* che vogliono conservata ogni fase costruttiva, il *concetto architettonico*, lo *spirito della città* e le *necessità amministrative* attinenti ai lavori da eseguire. Storia e restauro considerano ambedue l'opera architettonica prevalentemente, se non esclusivamente, quale documento da conservare e da salvaguardare, affinché esso rimanga come testimonianza di un determinato tipo, forma o stile e delle cause e derivazioni di essi. Ne consegue l'abbandono di ogni criterio di valutazione che non sia quello riferentesi alla priorità di possedere certe caratteristiche tipologiche, costruttive o stilistiche, mentre non si fa più alcuna differenza fra l'importanza di un rudere e quella del monumento più bello ed ammirato.

Nella formulazione di principio e, di solito, anche nella pratica

PRINCIPI E METODI NEL RESTAURO DEI MONUMENTI

I criteri di principio che hanno servito di guida all'attività pratica dei restauri monumentali, da quando il Congresso degli Architetti e Ingegneri Italiani, tenuto in Roma nel 1883, approvò l'ordine del giorno presentato da Camillo Boito, possono riassumersi in poche e brevi frasi: per ogni edificio antico e notevole bisogna avere cure assidue di manutenzione e consolidamento e, in caso di lavori di restauro di una certa importanza, è necessario eseguire il ripristino soltanto seguendo dati assolutamente certi, escludendo le utilizzazioni lontane dalle destinazioni primitive, conservando tutti gli elementi aventi carattere d'arte o di ricordo storico, rispettando le condizioni ambientali, designando sempre con evidenza le aggiunte, che devono essere minime e semplici.

Molto più tardi, nel 1932, il Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, nell'intento di stabilire delle norme generali circa i restauri, in un voto nel quale si esponevano i principi e i metodi che dovevano regolare tale materia, così si esprimeva: « ... nell'opera di restauro debbono unirsi ma non elidersi, neanche in parte, vari criteri di diverso ordine: cioè le ragioni storiche che non vogliono cancellata nessuna delle fasi attraverso cui s'è composto il monumento, nè falsata la sua conoscenza con aggiunte che inducano in errore gli studiosi, nè disperso il materiale che le ricerche analitiche pongono in luce; il concetto architettonico che intende riportare il monumento ad una funzione d'arte e, quando sia possibile, ad una unità di linea; il criterio che deriva dal sentimento stesso dei cittadini, dallo spirito della città, coi suoi ricordi e le sue nostalgie; e, infine, quello spesso indispensabile che fa capo alle necessità amministrative attinenti ai mezzi occorrenti e alla pratica utilizzazione ». Il contenuto di questa « Carta del

del restauro, la giusta preoccupazione del rispetto pel monumento diviene norma assoluta, con l'esclusione di ogni altro concetto. Il 5° punto del voto emesso dal Consiglio Superiore nel 1932 richiede infatti « che siano conservati tutti gli elementi aventi carattere d'arte e di ricordo storico, a qualunque tempo appartengano, senza che il desiderio della unità stilistica o del ritorno alla primitiva forma intervenga ad escluderne alcuni a detrimento di altri; e solo possano eliminarsi quelli, come le murature di finestre e di intercolumni di portici che, privi di importanza o di significato, rappresentino deturpamenti inutili ».

L'applicazione di questa norma ci porterebbe all'assurdo di dover rispettare degli elementi di scarso o nessun valore artistico e documentario, che turbino o guastino la visione di sublimi architetture. Dovremmo, ad esempio, rinunciare ad abbattere un brutto altare seicentesco che si trovasse, poniamo, nell'interno della Cappella dei Pazzi o in una delle Sacristie fiorentine di S. Lorenzo, solamente per conservare una trascurabile traccia di un'attività senza valore espressivo, rinunciando per sempre a godere dell'incomparabile bellezza di quelle opere d'arte.

Un attento esame dei testi del 1932 e del 1942 porta a rintracciare le ragioni prime di tali errate conclusioni. In essi vengono chiamate « *storiche* » quelle ragioni che vogliono conservate tutte le tracce delle fasi attraverso cui il monumento si è formato. Ma qui si confonde la storia con la cronaca e la bellezza col documento, poiché il valore storico di un'opera d'arte si identifica con quello espressivo, mentre la comprensione dell'arte è affidata alla critica e non al semplice studio dei presupposti pratici dai quali è sorto l'atto creativo.

D'altra parte in quell'enunciato il valore formale del monumento è ignorato del tutto. Si accenna soltanto ad un *concetto architettonico* (concetto vago che può definirsi quasi una media fra le esigenze distributive e quelle dell'ordinamento esterno di un edificio), che tenderebbe a riportare il monumento ad una *unità di linea*, vale a dire ad una coerenza di forme geometriche o, più genericamente, ad una *funzione d'arte*, che del resto non viene

stimata più importante delle necessità amministrative. Nel punto 5) del voto del 1932 si addita poi nel *desiderio di unità stilistica o del ritorno alla primitiva forma* il movente pericoloso, che potrebbe portare alla demolizione di alcune parti dell'edificio.

Non soltanto dal punto di vista filosofico, ma anche secondo il senso comune, quel porre vicini, senza distinzione data da gradazione, nello studio e nell'opera di restauro, arte e necessità materiali, bellezza e vincoli amministrativi, è inammissibile; così come reca meraviglia che il massimo dell'esigenza formale venga indicato nel riportare il monumento ad una unità di linea e non ad una unità artistica, vale a dire ad una rinnovata e piena bellezza.

* * *

L'insufficienza e le contraddizioni della formulazione teorica del restauro derivano direttamente dal modo col quale vengono concepite l'architettura e la sua storia, definite ancora con quel grossolano empirismo. Ma è ormai tempo che il restauro dei monumenti assuma anch'esso, in armonia con il vero metodo storico dal quale deve dipendere, rigore di concetti e coerenza di procedimenti.

Ammesso questo principio, ne consegue che i fini del restauro mutano radicalmente, ed i risultati divengono pure diversi, visti sotto questa nuova luce. Si modifica anzitutto il modo di considerare e valutare i monumenti poiché, dato che della storia artistica fanno parte soltanto poche vere opere d'arte, si dovrà separare nettamente quest'ultime, quelle che sono realmente architettura, dalla numerosissima serie di tutti gli altri edifici finora oggetto di studio, mediante il vaglio dell'opera critico-storica. Questa è l'operazione fondamentale che condiziona tutte le altre successive, perché il criterio basilare che dovrà regolare ogni considerazione e ogni lavoro relativi al restauro, è quello del differente trattamento da tenersi nei riguardi delle opere d'arte rispetto agli edifici che sono semplici espressioni di linguaggio architettonico, testimonianze di un gusto,

di una civiltà, manifestazioni di alcune pratiche esigenze e bisogni sociali.

I valori propriamente figurativi, quelli cioè dai quali unicamente dipende la valutazione dell'opera d'arte e, in una parola, la sua bellezza, il suo valore ineguagliabile e non paragonabile, sono perciò di così grande importanza da rappresentare un valore assoluto, che non può essere raffrontato agli aspetti pratici ed astratti sotto i quali si considerano ancora i monumenti. Di fronte alla potenza espressiva di una architettura, il significato e l'importanza che essa può avere come testimonianza di un'epoca, come forma di edificio di un determinato tempo, come esemplificazione di uno stile, divengono entità trascurabili.

Non si tratterà più ormai di un discorso e spesso mal tollerato *ritorno all'unità stilistica e alla forma primitiva*, ma di un'indispensabile, se possibile, reintegrazione dell'opera architettonica, e cioè di un ritorno all'unità figurata. E perciò il problema del ripristino non si dovrà porre sulla base dei *dati certi forniti dal monumento*, ma su quella dell'unica legge che è l'intima e ferrea coerenza della bellezza di quella determinata architettura. Il compito maggiore, più importante e delicato del restauratore, sarà quello di restituire le vere opere d'arte; a questo fine possono e debbono essere sacrificati tutti gli altri scopi del restauro, che divengono pertanto fini secondari e subordinati.

In tal modo si passa, teoricamente, dall'unione e dall'equilibrio fra vari criteri di diverso ordine, alla prevalenza assoluta di uno solo. Cade quindi la formula del rispetto assoluto per monumento e per le sue varie fasi costruttive e decorative, cade anche l'altra che stabiliva di rendere evidenti alla vista le aggiunte operate. E, trambe non possono essere senz'altro accettate, perché in contrasto col nuovo principio regolatore, che parte anch'esso dal rispetto assoluto, il quale viene diretto però a salvaguardare anzitutto l'architettura in quanto arte. Ne deriva che, dovendosi ad esempio liberare, ritrovare o completare l'unità figurale-architettonica di una visuale, si dovranno demolire quelle parti aggiunte che turbano la visione, e poi anche completare i punti non essenziali manomessi,

senza che la traccia di tale lavoro venga a disturbare in nulla la vista dell'insieme.

In una operazione così condotta non vengono sacrificati quei criteri che nel testo del 1932 sono diretti a rispettare il *concetto architettonico* e lo *spirito della città*; anzi, essi vengono assorbiti e compresi in un piano superiore, che li trasforma e al tempo stesso li supera. Quanto al valore documentario delle parti che verrebbero distrutte, questo non andrà perduto se si provvederà a conservarlo in fotografie, disegni, descrizioni, subito date alle stampe; la guerra ha dimostrato come sia più facile serbare le tracce di un monumento in migliaia di libri o di opuscoli sparsi nei luoghi più vari, che tutelarne l'integrità. E poiché la conservazione di quelle parti era volta soprattutto ad assicurare la possibilità dello studio analitico e filologico, che vuole evitare di cadere in inganno per eventuali falsificazioni e desidera allargare la conoscenza a tutte le vicende del monumento, non si può dire che tali scopi non siano stati indirettamente raggiunti. Da edificio il documento diviene libro, poiché è assurdo pensare che esso possa sbarrare il passo all'arte e alla storia.

Criteri e metodi dovranno invece essere diversi se l'edificio in esame non possa considerarsi opera d'arte, ma soltanto manifestazione di linguaggio architettonico, traccia di un gusto o di uno stile. Solamente in tal caso è ammissibile un compromesso fra il principio estetico e gli altri vecchi criteri, sia pure con una certa prevalenza data ai valori figurativi, i quali sono sempre quelli che più direttamente colpiscono, in ogni caso, l'intelletto e la fantasia.

* * *

Nel trattare dei principi e dei metodi relativi al restauro dei monumenti, non ci si deve dimenticare di compiere un'analisi dei motivi che hanno originato lo stato d'animo e l'azione del restauratore. Essi sono da identificare nel desiderio e nella speranza di tornare ad avere quello che si è perduto, di riportare il monumento,

ora danneggiato o trasformato, nel suo stato migliore. Il critico e l'artista ne rimpiangono la bellezza scomparsa che vorrebbero tornare a contemplare, lo studioso desidera che quel documento « storico » non vada perduto, la persona colta spera di ritrovare nell'edificio restituito il ricordo nostalgico e animatore delle cose passate.

Ma tutto ciò è soltanto desiderio, aspirazione, volontà mossa da sentimento, dove non si guarda al risultato che è possibile conseguire. Ma ricostruendo, torneremo a possedere quello che abbiamo perduto? Tale domanda bisogna porsi, prima di tutto, poiché soltanto da una risposta definitiva si potrà giudicare se l'opera di restauro e di ricostruzione sia giustificata dai risultati che è possibile raggiungere.

Perciò, all'inizio di uno studio di restauro, è necessario determinare subito l'entità dei danni e delle trasformazioni subite dall'edificio, in relazione al vero valore artistico che esso recava o reca ancora in sé. E qui bisogna distinguere le distruzioni e i cambiamenti che non abbiano sostanzialmente intaccato le parti necessarie a quella immagine che costituisce l'opera d'arte, da quelli che abbiano invece demolito o trasformato pareti o coperture la cui presenza è necessaria alla veduta, la quale ne sia rimasta profondamente mutilata od alterata.

Nella prima eventualità, sarà relativamente facile riparare le parti danneggiate e aggiungere le mancanti, riprendendo un tratto di volta o di cornice, riposando un tetto, ritoccando decorazioni; e con ciò l'integrità e l'efficacia dell'opera d'arte non verranno certamente menomate. Ma quando le distruzioni siano così gravi da richiedere il rinnovamento della maggior parte delle superfici che componevano la visione, perché questa è ormai svanita o grandemente mutilata, allora qualunque lavoro non può essere che vano. Malgrado l'opera del restauratore più scrupoloso e colto, più sensibile e fine, nonostante la più grande larghezza di mezzi accompagnata dalla disponibilità di ottime maestranze e di completa documentazione dello stato anteriore alla distruzione, non è possibile arrivare a ricostruire l'opera d'arte. Questa stessa frase, ri-

costruire l'opera d'arte, è una contraddizione in termini, poiché l'atto creatore dell'artista non si ricostruisce, non si riproduce, non si ripete se non sulla guida dell'opera stessa e per la sua comprensione; ma nel nostro caso essa è perduta, e crederne possibile la restituzione significa non aver appreso qual'è veramente l'essenza stessa dell'arte.

Un restauro di un monumento, eseguito partendo da tali condizioni di gravi distruzioni, avrebbe il risultato di non soddisfare nessuno di coloro che, da differenti punti di vista, ne invocavano il compimento. Perduti i valori estetico-visivi, distrutta l'integrità strutturale, verrebbe meno anche il fascino delle memorie secolari che quei muri nuovi non rievocano più.

Ma l'errore più grave sarebbe sempre quello di aver costruito, nel migliore dei casi, soltanto una cattiva copia, una grossolana riproduzione del monumento originale, la quale ci farebbe rimpiangere ben più fortemente l'opera perduta. Basta infatti pensare alla grandissima maggioranza, per non dire alla totalità, degli edifici dove le strutture rinnovate includono la più gran parte della veduta, e dove è immancabile l'effetto di intollerabile freddezza, di cosa falsa e artificiosa, che non riesce a nascondere di essere dovuta solo ad un atto di volontà e di riflessione. In questi casi desiderare il restauro è sperare l'irrealizzabile; ed è meglio che il desiderio di chi guarda le rovine rimanga insoddisfatto, dando origine a nostalgie ed a fantasie innocue, piuttosto che esso venga così nettamente deluso.

I risultati finora ottenuti in tal genere di restauro e il processo logico che si fonda sul concetto medesimo dell'arte, sono dunque concordi nel condurre ad ammettere senza incertezze la inopportunità della ricostruzione parziale o totale di edifici dove la visione di bellezza sia ormai perduta. All'argomento principale che il valore assoluto dell'opera distrutta, quello dell'arte, è perduto e non è più recuperabile, si aggiungono l'inutilità e si potrebbe dire l'immoralità di eseguire un restauro che è un vero e proprio falso estetico-storico, culturale e documentario, e che come tale non può arricchire la nostra anima e la nostra coscienza, non potendo ricreare

NO ALLA
RICOSTRUZIONE

il passato; è un atto, quindi, sotto ogni aspetto, antistorico e vano.

Che fare allora, ad esempio, nei monumenti gravemente danneggiati dalla guerra? Semplicemente eseguire le necessarie opere di consolidamento e di piccola ricomposizione indicativa, senza avere la pretesa di operare l'impossibile, risuscitando una vita dalle ceneri. E il monumento dovrebbe rimanere così, in uno stato non molto dissimile da quello in cui lo hanno lasciato le bombe o le mine e in una condizione analoga a quella in cui sono state mantenute, ad esempio, le parti superstiti di parecchi edifici medioevali, quali l'abbazia di S. Galgano e la chiesa di Charroux. In tal modo, risparmiando di commettere una falsificazione, si salverà almeno del monumento quel che è rimasto, quale testimonianza che potrà anche avere in sé la poesia delle rovine. Poiché il fatto che la distruzione, invece di essere dovuta al tempo e all'incuria, si sia verificata oggi violenta ed improvvisa, non modifica la posizione di principio di fronte a tale quesito di restauro.

Tutta la documentazione riguardante il monumento, fissata in fotografie, rilievi, descrizioni e relazioni, potrà in seguito essere riunita alle opere pittoriche, scultoree, decorative e a tutti quegli oggetti che non sarà possibile lasciare in sito, in una raccolta bene ordinata, che in certi casi potrebbe divenire anche un piccolo museo relativo all'edificio mutilato o scomparso.

In pratica è veramente assai difficile determinare volta per volta, se i lavori di ricostruzione di zone essenziali di un monumento possono essere consentiti. Questo sarà ammissibile, in certi casi, per gli esterni semplici e regolari di alcuni edifici del tardo Rinascimento e dell'Età Barocca, dove i valori formali siano basati prevalentemente sul ritmo di elementi egualmente ripetuti e facilmente riproducibili; ma non dovrebbe mai essere permesso per le architetture medioevali dal IV al XIV secolo, per gran parte di quelle del '400, e per tutti gli « interni » decorati di qualunque epoca.

L'aspetto di un edificio è legato a quello dell'ambiente architettonico che lo circonda e che ne forma la cornice; è qui che il problema relativo al restauro di architetture di grande importanza

e bellezza si collega ai quesiti riguardanti tutti gli altri edifici antichi, i quali non possono essere considerati opere d'arte, né individualmente, né presi a gruppi.

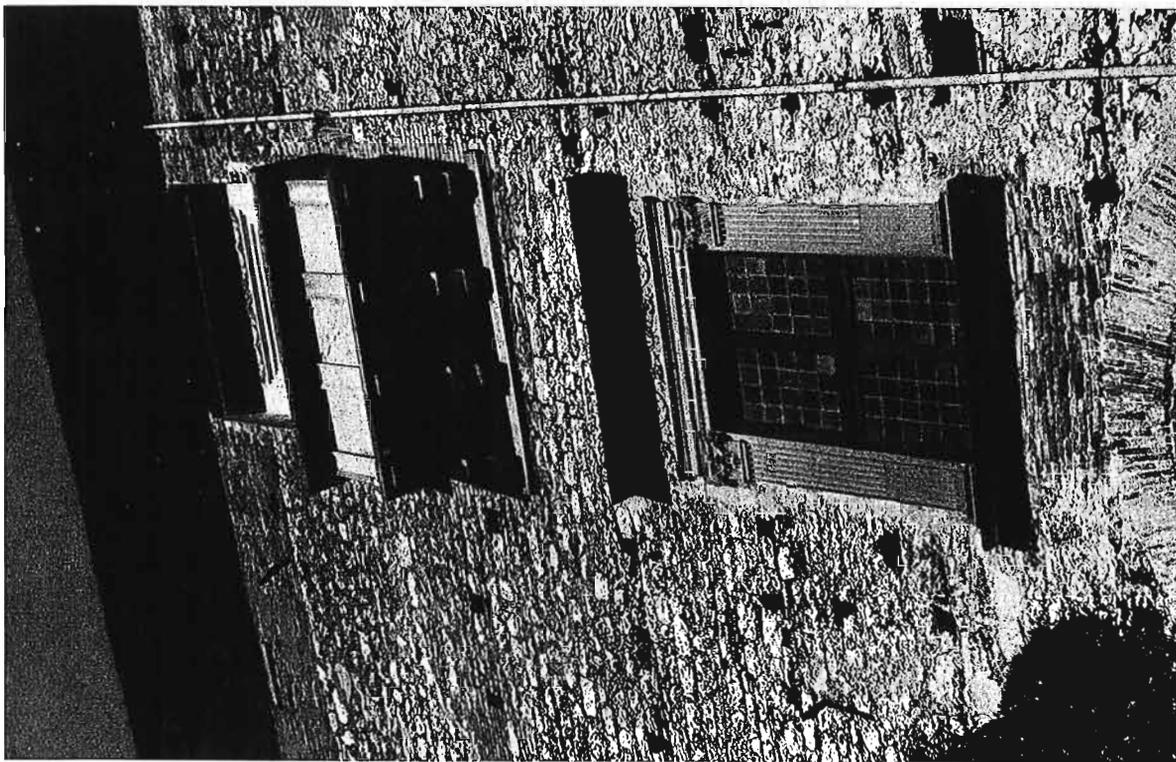
Le conclusioni raggiunte per le vere opere di architettura sono applicabili anche a quelle d'ambiente; ma esse, se distrutte o quasi, hanno perduto i valori documentari e formali, e interessano ormai soltanto, ai fini della ricostruzione, come parte di un insieme edilizio, di un ambiente ben definito, di un quadro visivo geometricamente delimitato rispetto ad un determinato punto di vista. Una ricostruzione di esse secondo le antiche forme è dunque ammissibile solo se necessaria per completare una veduta, per ripristinare la continuità di una visuale spezzata o per completare l'inquadratura di un'opera maggiore, rimasta senza il suo naturale contorno.

Infine non bisogna dimenticare che i restauri sono opera prevalentemente personale e che essi, in pratica, molto dipendono dalle persone che conducono i lavori. Se un tempo era difficile fare il restauratore, oggi sarà difficilissimo. Alle tradizionali doti di perizia tecnica, di profonda cultura, di rispetto scrupoloso pel monumento devono aggiungersi, principalissime e indispensabili, la saldissima unità dei principi dettati da una coscienza filosofica e la capacità di intendere l'opera d'arte, di immaginarne il completamento ove occorra, di comprenderne appieno il valore, di viverne la bellezza, pur senza dimenticare i limiti della propria azione. Bisogna che il restauratore sappia, prima di tutto, da critico e da storico, stabilire il valore artistico del monumento e quindi sia capace, come artista, di ricreare pienamente in sé quella visione e sentire e stabilire se la ricostruzione o la liberazione sia possibile, valida e giusta. È un sentire con animo nuovo e vibrante, un giudicare con mente chiara e libera da pregiudizi, un vedere con occhi nuovi, un liberarsi dalle pastoie dell'analisi strutturale e stilistica per elevarsi alla comprensione di un valore universale.

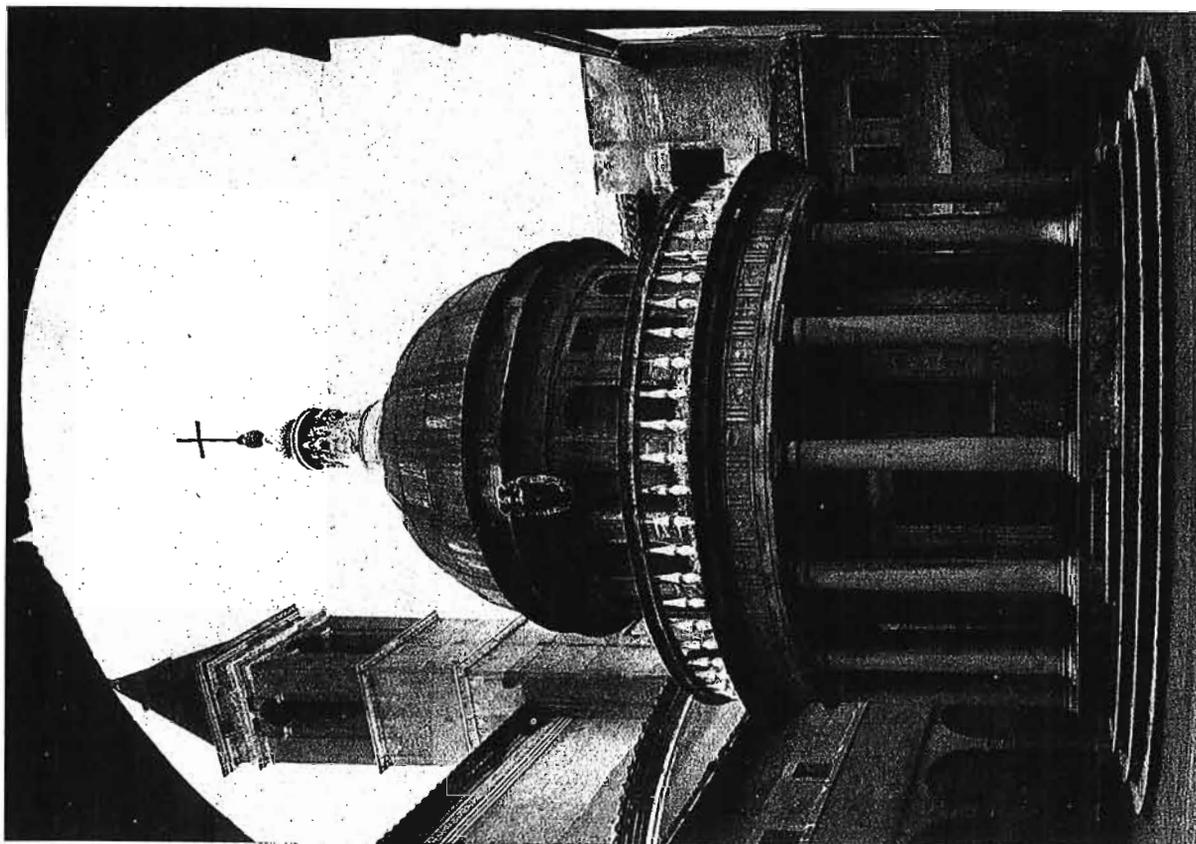
Nel secolo scorso il restauratore era il tecnico preoccupato soprattutto della coerenza formale del ripristino in stile; nell'ultimo quarantennio egli è stato lo scrupoloso e analitico conservatore di

ogni resto del passato; oggi si avvia a divenire lo storico che prima di porre mano all'opera, deve e vuole giungere a possedere la comprensione piena e profonda dell'intima essenza di ogni architettura, per poterla poi restituire all'ammirazione di ognuno.

(1945).



5 - GUBBIO. Palazzo Ducale. *Dettaglio*. La sottile delicata vibrazione lineare delle modanature delle finestre esige, per la sua stessa natura, una superficie liscia e tesa sulla quale risaltare per contrasto. Bisogna dunque intonacare la parete?



8 - ROMA. Tempietto di S. Pietro in Montorio. Il cortile non è un vano idoneo alla migliore visibilità del monumento; è troppo stretto ed alto, presenta delle lunghe pareti chiuse. Per ottenervi maggior respiro ed una zona di chiaroscuro si dovrebbe riaprire il portico e limitare l'altezza delle fronti a quella dell'imposta della cupola.

DANNI DI GUERRA, RICOSTRUZIONE DEI MONUMENTI E REVISIONE DELLA TEORIA DEL RESTAURO ARCHITETTONICO

La tempesta di bombe che la guerra ha portato sulle città italiane, era appena cominciata, che la nostra cultura, e specialmente gli storici, i critici e gli architetti restauratori, si trovarono a dover affrontare il restauro dei monumenti danneggiati, risolvendolo anzitutto come problema di principi e di metodi.

La teoria allora universalmente accolta, frutto di un lungo processo di affinamento, era ancora quella formulata dal Boito nel 1883 ⁽¹⁾, poi ampliata e sistematicamente esposta e propugnata dal Giovannoni, e da lui codificata nella cosiddetta « Carta del Restauro ». Essa riduceva al minimo necessario per la stabilità le opere di manutenzione, riparazione e consolidamento degli edifici da restaurare, prescriveva il rispetto di tutti gli elementi di valore artistico di qualsiasi epoca, « anche se ne risultava lesa l'unità stilistica », limitava le aggiunte a quelle strettamente indispensabili e condotte seguendo dati sicuri, ne esigeva la distinzione mediante la diversità di materiali e l'apposizione di scritte datate, e ne imponeva il carattere semplice di « integrazione di massa » per il completamento delle linee architettoniche d'insieme dell'edificio; infine questa teoria, « intermedia » rispetto a quelle che l'avevano preceduta, richiedeva le stesse cure anche nella conservazione dell'ambiente che circonda i monumenti, con l'adozione di speciali norme dirette ad assi-

⁽¹⁾ C. BOITO, *Questioni pratiche di Belle Arti*, Milano, 1893.

curare armonici rapporti spaziali e cromatici fra la vecchia e la nuova edilizia ⁽²⁾.

Ma di fronte alla crisi storica rappresentata dalla guerra con tutte le sue ripercussioni, e davanti alle impressionanti proporzioni del disastro subito dai monumenti e dagli antichi centri delle città storiche, la vecchia teoria non poteva più soddisfare la richiesta di una giustificazione di principio. L'esigenza di un ripensamento dei motivi spirituali e dei moventi culturali del restauro, divenne viva, appassionata ed urgente. Così, appena cessate le ostilità, mentre ancora duravano i lavori di primo intervento diretti a consolidare le parti pericolanti, a salvare quelle scoperte e a recuperare gli elementi caduti, le opinioni più diverse alimentarono il dibattito sull'argomento, che si estese ad ogni aspetto del problema col contributo dei rappresentanti di tutte le correnti della critica.

L'interesse maggiore non era però diretto ai monumenti singoli, bensì ai vecchi quartieri, per i quali un consenso quasi unanime accompagnò fin dall'inizio la convinzione che essi dovessero essere senz'altro ricostruiti, sia per un insieme assai complesso di motivi d'interesse pratico, sia per la tradizionale tendenza degli italiani a concepire la città come una massa muraria compatta e articolata. Tutti elementi che concorrevano ad escludere la possibilità di un accoglimento del criterio di destinare le aree delle zone distrutte o molto danneggiate a spazi sistemati a verde, come piazze o giardini, analogamente a quanto si faceva in Inghilterra.

La prima soluzione avanzata fu quella di ricostruire gli antichi nuclei seguendo in tutto le vecchie forme, rifacendo cioè gli edifici « com'erano e dov'erano », senza introdurre alcuna variante nel loro aspetto esterno ⁽³⁾. Posizione culturale ultraromantica, semplicistica ed attivamente ingenua, che riflette soltanto la reazione immediata dell'animo di fronte alla distruzione di ciò che per la vita spirituale era alimento costante, valore e presenza indispen-

⁽²⁾ G. GIOVANNONI, *Questioni di Architettura*, Roma, 1929.

⁽³⁾ B. BERENSON, *Come ricostruire la Firenze demolita*, in « Il Ponte », A. I. n. 1, aprile 1945.

sabile; che attraverso il rifiuto di ammettere tale perdita come definitiva, origina il desiderio di tornare a godere di quegli oggetti, e la volontà di operare sistematicamente per recuperarli; che di conseguenza denuncia il bisogno di mantenere una continuità ideale, formale ed anche materialmente concreta con quel passato storico, che si vuole sempre vivo e presente. Ma posizione che, partendo da queste unilaterali premesse, le quali non tengono conto della possibilità o meno di riavere realmente e pienamente ciò che si è perduto, conduce a risultati sotto ogni riguardo negativi. La ricostruzione fedele degli antichi isolati distrutti non può essere infatti che un falso, storicamente vano e praticamente dannoso, una finzione priva di ogni validità; l'aspetto esterno di quelle case, originariamente dovuto ad una serie così lunga, varia e complessa di moventi pratici e di atteggiamenti di gusto, ed ora artificiosamente rifatto mediante un unico atto di volontà, non possiede valore formale ed è solo uno scenario stucchevole; a sua volta l'organismo distributivo e statico non muove più da precise condizioni storiche, e rappresenta soltanto una irragionevole imposizione a ben diverse esigenze di uso pratico.

La seconda proposta nasceva invece dall'opposta tendenza, la quale sosteneva la necessità di procedere alla ricostruzione dei vecchi quartieri « secondo lo spirito del nostro tempo », seguendo liberamente il gusto e le forme dell'architettura contemporanea, così come si è sempre fatto in passato; e questo si poteva effettuare eliminando ogni vincolo estrinseco all'arte nostra e sopprimendo qualsiasi richiamo culturalistico, per dare modo agli architetti di manifestare spontaneamente i loro ideali artistici ⁽⁴⁾.

Ma anche questa tendenza « modernista » poteva essere classificata come rudimentale e semplicistica, in quanto trascurava due aspetti fondamentali, caratteristici della nostra epoca. Primo di essi è l'atteggiamento critico, che è divenuto fattore risolutivo della

⁽⁴⁾ R. BIANCHI BANDINELLI, *Come non ricostruire la Firenze demolita*, in « Il Ponte », A. I. n. 2, maggio 1945.

RICOSTRUZIONE
L. 17/10/1943 n. 2
COSTITUZIONE
MINISTERO
DEI MONUMENTI
E BENE

nostra cultura, per averla arricchita di tutti i valori di un passato reso attuale ed entrato a far parte integrante del nostro mondo; così che, in questo ordine di problemi, non ci è più possibile sentire, pensare ed agire come un tempo, trascurando quei valori che per noi sono sempre attivi e vitali. Non siamo più capaci, perciò, mentre ci accingiamo alla ricostruzione di un vecchio quartiere, di ignorare il significato storico e le qualità figurative delle parti distrutte e di quelle ancora in piedi; non ci è più concesso, ormai, di dimenticare che questi nuclei, unitamente al rimanente dell'antica città, costituivano un complesso armonico il quale è parte del nostro patrimonio spirituale. L'altro aspetto del nostro tempo, ignorato dal « modernismo », è quello che si legge sul nuovo volto dei centri urbani, così povero, brutto, banale; i quartieri di recente costruzione testimoniano l'attuale mancanza di un senso effettivo ed unitario della città, l'inadeguatezza a superare la congerie dei motivi pratici per giungere a conseguire un vero linguaggio figurativo e la conseguente impossibilità di trasformare l'edilizia in architettura. E tutto ciò è dovuto alla generale incapacità dell'epoca a concepire e sentire la città come forma significante di vita, continuità storica espressa nella sintesi della figurazione architettonica.

È stato appunto il giustificato timore di veder alterato e guastato, dalla violenta introduzione di un'edilizia tanto difforme e qualitativamente così inferiore, l'aspetto dei complessi ambientali, che ha originato l'adozione di criteri che rappresentano un compromesso fra le due tendenze: ricostruzione attuata ricomponendo il tessuto urbano mediante la ripresa delle dimensioni, volumi e rapporti di pieni e vuoti, materiali e colori preesistenti, senza tuttavia ripetere le forme antiche ed evitando anche di dare luogo all'intrusione di parti od elementi crudamente nuovi (*). Ma in pratica i risultati di queste direttive sono stati tutt'altro che soddisfacenti, e ciò per la stessa fondamentale ragione che aveva fatto

(*) Cfr. M. ZOCCA, *Il restauro dei monumenti e la sistemazione delle zone monumentali e ambientali*, in « Urbanistica ed edilizia in Italia », Roma, 1948.

escludere l'accoglimento della tendenza modernista: non possiamo il senso formale della città, intesa come estrinsecazione di un linguaggio architeturale.

Il solo risultato positivo del dibattito sulla ricostruzione dei vecchi quartieri è possibile riscontrarlo non nei metodi o nella qualità delle riedificazioni realizzate, bensì nel campo della critica, nella nuova concezione della città esposta meglio di ogni altro da Saverio Muratori (*): città intesa come realtà vivente ed unitaria, dove storia e vita si fondono nella sintesi di una continuità architettonica in perenne sviluppo. In essa non esiste incompatibilità fra vecchia e nuova architettura, se quest'ultima nasce, come sempre avviene per ogni forma architettonica valida, in diretto rapporto ed in intima armonia con l'ambiente; perché solo questo senso ambientale consente di riprendere con un'architettura nuova il discorso iniziato nelle forme già esistenti. La città è un organismo vivo e la sua architettura è nata per la vita ed è indivisibile dalla vita, e l'errore più grave consiste proprio nel cristallizzare il vecchio nucleo nelle condizioni di una « città museo », separandolo dalla vita della città nuova che sorge come ampliamento. « Il fatto essenziale è l'organismo e il carattere della città, e cioè il senso originale del suo sviluppo planimetrico nel tempo, del suo ambientarsi nel paesaggio, della sua struttura urbana ed edilizia, della sua vita civile e sociale, del suo clima morale, della sua tradizione e della sua storia ». Occorre comprendere « nel suo profondo valore psicologico la storia edilizia della città, la funzione nel quadro urbano dei suoi monumenti, la loro mutua influenza. L'ambiente urbano ha già una sua predisposizione naturale a suggerire e ad accogliere in un modo tutto suo gli elementi nuovi » e ogni fatto che si aggiunge « viene introdotto dal genio del luogo nel suo spazio vitale, immesso e intessuto nel suo organismo come proprio ». Bisogna dunque conservare le città nel proprio spirito e nel proprio

(*) S. MURATORI, *Vita e storia delle città*, in « Rassegna critica di architettura », A. III, n. 11-12, 1950.

carattere, conservarle in vita, in un processo continuo e attivo di rinnovamento e di conservazione, trasfondendo lo spirito particolare ad ogni vecchio centro rimasto in piena azione di vita nei nuovi quartieri. Il problema urbano dev'essere riportato alla sua integrale unità, superando il frazionamento dei procedimenti affidati a tecniche e mentalità diverse. Il vecchio nucleo vitale dovrà essere salvato dalla distruzione, dal deperimento, dalle trasformazioni provocate dall'affarismo economico, così come dall'isolamento e dall'imbalsamazione; deve essere assicurato alla vita, in continuità di funzioni e di ambiente.

* * *

Il problema del restauro monumentale propriamente detto, che impegnava direttamente un'Amministrazione responsabile quale la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, fu ufficialmente risolto con sollecitudine nei seguenti termini: il restauro dei monumenti danneggiati dalla guerra doveva esser diretto a conservare o a recuperare edifici che sono da considerarsi parti vive di organismi vitali come le nostre città, manifestazioni e strumenti di esigenze tuttora operanti, elementi indispensabili nella fisionomia assunta dagli antichi centri; e doveva anche esser rivolto a salvare i resti preziosi di monumenti il cui abbandono sarebbe stato inconciliabile con l'esistenza di una società colta e civile. La conservazione allo stato di rudere, sistemato in zone verdi, di quanto rimaneva degli edifici danneggiati o distrutti, poteva essere ammessa solo nel caso di monumenti dell'antichità classica e, a volte, medievali; per quelli rinascimentali o barocchi invece, il misero aspetto delle rovine dovuto ai modesti spessori delle strutture, alla natura diversa dei materiali ed alla perdita dei rivestimenti e delle decorazioni, portava ad escludere del tutto tale procedimento (7). Si

(7) E. LAVAGNINO, *Offese di guerra e restauri al patrimonio artistico dell'Italia*, in « Ulisse », A. I., Fasc. II, Agosto 1947; MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*, Roma, 1950.

doveva dunque ricostruire, applicando i principi della Carta tanto ai casi comuni quanto ai monumenti maggiori, e cercando di pervenire al ripristino dell'intero edificio, anche se ciò avesse dovuto condurre il restauratore a derogare dalle precise norme che vietavano di operare grosse aggiunte.

Lo stesso Giovannoni, intervenendo nella discussione, ammise questa possibilità: « le norme sancite nella Carta dovrebbero avere applicazione, il che non sempre è, per la deficienza di dati, interamente possibile. E purtroppo occorrerà talvolta chiamare a sussidio la fantasia e l'ipotesi che avevamo messo da parte, l'imitazione stilistica che avevamo limitato. Ma sarà meglio un restauro scientificamente imperfetto, che rappresenti una scheda perdura nella storia dell'architettura, che la rinunzia completa, la quale priverebbe le nostre città del loro aspetto caratteristico nei più significativi monumenti d'arte » (8).

In tal modo, attraverso queste affermazioni del suo più autorevole assertore, e mediante le interpretazioni degli organi ufficiali, la teoria « intermedia » ammetteva apertamente la necessità di abbandonare il rigore del proprio metodo, e confessava la propria inadeguatezza di fronte alla nuova situazione storica determinata dal disastro della guerra. Muovendo da queste premesse, l'opera di restauro dei monumenti italiani abbandonò subito quelle regole della Carta che prescrivevano di limitare al minimo il ripristino delle parti distrutte, e di eseguirle secondo dati assolutamente certi. Le deroghe a queste norme da eccezione divennero regola costante, e tutti i monumenti, anche quelli quasi totalmente distrutti, furono integralmente ricostruiti; qualsiasi scrupolo venne abbandonato, e dopo trent'anni di disciplina a malincuore sopportata, i restauratori trovarono finalmente il desiderato sfogo alla loro smania di sviluppare un'attività architettonica nel corpo ora martoriato dei nostri monumenti.

Salvo rare eccezioni, quali il Tempio Malatestiano e il San

(8) G. GIOVANNONI, *Il restauro dei monumenti*, Roma, s. d. (1945).

Giovanni in Zoccoli di Viterbo, gli edifici reintegrati o rinnovati presentano l'aspetto scialbo e quasi anonimo dei plastici e delle riproduzioni. Nonostante le soddisfatte espressioni di compiacimento emesse in sede ufficiale, il complesso dei monumenti restaurati è ormai soltanto una serie di modelli al vero, testimonianza di un grande sforzo fatalmente sterile perché teoreticamente assurdo. Di fronte a queste, che un tempo erano opere d'arte o di gusto, e che ora ci presentano le stesse forme, ma rese fredde, meccaniche o stanche e sempre artificiose, proviamo un moto di repulsione e insieme un senso di pena, sentiamo un rimpianto più forte di quello che ci dona la vista delle rovine, insieme alla delusione di non ritrovare più il loro vero aspetto, e di vederlo falsificato in una cattiva copia. Se la necessità di ricomporre l'unità di certi monumenti rende tollerabile la reintegrazione di alcune parti demolite, come nel Palazzo Vitelleschi di Tarquinia e nella Chiesa dei Gerolamini di Napoli, non era certo indispensabile di eseguire alcune parziali ricostruzioni, quali il braccio destro del transetto del San Ciriaco di Ancona o le absidi della Chiesa della Magione a Palermo, con tanta meccanica pedanteria. Non si comprende, ad esempio, come si sia potuto avere tale insensibilità da ricostruire secondo le vecchie forme il Duomo di Vicenza o gli Ermitani di Padova, ora ridotto ad un gelido e triste edificio. Che valore storico e figurativo può ormai avere il San Giovanni Evangelista di Ravenna, rifatto accademicamente a nuovo, o il cortile dell'Archiginnasio di Bologna, che la scomparsa della decorazione ha reso privo di vita? E quale significato riveste la ricostruzione della « Casa del Petrarca » di Arezzo, se non quello di rispecchiare un puerile romanticismo edificatore di case di cartone?

Questo senso di disagio e di insoddisfazione di fronte ai risultati complessivi dell'opera di restauro, insieme alla necessità di chiarire i termini del dibattito iniziato e proseguito in modo confuso senza pervenire ad una chiara conclusione, hanno accentuato la richiesta di una generale revisione dei principi e dei metodi. Il rinnovamento dei concetti doveva effettuarsi sullo stesso piano della cultura contemporanea, assumendone i fondamentali storici ed estetici, e deri-

vandone i criteri e i procedimenti; e ciò è avvenuto anzitutto attraverso le tre basilari affermazioni avanzate da Roberto Pane: il restauro è operazione che richiede una valutazione critica del monumento, che diviene esso stesso atto creativo e cioè opera d'arte, è che per questa sua particolare natura non ammette il legame estrinseco di regole fisse⁽⁹⁾.

Nel considerare le opere architettoniche da restaurare, e nell'esaminarne le parti da sottoporre ad eventuali detrazioni e demolizioni non si può escludere, dice il Pane, un criterio di scelta; si tratterà cioè di giudicare se certi elementi abbiano o meno caratteristiche di arte, affinché risulti pienamente legittimo abolire quelli che nascondono o deturpano immagini di vera bellezza. Ciò che significa assumere una preferenza in base ad una vera e propria valutazione critica. Non vi sono quindi, e non vi possono essere, regole fisse, perché non è possibile dettare norme alla libera attività dello spirito critico; « ogni monumento dovrà dunque esser visto come un caso unico, perché tale è in quanto opera d'arte e tale dovrà essere anche il suo restauro ». Ma al restauratore non bastano sensibilità e cultura di critico, poiché « la sola superficie di un intonaco e l'apparente neutralità di un tono di raccordo possono impegnare il gusto creativo, e il più scrupoloso rispetto delle esigenze può portare, malgrado tutto, ad un risultato negativo ». Così che, « per quanto si possa procedere sul cammino tracciato dagli elementi più controllati e sicuri, verrà sempre il momento in cui sarà necessario gettare un ponte, operare una congiunzione, e ciò potrà essere fatto soltanto grazie ad un atto creativo nel quale chi opera non troverà altro aiuto se non in sé stesso ». Sia pure procedendo con la sobrietà e la cautela richieste dalle vecchie norme, bisognerà però « attribuire una forma estetica » al monumento che ne è ormai privo, realizzando cioè un'opera tale che « riesca insieme antica e moderna. I vincoli del restauro imporranno i loro giusti e rigorosi limiti al gusto ed alla fantasia,

(9) R. PANE, *Architettura e arti figurative*, Venezia, 1948.

ma saranno sempre e soltanto questi ultimi a dare una soddisfacente soluzione ».

Questa posizione teorica necessita di essere ampliata, sviluppata ed approfondita, partendo da una critica delle vecchie tesi ⁽¹⁰⁾. La teoria boitiana poggiava sopra una concezione dell'architettura empirica ed ancor più praticistica e positivista, e presupponeva quindi un criterio storiografico diretto alla ricerca dell' « autenticità genealogica » e della « sicurezza di datazione » di ciascun edificio e parte di esso, per mezzo dell' « evoluzione tipologica e stilistica ». Lo studio dell'opera architettonica si limitava perciò ad individuare i moventi pratici che avevano originato l'edificio, a classificarne l'organismo statico e distributivo, ad analizzarne le strutture e le forme stilistiche, a tipizzarne i prospetti e le piante, tutto riducendo e frantumando in schemi astratti e in aspetti distraccati, dai quali è impossibile risalire all'unità.

Analogamente, e in dipendenza, la teoria « intermedia » del restauro conferiva eguale importanza alle « ragioni storiche » che esigono la conservazione delle fasi costruttive e vietano le falsificazioni mediante aggiunte o rifacimenti, al « concetto architettonico », allo « spirito della città », e alle « necessità amministrative » relative ai lavori da eseguire per l'utilizzazione pratica dell'edificio. Con questo sia la Storia che il Restauro dimenticavano ogni esigenza di valutazione artistica, per restringere le proprie mansioni ad una particolare forma di filologia. Si effettuava così una divisione dei compiti, nella quale la Storia si riduceva a graduare l'importanza dei monumenti secondo la priorità di certe caratteristiche tipologiche, costruttive o stilistiche, senza rilevare differenza fra un frammento informe o un'opera d'arte, e a sua volta il Restauro doveva limitarsi ad assicurare la conservazione degli edifici che era necessario rimanessero a testimoniare l'esistenza di un determinato « tipo », o « stile » e delle « cause » o « derivazioni » di essi. Il

⁽¹⁰⁾ R. BONELLI, *Principi e metodi nel restauro dei monumenti*, in questo volume.

valore artistico del monumento era del tutto ignorato, e si ammetteva soltanto l'intervento di un « concetto architettonico » diretto a riportare il monumento ad una « funzione d'arte » (cioè ad un uso culturale) e ad una « unità di linea » (coerenza delle forme d'insieme), entrambe ben diverse dalla pienezza dell'unità figurativa nella forma espressa.

La Carta del 1932 esigeva al punto 5) la conservazione di « tutti gli elementi aventi un carattere d'arte o di ricordo storico, a qualunque tempo appartengano, senza che il desiderio dell'unità stilistica e del ritorno alla primitiva forma intervenga ad escluderne alcuni a detrimento di altri ». Fra tutte le norme della Carta questa è di certo la più aderente al vecchio filologismo empirico ed è appunto quella che deve ora subire un radicale rovesciamento. I moderni studi di estetica, affermando l'identità della storia dell'architettura con la critica d'arte, hanno infatti tolto al metodo del Boito il sostegno della sua stessa teoria, ed hanno posto come necessario e urgente l'adeguamento dei concetti e dei criteri del restauro ai principi della nuova visione storica.

La nuova concezione del restauro deve pertanto prendere le mosse da questo concetto fondamentale: le opere d'arte architettoniche, o comunque i monumenti, rappresentano per la nostra cultura il grado supremo e assoluto, proprio per il loro valore artistico. Di conseguenza il principio generale del restauro può essere così enunciato: è in ogni caso indispensabile, nello studio e nell'esecuzione, *assegnare al valore artistico la prevalenza assoluta in confronto agli altri aspetti e caratteri dell'opera, i quali devono essere considerati solo in dipendenza e in funzione di quell'unico valore.* Un'opera architettonica non è un documento da conservare con cieco feticismo, ma un atto che esprime totalmente un mondo spirituale, e che essenzialmente per questo riveste importanza e significato. Perciò quello che importa è di tutelare e recuperare, restituendo o liberando, l'opera d'arte, vale a dire tutto il complesso di elementi figurativi che la costituiscono e attraverso i quali essa realizza e manifesta la propria unità e spiritualità. Ogni operazione che si penserà di eseguire nel quadro di un restauro, dovrà essere subordi-

nata al compito di reintegrare o conservare il valore estetico dell'opera, poiché lo scopo da raggiungere è la liberazione della sua vera forma.

Da queste basilari premesse derivano le principali nuove norme: la necessità di distruggere senza esitare quelle sovrapposizioni e aggiunte, anche le più ragguardevoli e di maggior pregio, che possano intaccare o guastare l'integrità architettonico-figurativa, alterandone la visione; il divieto di ricostruire dove le distruzioni remote o recenti abbiano causato la perdita dell'unità figurata, o dove non sia consigliabile un rimontaggio parziale pezzo per pezzo; la legittimità di ricostruzioni, purché assolutamente sicure e non sostanziali, completando le parti mancanti in modo da donare di nuovo l'effetto e la visione primitivi, piuttosto che designare alla vista le aggiunte. Si tratta, come si vede, di un rovesciamento delle regole della Carta.

V'è poi il caso, assai frequente in pratica, che il monumento considerato non rivesta le qualità piene dell'arte, ma sia da definire come una manifestazione di gusto, spesso come l'armonico accostamento di gusti diversi. Sarà allora possibile attenuare la rigidità di quei criteri proporzionalmente alla diminuita qualità formale, giovandosi anche di qualche vecchio motivo, ma tenendo sempre fermo il principio che la maggiore importanza dev'essere data ai valori figurativi. In tutto questo processo interviene appunto la necessità dell'opera critica, poiché se l'architettura è arte, la prima indagine del restauratore dovrà necessariamente essere quella di riscontrare nel monumento la presenza o meno della qualità artistica.

Il problema del riconoscimento della natura e del carattere del restauro è suscettibile, come si è accennato, di altri sviluppi diretti a spiegare l'associazione tra la forma intellettiva e quella fantastica nell'opera del restauratore. Si è visto che il restauro presuppone l'indagine critica in tutte le sue fasi; ma quando non è mera opera tecnica e pratica di conservazione, è esso stesso critica vera e propria, perché nell'intera durata del lavoro non deve mai venire meno il riconoscimento intellettuale di ciò che si esegue, vale a dire l'autocoscienza in quell'atto. Perfino nei restauri di semplice con-

solidamento la piena coscienza critica è essenziale per evitare danni o alterazioni all'organica integrità dei valori figurativi, seguendo la legge di coesistenza fra immagine e struttura.

Ora v'è un punto in cui l'opera del restauratore da critica diviene creativa: quando si trova a dover ricomporre con la fantasia le parti mancanti o nascoste dell'edificio, anticipando e vivendo entro di sé la visione di quello che diverrà il monumento a restauro ultimato, sia se gli elementi a disposizione siano sufficienti a ricreare la forma originaria, sia che la loro mancanza lo impegni a dare all'edificio, o a parte di esso, una nuova forma; egli deve sopprimere idealmente le sovrapposizioni e immaginare le ricostruzioni o le innovazioni, trovando o ritrovando un'unità formale. In quel momento la rievocazione intuitiva condotta sulla guida diretta dell'opera si interrompe, e la fantasia da rievocatrice diventa produttrice, per riprendere e completare la creazione lì dove essa è nascosta o dove si arresta. Si tratta quindi di una creazione soltanto parziale, condizionata dal resto dell'opera, e che è diretta alla ricostruzione della completa continuità di un pensiero originale; ma che tuttavia è sempre creazione ⁽¹⁾.

Il restauro è dunque opera di critica e insieme opera d'arte, unite in un rapporto dialettico in cui la prima determina le condizioni preesistenti ma intrinseche entro le quali la seconda è chiamata ad agire, dove cioè l'azione critica conduce alla comprensione dell'opera architettonica che l'azione creatrice deve ricompletare.

Occorre da ultimo chiarire bene il caso nel quale gli elementi architettonici rimasti a disposizione del restauratore, non siano sufficienti a fornirgli la traccia per ricreare la forma originaria del monumento e rinnovarla, e che questo lo induca a dare all'edificio una forma nuova, mediante il concorso di un gusto il quale non potrà essere che moderno e attuale. In questa circostanza è chiaro anzitutto che non si può trattare di una vera opera d'arte, la quale

(1) Su questo argomento R. MUSATTI, *Il restauro come critica d'arte*, in « Lo Spettatore Italiano », A. II, n. 7, Luglio 1949.

non ammette di essere modificata o « proseguita », bensì solo di un frammento; ma la minore importanza della qualità artistica dell'edificio non autorizza a trascurarne i valori di cultura e di gusto, e non può legittimare un intervento pienamente libero e svincolato da tali particolari considerazioni, che prenda a pretesto la necessità tutta empirica ed esterna di rendere il monumento adatto a nuove funzioni pratiche.

Nel nuovo complesso che risulta dall'inserimento di una parte nuova su quanto resta di un vecchio edificio, quest'ultimo rappresenta sempre una entità che non è suscettibile di essere rifiuta in un'altra opera, perché costituisce un atto che è già formalmente completo e storicamente determinato. L'accostamento del vecchio al nuovo è ora diretto ad accentuare, per mutuo contrasto di valori plastici o cromatici o coloristici, e secondo il gusto di oggi, i caratteri figurativi di entrambi; ma se questo fa parte del nostro modo di sentire l'architettura, non può invece costituire una maniera unica e pienamente adeguata per « avvalorare » il monumento⁽¹²⁾. Nell'ambito della nuova opera architettuale che sorge da questo tentativo di fusione, la parte antica, anche se felicemente innestata nel ritmo di una nuova opera d'arte della quale costituisca elemento integrante, resta in sé autonoma, dotata di una propria individualità, animata da una propria vita, che come tale non ha rapporti e non dipende dall'essenza e dal valore dell'altra.

* * *

Premesso tutto questo, ed assunta la nuova teoria a fondamento delle operazioni di restauro, quali conseguenze di carattere metodologico e normativo ne discendono per la riparazione dei danni di guerra subiti dal patrimonio monumentale? In altri termini, in

(12) Vedi le conclusioni di C. PEROGALLI in *Monumenti e metodi di valorizzazione*, Milano, 1954.

qual modo si sarebbe dovuto procedere nei lavori condotti dopo il 1943, e quale metodo si dovrebbe accogliere per i monumenti che ancora restano da restaurare?

Effettuata la qualificazione artistica dell'opera in esame e rilevata l'entità dei danni e la misura delle trasformazioni subite dall'edificio, occorre verificare se le distruzioni arrecate abbiano sostanzialmente intraccato l'unità figurativa che si rivela attraverso la visione diretta. Se questo non è avvenuto, sarà sempre ammissibile riparare le parti danneggiate e ricostruire quelle distrutte, senza che l'integrità formale e l'efficacia espressiva dell'opera ne risultino diminuite. Quando invece le distruzioni siano così gravi da richiedere il rinnovamento della più gran parte delle superfici che componevano la veduta, perché questa è ormai svanita o profondamente mutilata, allora qualunque lavoro risulta inutile; neanche il restauratore più capace, dotato della maggior larghezza di mezzi e coadiuvato dalle migliori maestranze, può essere in grado di restituire l'opera d'arte. E il grosso errore è proprio quello di ritenere possibile la ricostruzione dell'opera architettonica, senza tener conto della natura dell'immagine espressa, la quale definisce l'atto creatore come irripetibile ed irriproducibile. Il valore assoluto dell'opera distrutta, quello dell'arte, è irrimediabilmente perduto, e la riedificazione nelle stesse forme è un atto esteticamente inutile, ed in fondo culturalmente immorale, perché tenta, attraverso una falsificazione, di ricreare il passato.

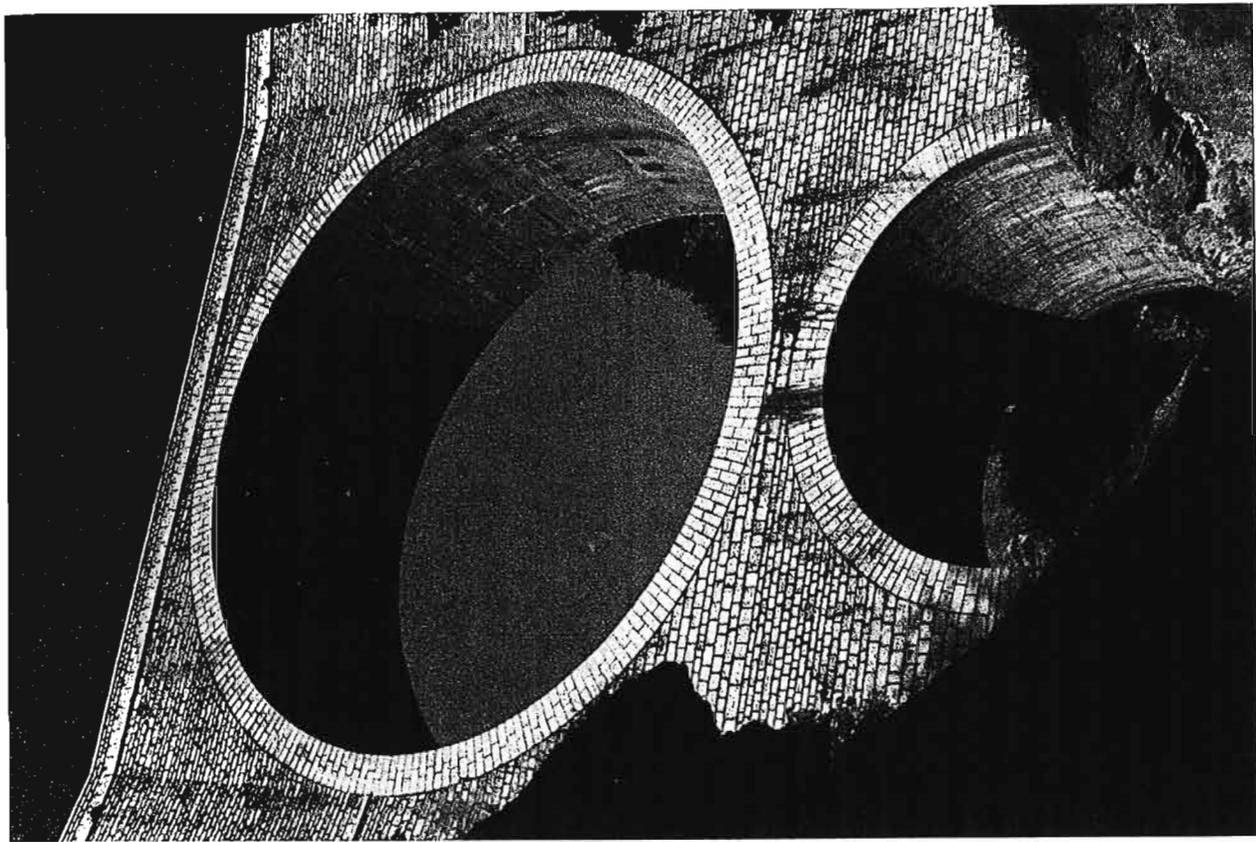
Questa ferma convinzione è mancata agli autori dell'opera di restauro condotta nel dopoguerra, con la conseguenza di veder trasformati tanti monumenti italiani, che erano opere d'arte e di gusto, in pallide scadenti riproduzioni. Ben diverso doveva essere il procedimento da adoperare, che, sia pure tenendo conto della unità di ogni opera e del corrispondente caso di restauro, può essere empiricamente schematizzato in due tipi. Dove la distruzione è stata totale o quasi, o comunque così grande da togliere alle rovine la fisionomia tettonica e il carattere architeturale, eseguire solo le opere di consolidamento e di piccola ricomposizione indicativa, senza pretendere di risuscitare il monumento. Nei casi invece in cui la

situazione non era così disperata, dato che le parti rimaste costituivano ancora uno o più frammenti architettonici, il metodo poteva essere quello di ricostruire le strutture mancanti, le fronti o le pareti, le facciate o i vani secondo forme estremamente semplici e quasi povere, ma tali da dare risalto alle parti superstiti, valorizzandone per contrasto le qualità plastiche e cromatiche. Si trattava insomma di creare, con accostamenti di gusto tipicamente attuali, non soltanto una adatta cornice a ciò che restava del monumento, uno sfondo idoneo e ravvicinato rispetto al quale esso poteva assumere la funzione di protagonista, ma anche un ambiente concluso o un volume unitario, armonizzando l'insieme costituito unendo il vecchio al nuovo.

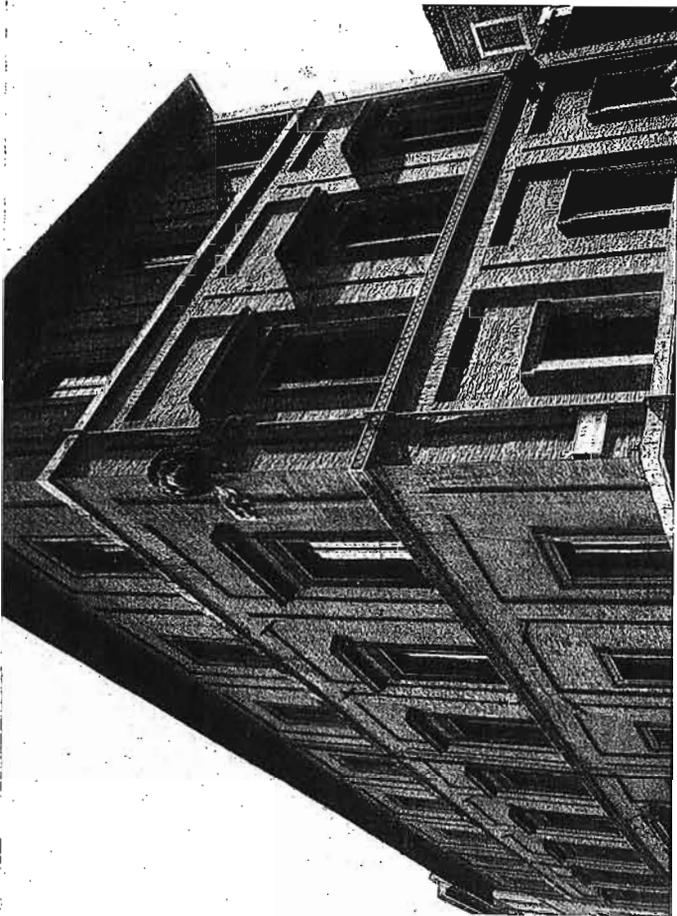
La ricostruzione completa del monumento nelle stesse forme non è mai ammissibile, almeno teoricamente, neanche quando si disponga di tutti i vecchi pezzi che componevano le strutture e dei precisi rilievi dello stato anteriore alla rovina, poiché il rimontaggio non potrà rifare perfettamente e in tutte le sfumature il processo di edificazione. Infatti, se è vero che « in una architettura le armonie ad essa derivanti dagli accordi di linea e di massa, di spazio e di peso erano già tutti risolti nella fantasia dell'architetto e quindi nella ideazione del suo progetto » ⁽¹⁹⁾, è anche vero che la creazione non si arresta a questo stadio, ma prosegue nell'estrinsecazione, vivificando la tecnica per fissare l'immagine, e animando e impersonando la fase costruttiva. Elementi indispensabili a dare vita a quelle armonie sono proprio l'occhio e la mano stessa dell'artista, che hanno saputo associare quei pezzi in un modo unico, in una maniera che nessuno è più in grado di ripetere. Di conseguenza, considerati sul piano più rigoroso, anche i restauri di ricomposizione meglio riusciti, come quello del fianco di Santa Maria della Catena a Palermo o l'altro del Chostro della Verità a Vibonico, sono riproduzioni, sia pure quasi perfette, ma sempre copie.

Da ultimo, la revisione della teoria del restauro deve avere

⁽¹⁹⁾ Cfr. LAVAGNINO, *Offese* etc., cit.



9 - Il « Ponte della botte » sull'alta Via Tiberina, ricostruito col raddoppiare la larghezza, alterandone l'inconfondibile ed aglie profilo.



10 - ROMA. Palazzo Cesi e Via della Conciliazione. L'aver riprodotto sulla nuova fronte laterale, più forte e serrato, il motivo della facciata antica, è un errore che altera la forma architettonica del palazzo, la quale era scandita solo sopra un prospetto; il fianco doveva perciò risultare semplicissimo e quasi povero, per dare risalto alla vera facciata.

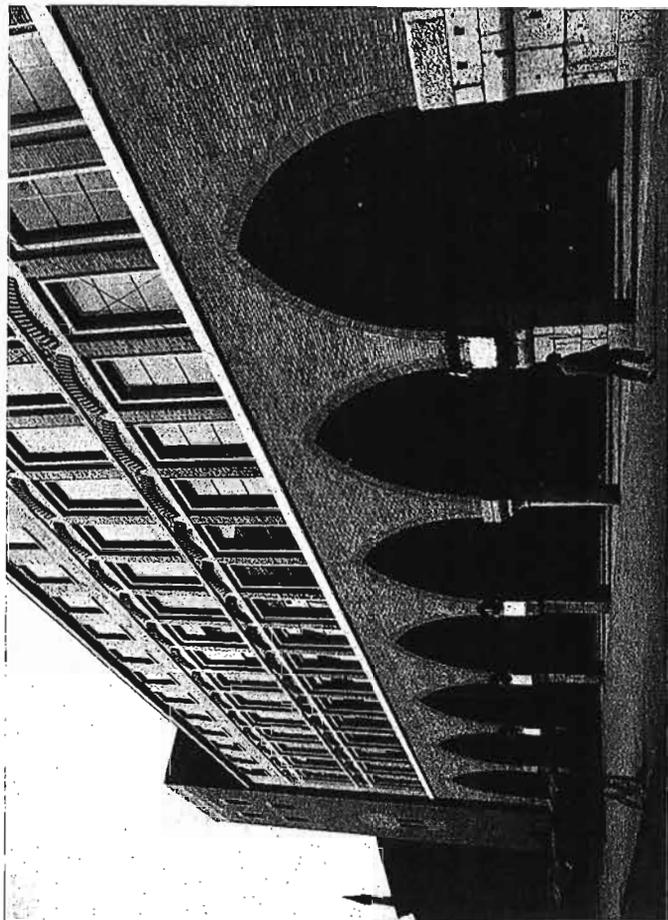


11 - FERRARA. Chiesa di S. Benedetto. Distrutta dalle bombe e ricostruita per intero, essa è ora solo una fredda copia, in grandezza reale, del monumento scomparso, sulla quale sono state appese le poche parti superstiti.

anche i suoi immediati riflessi nella nuova efficienza che viene subito richiesta agli strumenti impiegati nell'azione concreta, e cioè agli organi statali competenti. E bisogna apertamente riconoscere che, per ciò che riguarda la cura e il restauro dei monumenti architettonici, le Soprintendenze e la stessa Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti non possiedono oggi l'indispensabile livello culturale, la dovuta preparazione filosofica critica e metodologica, e la necessaria efficienza tecnica ed organizzativa.

Infatti, se l'opera di restauro esige, oltre alle già richieste qualità di speciale competenza tecnica e di adeguata cultura storica, quelle ancor più rare e proprie del critico sensibile e dell'artista, è facile giungere alla constatazione che oggi nelle Soprintendenze ai Monumenti, non vi sono restauratori che abbiano tali doti. In questi uffici tutti gli architetti sono, nel migliore dei casi, soltanto dei buoni filologi; essi trattano i monumenti come fossero reliquie o papiri, senza intenderne i valori spirituali storico estetici. Questa loro attività è fatta perciò di equivoci, di errori, di occasioni perdute; sono i risultati della vecchia scuola giovannoniana che, tagliata fuori fin dall'inizio dalle correnti vive della nostra cultura, non ha più trovato la forza e la capacità di rinnovarsi. E ciò è in stridente e strano contrasto con la situazione delle Soprintendenze alle Gallerie, nelle quali invece figurano personalità tra le più spiccate della critica. Fra gli uni e gli altri v'è un cinquantennio di progresso negli studi filosofico-estetici ed artistici, che i critici hanno duramente percorso, e che i filologi « specialisti » di Storia dell'architettura proseguono ad ignorare.

La posizione culturale di questi restauratori, ristretta ed inadeguata all'ampiezza dei loro compiti, restringe lo studio preventivo all'analisi strutturale e stilistica del monumento; essa porta ad una concezione statica ed astratta che chiude l'orizzonte intellettuale, limita interessi ed esperienze, riduce capacità ed energie. Perciò manca in loro il senso della continuità fra il passato e il presente, e la coscienza della civiltà come vita in perpetuo sviluppo. Da qui discende la loro incapacità ad intendere la problematica dell'architettura contemporanea, i suoi fermenti, la complessità dei



12 - FERRARA. L'edificio che ha sostituito il *Palazzo della Ragione* è uno dei peggiori esempi, in ritardo, del vecchio « ambientamento » esteriore, impossibile compromesso fra gli intenti pratici della speculazione edilizia e l'esigenza di una qualità architettonica rispettosa della bellezza del luogo.

suoi motivi, la varietà delle sue tendenze; e l'incomprensione del processo sempre vivo e continuo di rinnovamento e di conservazione delle nostre città e delle questioni urbanistiche e artistiche che vi sono connesse; di qui, in una parola, il distacco dalla storia e insieme dall'arte. Ecco chiarite le ragioni dell'atteggiamento sempre negativo assunto dal restauratore ogni volta che si presenta un quesito, che lo vede fermo nella sterile posizione creata dal pregiudizio che basti impedire il nuovo, senza neanche immaginare la necessità e l'urgenza di procedere ad un'azione concreta, critica e insieme creativa.

La concezione filologica è solo il primo passo per l'accostamento all'arte; senza la rievocazione intuitiva e il giudizio si resta nell'analisi e nell'erudizione, mentre la sensibilità resta soffocata e la capacità interpretativa impedita. Occorre superare questa posizione e passare dalla filologia alla critica, dall'erudizione alla vera cultura, da un concetto isolato dell'architettura, e perciò ritardatario e inadeguato, alla piena visione storica di un valore universale.

La formazione di un numero sufficiente di architetti restauratori, critici ed artisti, i quali sappiano svolgere per i monumenti un'azione analoga a quella che i critici d'arte sviluppano da tempo per la comprensione e la difesa del patrimonio artistico, è dunque necessità impellente del momento attuale e della nostra società. Essa giungerà troppo tardi per le occorrenze dei monumenti danneggiati dalla guerra, ma la questione è ormai un'altra: quella di assicurare la rapida conquista degli uffici statali da parte di una integrità di coscienza storica in una organica forma di cultura, unica vera risoltrice dei problemi critico-architettonici e di quelli del restauro monumentale.

(1953).

METODI VECCHI E NUOVI NEI RESTAURI FERRARESI ⁽¹⁾

Il volto di Ferrara, la sua inconfondibile singolare fisionomia, la sua conformazione attuale, composta di numerosi e diversi aspetti concorrenti nell'unità di un carattere comune, non sono soltanto il risultato storico e concreto dell'opera dell'uomo mossa nel tempo secondo atti creativi nei quali la vita si risolve in varietà di immagini, ma rispecchiano anche la conseguenza di un'attività riflessa e cosciente, ispirata da una ben definita esigenza critica rivolta a dare attualità culturale al monumento: intervento che prende il nome di restauro.

Nella struttura della città, così come gli uomini l'hanno costruita, e in seguito ampliata e trasformata, sacrificando in ogni epoca i vecchi ai nuovi valori figurativi e trascurando il passato per il presente, in un gran numero di edifici e nei suoi monumenti maggiori, si svolge e si innesta un lavoro di ritrovamento e trasformazione che incide in modo aperto, ampio e durevole sull'ambiente urbano, rideterminando i caratteri visivi e correggendo e modificando gli elementi edilizi in tutti i loro aspetti formali.

L'inizio di questo nuovo periodo della storia architettonica di Ferrara, ben definito nella posizione culturale, nei concetti generali e nei metodi di progettazione, può essere individuato senza difficoltà nell'ampliamento operato nel 1813 da Ferdinando Canonici nel Cenobio Estense per adibirlo a cimitero, adoperando le forme e i modi originari; più tardi, negli anni fra il 1831 e il 1840, Giovanni Tosi realizza il rinnovamento in forme neogotiche del

⁽¹⁾ Relazione svolta al « Convegno di studi sull'edilizia artistica ferrarese », tenuto in Ferrara dal 26 al 28 Settembre 1958.

IL RESTAURO COME FORMA DI CULTURA

Processo critico e poi atto creativo, l'uno come intrinseca pre-messa dell'altro; così resta ormai definito il restauro monumentale (1). Ma il rapporto dialettico che realizza il superamento e l'integrazione del primo termine nel secondo, non esclude che la posizione culturale e la concezione architettonica dalle quali il restauro stesso trae origine discendano direttamente da un vero e proprio atteggiamento critico, poiché trovano 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. E ciò avviene appunto, per la prima volta, sul finire del Settecento, allorché il progressivo esaurimento del gusto classicistico-barocco, il conseguente estinguersi di un linguaggio figurativo comune quale forma e sostanza di una cultura unitaria, e l'idea neoclassica della perfezione cercata in un remoto passato, favoriscono il prevalere di una concezione intellettualistica dell'architettura, intesa come atto riflesso, obbediente ad un principio razionale e quindi valutabile nell'ambito del pensiero logico.

Da allora e fino ad oggi, nei successivi sviluppi teorici e metodologici del restauro, un criterio fondamentale è rimasto costantemente alla base del modo di considerare il monumento e di intervenire in esso: restituire l'opera architettonica al suo mondo stori-

(1) Cfr. R. BONELLI, *Principi e metodi nel restauro dei monumenti* (1945), e *Danni di guerra, ricostruzione dei monumenti e revisione della teoria del restauro architettonico* (1953), in questo volume; V. anche A. PICA, *Attualità del restauro*, in « *Costruzioni-Casabella* », N. 182, Febr. 1943, e *Italiani reficere* in « *Spazio* », N. 3, Ott. 1950; R. MUSATTI, *Il restauro come critica d'arte*, in « *Lo Spettatore Italiano* », A. II, N. 7, 1949.

antico come letteratura architettonica; metodologia dello studio e pianificazione dell'opera di restauro estesa ad intere città nell'ambito dei Piani Regolatori. Il restauro assume volta a volta la qualifica di critica artistica e storica, di creazione architettonica, di risanamento edilizio e sociale, e confluisce nell'architettura e nell'urbanistica.

Questo progressivo evolversi di concetti, solidamente ancorati ad una cultura storica, non ha trovato, però, un adeguato campo di applicazione nella pratica del restauro, del risanamento e delle nuove costruzioni o sistemazioni; si è continuato infatti ad eseguire i restauri monumentali secondo i vecchi criteri, mentre le cronache dell'edilizia registrano da troppi anni una serie sempre più numerosa di gravissime offese al volto delle antiche città ed al paesaggio rurale. La contrapposizione fra società e cultura, saliente caratteristica della nostra epoca, ha originato dunque nel campo del restauro, inteso nel senso più ampio e moderno, uno dei contrasti più evidenti ed acuti, così che la cultura stessa è tenuta a combattere una continua ed aspra battaglia per la difesa di quei valori spirituali.

Questo volume, che si pubblica nella « Raccolta Pisana » per invito del direttore della collezione, l'amico prof. Carlo L. Ragghianti, al quale esprimo il mio profondo ringraziamento, raccoglie una serie di scritti legati da un comune filo di pensiero e da un medesimo scopo, e che marciano il progresso segnato dall'evolversi dei concetti e della prassi del restauro. Un contributo impegnato all'opera di chiarimento delle idee sulla complessa materia, e di diffusione di questa nuova forma della coscienza culturale moderna.

R. B.

Roma, giugno 1959

camente determinato, ricollocandola nell'ambiente dove è sorta e considerando la complessità dei suoi rapporti con la cultura, il gusto figurativo e la letteratura architettonica di quel tempo; poi, subito dopo, sviluppare la ricerca e lo studio della maniera di rendere l'opera nuovamente attuale e viva, quale parte dell'odierno patrimonio spirituale. Con questo, oltre al riconoscimento del valore che la cultura contemporanea conferisce al monumento, v'è anche la consapevolezza del bisogno di ridargli una validità ed una pregnanza che il tempo e le vicende trascorse hanno consumato e ridotto, e di adeguarne perciò la forma alle richieste della nuova fruizione culturale e artistica.

Nonostante tutto ciò ancora oggi, quando si passa al caso concreto di un determinato monumento precisamente definito ed alla scelta dei criteri operativi da adottare, due diversi impulsi sorgono e si contrappongono: quello di mantenere un atteggiamento di rispetto verso l'opera in esame, considerata nella sua formazione attuale, e l'altro di assumere l'iniziativa e la responsabilità di un intervento diretto a modificare tale forma, allo scopo di accrescere lo stesso valore del monumento. In tale contrasto il primo impulso obbedisce ad una valutazione testimoniale dell'edificio quale documento del passato, ma anche al riconoscimento del valore storico degli elementi concettuali, etici e psicologici che lo hanno originato e lo caratterizzano, e che in esso divengono immagine individuata e prodotto di gusto, forma vivente carica di tutta l'umana ricchezza di un incombente passato. Il secondo è mosso dal desiderio di possedere pienamente il monumento, di farlo proprio partecipando alla ricreazione della sua forma fino ad agguagliare o togliere alcune parti di esso, ed è sollecitato dallo scopo di pervenire a quella qualità formale che corrisponde all'ideale architettonico dell'epoca presente. È chiaro che la seconda posizione costituisce la logica conseguenza e l'inevitabile superamento della prima; entrambe riconoscono il valore storico e formale dell'opera, e se l'una accentua la valutazione nel rispetto del monumento così come si trova, l'altra muove da quella stessa valutazione per affer-

mare la necessità di intervenire, sovrapponendo il presente al passato, nello sforzo di fondere in una vera unità l'antico e il nuovo.

* * *

La giustificazione del restauro quale operazione che modifica il corpo stesso dell'edificio, implica il riferimento ad un determinato concetto dell'arte e dell'architettura e l'adesione ad un adeguato criterio storiografico, indispensabili a fornire i concetti di valore artistico e di storia artistica, cui riferire la qualità formale delle opere da restaurare. Solo da pochi anni questo indispensabile fondamento teorico, che dopo il 1880 il restauro aveva attinto dal ritardatario positivismo degli storici architetti e dall'empirico praticismo dei teorici della costruzione, è stato identificato ed assunto nella fondamentale concezione dell'arte asserita dal pensiero moderno, motivo dominante e fecondo della cultura contemporanea. Questa data cade intorno al 1944, quando il restauro filologico, impropriamente detto scientifico, viene sostituito dal restauro critico⁽²⁾.

I termini nei quali il problema è stato posto e risolto sono assai semplici: se l'architettura è arte, e conseguentemente l'opera architettonica opera d'arte, la prima indagine del restauratore dovrà essere necessariamente quella diretta a riscontrare nel monumento la presenza della piena qualità artistica o, in difetto di questa, a valutare il livello formale ed il valore letterario che esso reca in sé. La sua opera si inizia perciò con un'azione schiettamente critica, che si esplica in un giudizio basato sul criterio di assegnare al valore artistico la prevalenza assoluta in confronto agli altri aspetti e caratteri dell'edificio, i quali restano subordinati e secondari. Coerentemente, il restauro deve assumere il compito di ritrovare e liberare l'opera d'arte, restituendone al completo la vera immagine unitaria.

(2) Si deve a R. PANE la prima enunciazione del restauro critico nei suoi termini essenziali (Cfr. *Il restauro dei monumenti e la chiesa di S. Chiara a Napoli*, in «Aretusa», 1944, N. 1, e l'intero volume *Città antiche ed edilizia nuova*, Napoli, 1959).

ed espressiva, anche se ciò comporta la distruzione di parti aggiunte e sovrapposte, di notevole valore figurale o documentario. Questo insieme di operazioni presuppone e si svolge in base al processo critico, il quale si trasforma in processo creativo quando il ripercorrimto dell'immagine condotto sulla traccia della forma figurata si trova interrotto da distruzioni o da ingombri visivi, e la fantasia è costretta a riprodurre le parti alterate o nascoste, oppure è tenuta a completare l'unità ritmica dell'opera con l'inserimento di nuovi elementi in luogo di quelli mancanti.

In tal modo il restauro, considerato come atto critico, coincide concettualmente e si identifica con la storia artistica ed architettonica, ne assume i principi ed i metodi e ne costituisce un caso particolare: quello in cui l'azione critica si prolunga nell'esecuzione materiale dei provvedimenti diretti a rendere evidente e completa la valutazione e culturalmente operante la poetica del linguaggio caratterizzato. Se poi si assume il restauro come atto creativo, si perviene alla constatazione che il taglio critico, intimo e determinante presupposto della creazione che il restauro stesso aggiunge e compone fondamentale dell'odierna cultura architettonica, definisce l'opera del restauratore come quella che è veramente completa e rispondente al carattere di tale cultura. L'integrazione fornita dalla critica quale indispensabile premessa all'opera artistica, e lo stesso vincolo costituito dalla presenza formale del monumento che vi riporta e vi attualizza il passato, sono tali da modificare radicalmente le condizioni nelle quali la creazione è chiamata ad estrinsecarsi, e giungono fino a fondere e risolvere in un atto unico il concetto concretizzato nel giudizio e l'intuizione espressa nell'immagine, la forma intellettuale cioè e quella fantastica. Si può dunque affermare che il restauro costituisce oggi un'attività nella quale la nostra cultura attua pienamente sé stessa, e che perciò risulta molto più rappresentativa della stessa architettura contemporanea, poiché dimostra una coscienza continuità col passato ed una consapevolezza del momento storico che l'edilizia moderna è ben lontana dal possedere.

Il restauro critico, a quindici anni dalla sua prima affermazione, trova ancora un solido fondamento nell'estetica idealista, che invece conta oltre mezzo secolo di vita? E questa teoria dell'arte, che sarebbe più rigorosa denominare estetica spiritualista della distinzione, possiede ancora la necessaria attualità culturale e l'indispensabile capacità di rinnovarsi come una formazione storica aperta ed ancora lontana dall'esaurimento, facendo propri ed inserendo nel sistema i motivi ideali sorti in seno ad altre correnti di pensiero? Oppure essa deve ormai considerarsi priva di validità ed aderenza allo svolgimento del pensiero filosofico e pertanto virtualmente esaurita, così da dover cercare in sistemi più recenti le basi necessarie all'indagine critica?

I tentativi per desumere una dottrina estetica dai sistemi o dalle correnti della filosofia odierna, dal prammatismo alla fenomenologia al rinnovato esistenzialismo, e per usarla come fondamento di una nuova critica, devono considerarsi falliti⁽³⁾. E poiché la prova della validità di una concezione estetica è fornita dal modo col quale questa si riflette in un'azione critica coerente alle istanze della cultura, la carenza di tali sistemi ne dimostra non solo l'insufficienza gnoseologica ed ontologica, ma denuncia in essi la mancanza di una completa visione e comprensione della realtà, dovuta al fatto di aver ignorato ed abolito l'esigenza formale ed espressiva, senza la quale non è consentita una vera integrità di vita spirituale. Il pensiero più recente, infatti, ha avuto origine e si è sviluppato senza fruire di un contatto diretto col mondo dell'arte, e senza assumere il problema estetico come basilare presupposto della sistemazione concettuale. Il contrasto fra la concezione spiritualista e quella fenomenologica ed esistenzialista si può riassumere osservando che per la prima l'arte è manifestazione singola ed autonoma che si conquista solo eccezionalmente e che si distacca dalle altre forme vitali per la sua natura radicalmente diversa; e che per l'altra essa

(3) Cfr. R. BONELLI, *Estetica contemporanea e critica dell'architettura*, in « *Zodiac* 4 », 1959.

risiede invece in ogni fatto umano, inclusa ed immersa nel contingente, confusa in una complessità teoreticamente indifferenziata, parte del tempo e del pratico agire. L'inadeguatezza del relazionismo esistenzialistico non è che la diretta conseguenza della sua incapacità a differenziare le qualifiche dell'opera d'arte e la sua autonomia purezza espressiva, dall'efficacia di una poetica che riveste in forme letterarie il mondo dell'esperienza; incapacità, come si vede, prettamente critica, che nega e sopprime la critica nella sua istanza elementare ed essenziale, quella dell'individuazione e delimitazione dell'atto creativo e della sua valutazione formale.

Ai risultati sostanzialmente negativi di queste pseudoestetiche, si aggiungono quelli simili dovuti alla grossolana concezione recata dal cosiddetto empirismo logico che, privo di un chiaro concetto dell'esperienza e della storia, riduce tutti i problemi di pensiero a questioni di analisi del linguaggio (*), inteso come struttura logica. Da questa corrente discendono in parte, o ad essa si affiancano collegandosi in molti modi, le teorie linguistiche, semiotiche o simboliche. L'estetica semiotica, secondo la quale l'arte è segno che designa un « valore », che è distinto dall'immagine come tale e pertanto indicato dalla forma, dev'essere senz'altro respinta, perché riduce la creazione a rappresentare fatti o entità ad essa estrinseci. E altrettanto si deve dire per le numerose e diverse teorie simboliche, in cui l'espressione fantastica costituisce un richiamo ad astratti archetipi di conformazione dell'essere, od un riferimento a schemi iconografici quali strutture formali permanenti, o metafore e atteggiamenti mimetici della realtà esistenziale. Poiché l'arte può essere simbolo solo di sé stessa, dato che l'opera singola e concreta integra il simbolo nell'unità dell'immagine e pertanto lo supera in un atto nel quale segno, significato, linguaggio, rappresentazione e tutte le altre artificiose interposizioni intellettualistiche non figurano più come tali, ma restano inclusi e compresi nella forma.

Una struttura analoga si ritrova nelle manifestazioni di gusto

(*) Cfr. *Estetica contemporanea*, etc., cit.

ed in quelle letterarie dove, sia per le prime, che non attingono l'arte, che per le seconde, quali atti pratici in veste poetica, occorre affermare che non costituiscono « rivestimento sensibile e immaginoso di un concetto », bensì brani di vita in cui il motivo realistico si piega alla forma e nello stesso tempo la vincola, e a sua volta la forma si modella sull'impulso pratico e contemporaneamente lo trasforma. Gusto e letteratura, al pari dell'arte, non sono semplice e meccanica traslazione nel mondo formale di fatti o « valori » informali, né passiva traduzione figurata di motivi pratici, ma atti in cui il movente pratico, economico, etico e psicologico è indivisibile dalla forma, perché l'immagine che ne è sorta nasce dalla reciproca influenza dei due fattori e dalla loro interpenetrazione.

* * *

Considerato tutto questo, il restauro non ha alcuna possibilità, almeno per ora, di trovare le proprie basi teoretiche fuori della concezione spiritualista della distinzione; e anzi, allo scopo di adeguare pienamente i suoi criteri e procedimenti ai principi ed alla stessa coerenza interna del sistema, e nell'intento di effettuare una apertura culturale la più ampia possibile, esso deve completare il superamento del filologismo.

Il principio di conferire al monumento, o comunque all'edificio, il carattere di autentica testimonianza di un passato storico, non è ormai più attuale. Anzitutto, ciò equivale ad operare una sezione arbitraria nella concreta unità dell'opera, tentando di selezionarvi degli aspetti non isolabili, col risultato di ottenere solo un'astrazione, dato che le manifestazioni del gusto e la letteratura architettonica, come sopra definite, non possono essere assimilate ai documenti d'archivio. Ma più importante è affermare che il criterio filologico di porre come indispensabile l'autenticità dei corpi edilizi per ottenere la veridicità delle « notizie » che se ne possono dedurre, è un punto di vista che contraddistingue una determinata epoca ed una certa cultura, e perciò non costituisce una posizione

permanente del pensiero. Quel criterio è ormai scaduto, ed il nostro tempo non abbisogna più di documenti, usati per ricostruire una serie infinita ed insignificante di fatti di cronaca da classificare, bensì necessita di valori storici da investire nella validità del giudizio.

Nei riguardi del restauro, questa nuova posizione pienamente storicistica elimina la necessità di dover considerare l'edificio come documento, perché come si è visto esso è invece per noi un momento formale di vita, una estrinsecazione di vita conformata al modo di un'immagine, ma intrisa di motivi pratici, che torna ad essere vivente e attiva nella nostra azione critica. Perciò il vecchio criterio di conservazione, applicato a tutte le fasi edilizie del monumento, con le limitazioni apportate dal ricordato principio della prevalenza dei valori artistici su tutti gli altri, assume ora ben diverso significato; non è più diretto ad assicurare la permanenza di un « documento », ma a permettere di « attualizzare » un atto creativo, fissato nella forma, in tutta la sua vitalità.

* * *

Nella sua prima formulazione il restauro critico era diretto a risolvere i problemi riguardanti l'opera architettonica singola, e specialmente l'opera d'arte architettonica, con un atteggiamento che discendeva ancora dalla vecchia impostazione ottocentesca volta a considerare il restauro soprattutto come ripristino dei monumenti maggiori. Poi l'attenzione della cultura figurativa ed architettonica si è estesa ai monumenti di minor mole ma più numerosi, agli edifici piccoli e modesti, ai complessi edilizi ed ai nuclei storici costituenti gli aggregati più caratterizzati, per abbracciare infine tutto l'ambiente antico, compreso sia nel paesaggio urbano che in quello rurale. La scoperta del valore storico e formale dell'ambiente antico, la quale si traduce nell'attualità architettonica ed urbanistica del paesaggio urbano, contrapposta all'importanza finora assegnata al monumento isolato, è il motivo determinante cui si deve l'ampliamento del concetto storico e critico del restauro. Poiché,

ormai, il restauro investe e comprende nel proprio campo di azione culturale ed operativa tutto l'antico ambiente urbano, il quale è già adesso il tema fondamentale del periodo che viviamo.

A questo allargamento del piano culturale, consegue la necessità che il restauro provveda a coordinare strettamente i propri criteri di principio ed esecutivi con i corrispondenti metodi di studio e di operazione dell'urbanistica dei centri storici e del risanamento dei vecchi quartieri (5). Un intervento sopra interi complessi edilizi non può prescindere dalla pianificazione urbana e dalla sua regolamentazione in sede di Piano Regolatore, così come non può ignorarne gli aspetti di carattere sociale, economico e giuridico. Il restauro è obbligato pertanto ad agire nell'ambito ed in armonia con le direttive di carattere generale date dal Piano, che devono considerare il nucleo storico ed i quartieri antichi come dotati di una propria specifica funzione nel quadro di un complesso urbano organicamente vario, articolato e mutevole; è tenuto a conoscere la composizione e struttura delle collettività abitanti nei rioni interessati dall'operazione, le loro risorse economiche e di lavoro, gli eventuali legami di « vicinato », la fisionomia sociale delle rare « comunità », la legittimità e convenienza del loro spostamento in altre residenze; è interessato al carattere ed alle possibilità offerte dagli strumenti giuridici che regolano la materia. In tal modo il restauro d'ambiente confluisce nell'urbanistica, si prolunga e si confonde in essa.

Le operazioni di restauro così concepite, estese in sede di risanamento ad interi quartieri fino a comprendere tutto il nucleo antico delle città, dovranno essere anch'esse pianificate, e costituire un vero e proprio capitolo del Piano Regolatore urbano. Questo piano di restauri dev'essere ben definito nel carattere, successione e qualità delle operazioni che comporta. Occorre perciò, anzitutto, definire l'ambiente; esso è libera associazione di elementi edilizi ed archi-

(5) Cfr. *Cultura e azione politica nella difesa del paesaggio urbano*, in questo volume.

ettonici privi di quella raggiunta ed inalterabile unità formale propria all'opera d'arte, serie armoniosa di forme raggruppate senza il vincolo di un vero e unico ritmo, ravvicinate a comporre una visuale ed una successione di vedute; ed è anche, perciò, formazione aperta nella quale la disposizione e la forma degli elementi costitutivi possono variare entro certi limiti quantitativi e di qualità con sostituzioni e nuovi inserimenti, senza che per questo diminuisca il valore dell'insieme.

Se nell'opera d'arte, in forza dell'assoluta esigenza espressiva del distacco della realtà pura da quella esistenziale, l'uso pratico e la funzione dell'edificio non possono influire in modo determinante sul giudizio critico e quindi sul metodo che deve regolare il restauro nel caso concreto, quando si tratta dell'ambiente interviene il rapporto tra figurazione e motivo realistico, per cui entrambi i termini formano oggetto di valutazione. I modi secondo i quali il paesaggio urbano si configura sono dovuti alla forza vitale animatrice di ogni umano operare, ed insieme al suo spontaneo atteggiarsi in maniera armonica e coerente al proprio impulso, secondo un modo di sentire ed un gusto che in ogni caso singolo sboccano in una determinata poetica. L'impulso insorgente della vitalità, compenetrato nella forma e fuso in essa, non costituisce più realtà pratica, ma vita tradotta in forma e forma pregnante di vita, ed è in questa complessa realtà storica e substorica che il restauro deve incidere. Ad essa si sovrappone oggi una nuova e ben diversa realtà, e cioè la vita delle odierne collettività di abitanti; formazioni socioeconomiche costituite dai residenti che vi sono insediati o da quelli che vi dovranno risiedere dopo il risanamento. Ma questa sovrapposizione, qualunque essa sia, si rivela subito disarmonica, informale, ignara di sé e dell'ambiente; la continuità che dovrebbe legare il passato al presente (che è presente critico, e perciò intendimento e valutazione) resta troncata, poiché in generale e salvo rare eccezioni, gli abitanti dei quartieri antichi non sentono il richiamo delle qualità ambientali di questi luoghi, e non avvertono perciò il bisogno psicologico e formale di restarvi.

La natura dell'ambiente è così intimamente connessa al mondo

dinamico della vitalità, alle mutazioni della vita pratica ed a quelle del gusto corrente ed in continuo consumo e rinnovamento, da esigere in ogni caso, quale condizione per rimanere « un vivente », la continuazione di tale processo di sviluppo e di riformazione, nel quale risiede la sua origine vitale. Un ambiente non è tale se non è abitato, se non è ricco di vita, di forme mutevoli, di attività industriali e collettive; ma occorre che questa vita nelle sue varie e complesse manifestazioni si trovi in rapporto diretto, in corrispondenza ed in armonia con l'ambiente edilizio, e cioè che il quadro formale costituisca veramente una premessa alla vita degli abitanti. Questo, oggi, non avviene; e perciò il restauro dell'ambiente rimane per ora azione incompleta, che si arresta alle fasi del risanamento edilizio e del restauro critico, ed esclude l'opera di ricostruzione o di nuova formazione delle comunità ospiti, a motivo delle condizioni storiche generali.

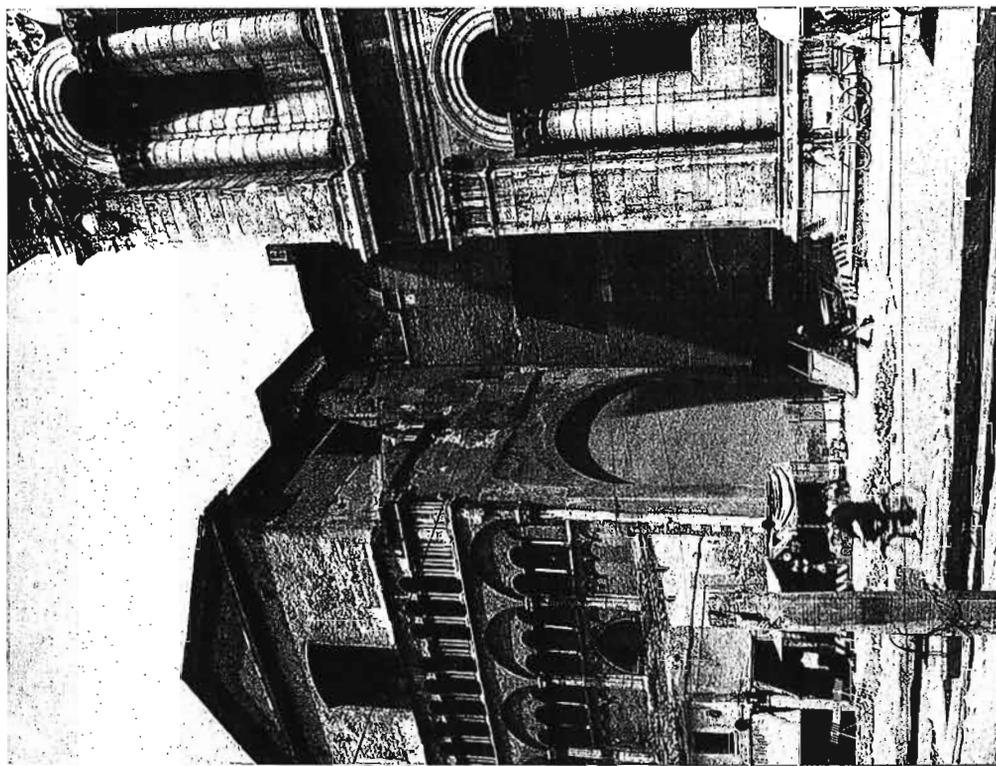
* * *

Dopo il passaggio dal restauro scientifico a quello critico, dal restauro dell'edificio a quello dell'ambiente e dell'intera città nel suo nucleo storico, si perviene ora alla trasformazione del restauro architettonico in restauro integrale di un ambiente edilizio in quanto sede di una comunità umana; restauro della città e insieme restauro della sua vita. Ne consegue che la problematica del restauro si sviluppa e si articola distinguendo posizioni diverse secondo casi teoreticamente distinti. In presenza di un'opera d'arte di architettura, o di edifici singoli, forme letterarie architettoniche in cui spiccano i valori artistici, valgono naturalmente i criteri del restauro quale processo critico ed atto creativo; diversamente, quando l'operazione da intraprendere assume il carattere di piano per il restauro di un ambiente antico, l'originario orizzonte del gusto e della letteratura, compreso e valutato attraverso lo strumento della critica artistica, si allarga a comprendere il mondo della storia e della

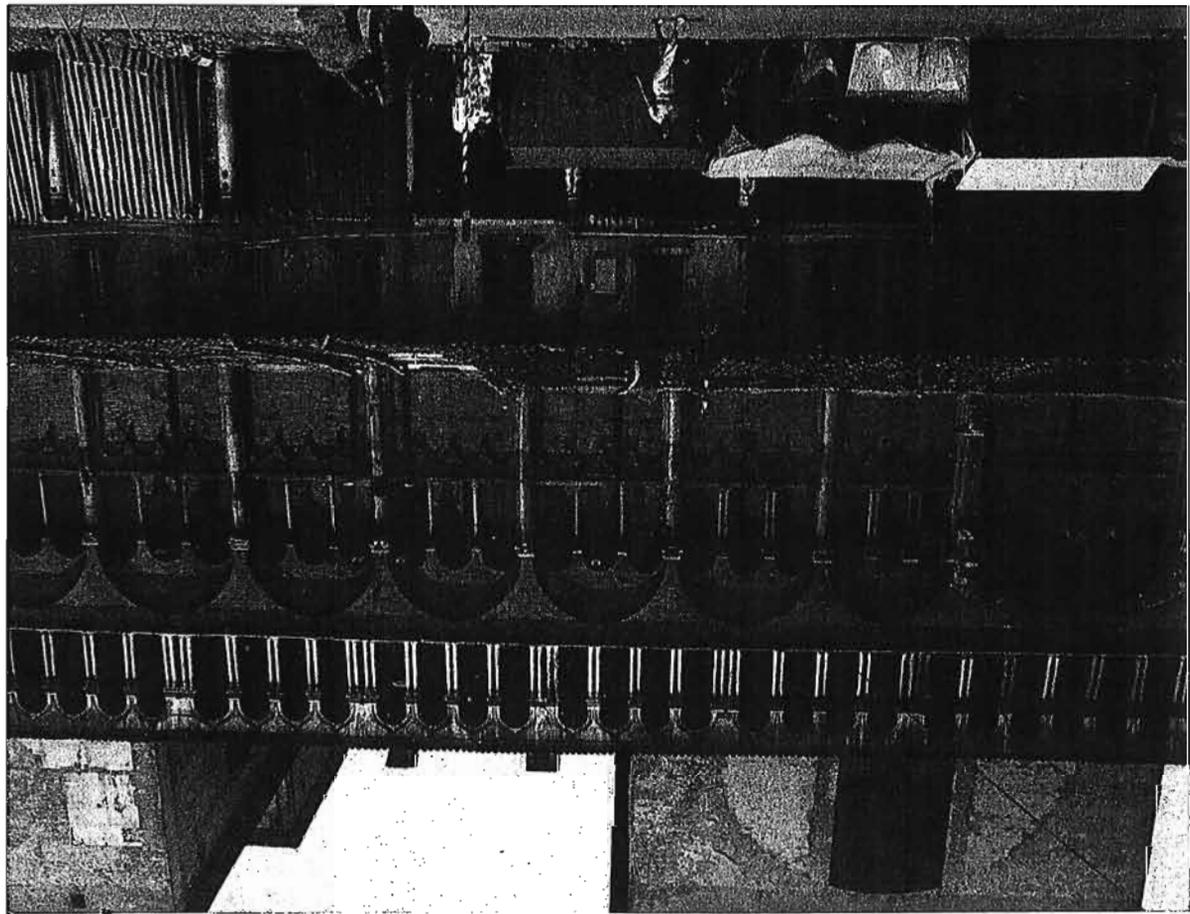
vitalità, vagliati per mezzo della critica storica nella sua più generale accezione.

Con questo il processo critico si amplia a comprendere un intero quadro storico e substorico, concepito ed attuato nella forma, in cui accanto ai valori artistici ve ne sono altri estrattistici, e cioè pratici, concettuali e psicologici; nel confronto, gli uni e gli altri devono essere dialetticamente rapportati, onde pervenire ad un giudizio complessivo ed unitario. Il risultato di tale giudizio è sostanzialmente quello di cogliere nella polivalente complessità della formazione ambientale, l'impulso maggiore e dominante, il motivo saliente, l'istanza che si rivela storicamente valida e viva. Lo stesso giudizio, quindi, determina la scelta che occorre operare fra valori formali, letterari e linguistici da un lato, e valori etici e psicologici dall'altro, attualizzati nella sfera pratica come fatto individuale e sociale; poiché quel motivo dominante e saliente è spesso un valore estrattistico, ed in tal caso il criterio che dovrà guidare il restauro avrà lo scopo di conservare, liberare o restituire un atto, o una catena di volizioni, contraddistinte dalla loro natura informale. Tutto ciò non è che l'inevitabile sviluppo del restauro critico mediante l'ampliamento dello stesso concetto, prima applicato all'arte e alla letteratura, al campo della vitalità formale; concetto valido come strumento per la comprensione della storia, e perciò della realtà in ogni sua forma vitale.

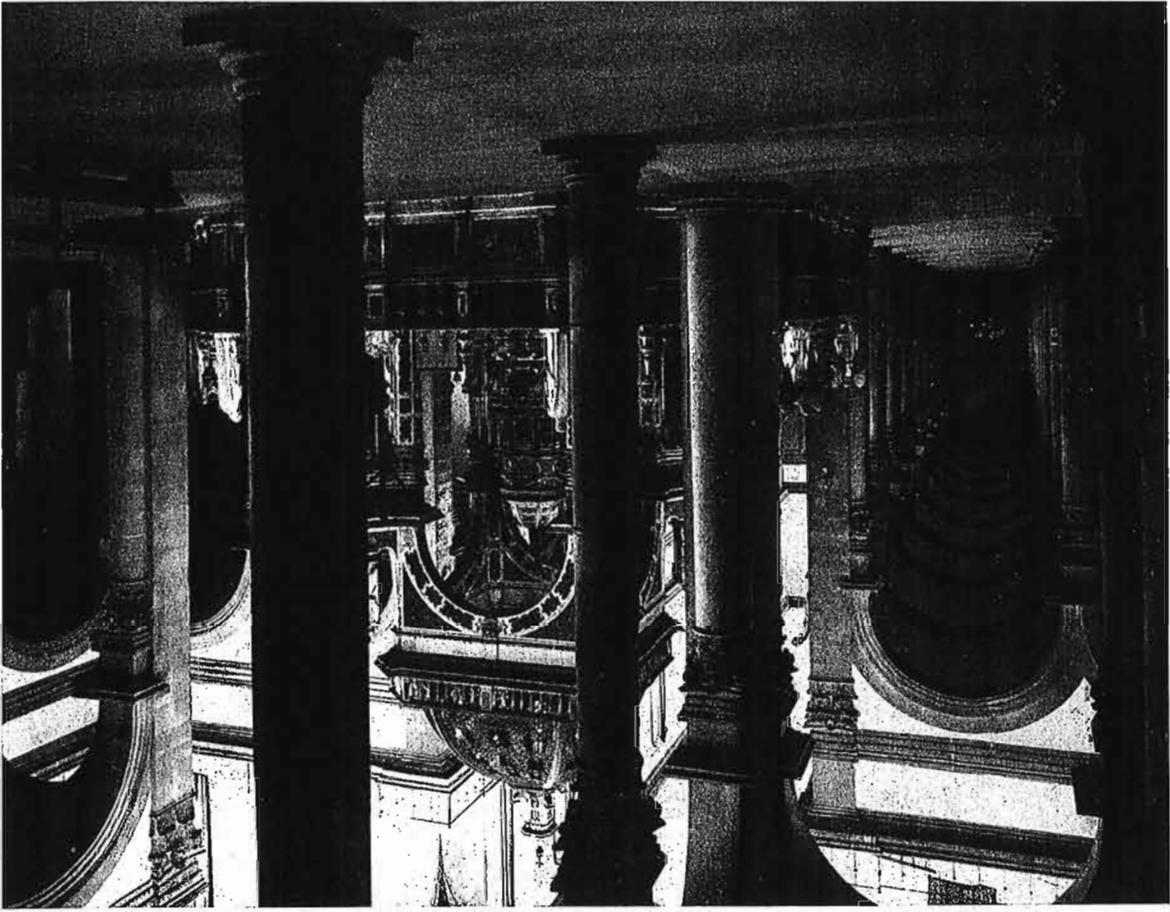
Il restauro dell'ambiente non è quindi che un nuovo modo di esercitare il restauro critico, ma seguendo sempre la coerenza del sistema di pensiero cui si riporta, che diversifica il metodo storiografico in funzione dell'essenza, natura e carattere della forma vitale considerata. Pertanto i due rami del restauro critico marciano un significativo parallelismo di problemi e di metodi: entrambi sono rivolti ad intendere criticamente, mediante la comprensione dell'attualità storica, il valore dell'atto concreto fissato nella forma, ne vogliono definire la validità in relazione alla nostra cultura ed assicurarne la permanenza in quanto parte della nostra vita spirituale. Ma il restauro ambientale comporta una più varia e densa complessità di problemi critici, per il bisogno di distinguere i



1 - FERRARA. *Transetto e campanile del Duomo*. Il vuoto aperto da una bomba ha posto in luce la parete del transetto, la quale deve essere sistemata con una soluzione armonica sia rispetto al fianco del Duomo che all'abside rosettiana; un difficile caso che impegna il gusto creativo del restauratore.



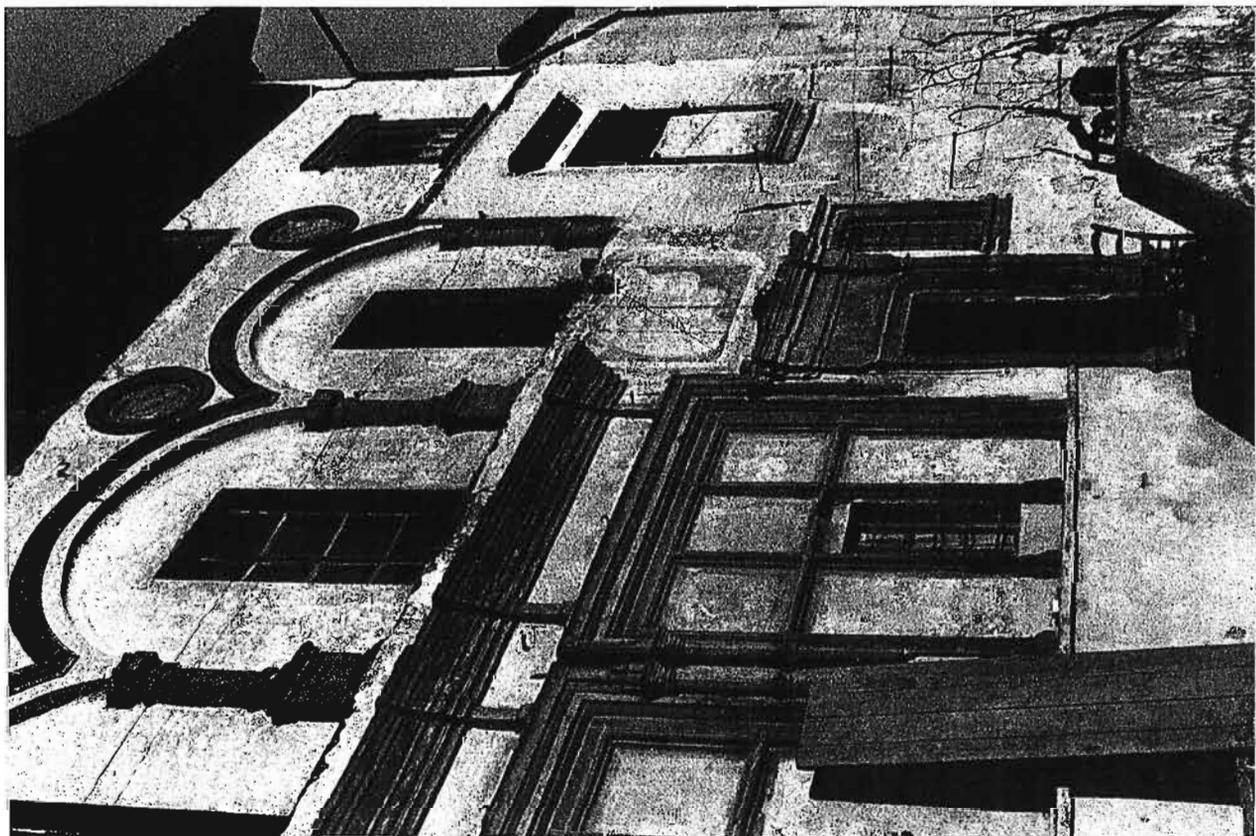
2 - FERRARA. Il fianco destro del Duomo. L'indagine critica è chiamata a valutare l'enorme differenza qualitativa fra la bellissima fiancata e l'aspetto quasi informe del portico che la copre e deturpa, e con ciò ad affermare la necessità di demolire questa sovrapposizione.



3 - FIRENZE. L'interno della chiesa di S. Spirito. Il recinto del coro e l'altare maggiore costituiscono un enorme ingombro che altera e spezza la continuità dell'architettura, impedendone in parte la vista; il loro valore formale, rispetto a quello dell'interno, è assai modesto e tale da poter essere sacrificato per ottenere, mediante il loro abbattimento, la reintegrazione della unità figurativa dell'opera.

valori artistici rispetto a quelli letterari, e poi questi e gli altri da quelli pratici. La distinzione dev'essere in seguito sviluppata e perfezionata col delimitare il campo spaziale, dimensionale e prospettico-visivo proprio a ciascun motivo caratterizzante, ciò che equivale ad individuare, definire e circoscrivere ogni ambiente vero e proprio, inteso in senso architettonico e figurativo. Per giungere a questo è necessario uno studio, sviluppato ed approfondito in fasi successive: la prima è quella della preparazione filologica e comprende la ricostruzione delle fasi cronologiche, dei periodi costruttivi e delle diverse trasformazioni dell'edilizia del luogo, condotta mediante l'esame dei documenti ed attraverso il rilievo e l'analisi delle strutture dei fabbricati, la determinazione stilistica degli elementi e la datazione comparata di ogni parte per ciascun edificio; la seconda fase consiste nella rievocazione unitaria e intuitiva di queste premesse come processo vivo e presente, vale a dire come vera storia della città, ed il ciclo si conclude col giudizio, che è valutazione artistica e letteraria del complesso figurale, e valutazione storica dei motivi di vita permanenti o attuali.

Avviene così che il restauro si trovi ad aggiungere, accanto ai fini della conservazione o restituzione dell'immagine, quelli del mantenimento del volto della città in quanto forma significativa e vivente, composta di motivi evocatori di fatti sentimentali e psicologici. Questi possono essere forme ambientali complesse, come una visuale consueta e ormai fissata nella tradizione, od un profilo panoramico nel quale quel volto si ritrova, rievocando la storia cittadina che si trasfonde di continuo nella vita odierna; oppure sono forme ambientali semplici, edifici privi di valore artistico, ma così strettamente legati al passato della città da diventare una forma « rappresentativa » e piena di significato, come una chiesa o un campanile, un castello od un ponte, una torre civica o un palazzo pubblico. E sempre la critica storica e artistica deve rispondere alla domanda se queste « presenze » siano essenziali alla città come organica formazione storica, ed in rapporto alla sua immagine visiva; se in caso di distruzione totale o parziale esse debbano essere ricostruite per restituire all'ambiente urbano la pro-



4 - SOMMARIVA (Cuneo). La casa parrocchiale. Anche in casi apparentemente così semplici, in cui si tratta di ripristinare l'aspetto del monumento riaprendo loggiato e finestre, sorgono le difficoltà proprie al restauro « creativo », che è sempre ricomposizione e rinnovamento di un'immagine.

pria integrità formale e funzionale; oppure se i tempi siano maturi per operare un rifacimento di forme nuove, felicemente situate nel complesso antico.

* * *

Il restauro, così come l'abbiamo concepito ed affermato finora, quale processo critico e atto creativo, presuppone una cultura figurativa ed architettonica storicamente definita, una concezione storica e critica adeguata, un complesso di correnti di gusto convogliate in un alveo comune, e richiede soprattutto una costante capacità di inserire armonicamente nuovi elementi nel tessuto urbano, così da riprendere in altri modi la continuità corale dell'ambiente; in altri termini la capacità di concepire teoricamente il rapporto antico-nuovo come problema della nostra cultura, di trasferirlo nell'azione critica e di tradurlo in una poetica, per mezzo della quale l'opera possa nascere in rapporto diretto ed in intima armonia col paesaggio urbano che l'accoglie.

Ma l'odierna cultura non ha risolto in modo sicuro e univoco i problemi connessi ai rapporti fra nuova e antica architettura, né l'edilizia di oggi si è dimostrata in grado, salvo casi eccezionali, di possedere le qualità creative necessarie per costruire con felici risultati nuovi inserti nel vivo degli antichi quartieri. La valutazione critica degli interventi innovatori nei centri urbani storici è sempre contraddistinta da giudizi concordemente negativi. Se il grande sforzo sviluppato nel dopoguerra per ripristinare, con metodi filologici e secondo criteri tradizionali, singoli monumenti danneggiati ed anche distrutti, ha fruttato una lunga serie di cattivi restauri⁽⁶⁾, l'edilizia ha causato un disastro ancora più grande; essa ha gravemente alterato la fisionomia delle antiche città, ha invaso e guastato con elementi ingombranti, banali e chiassosi, l'ambiente dei centri storici, ha sconvolto il paesaggio, ha distrutto con rozza

(6) Cfr. *Danni di guerra*, etc. cit.

brutalità, mediante la massiccia aggiunta di enormi e squallide fasce periferiche, l'equilibrio organico e funzionale dei vecchi nuclei.

La ragione di tutto ciò risiede nella vera natura di questa edilizia, che è astratta ed informale perché mossa da un movente esclusivamente economico ed ispirato ad una concezione utilitaria della vita, la quale mantiene in ogni atto un predominio esclusivo e tale da subentrare a tutte le altre forme vitali di attività e di conoscenza; al momento economico si affianca poi la voluta ed intellettuale ricerca dell'originalità ad ogni costo, perseguita e mantenuta con le improvvisazioni del gioco e con gli artifici della moda. Ma la nostra edilizia, che non perviene al rango del gusto ed al grado letterario, meglio riflette perciò il carattere della società dalla quale discende; ed essa traduce e illustra una civiltà praticistica e attivista, povera di valori etici e priva di coerenza concettuale e morale, profondamente dissociata dalla cultura. Società e cultura si contrappongono, si combattono, ma non possono incontrarsi sopra un piano comune, poiché la prima costituisce un mondo che ignora l'altra, che vive e prospera nella pratica quotidiana, senza provare l'esigenza di esprimere i sentimenti nella forma; una società della massa e del denaro, della volgarità elementare e del senso spicciolo e comune, che non è in grado di concepire ed intendere la città e l'ambiente urbano come immagini figurate, come libera estrinsecazione di un impulso espressivo.

La cosiddetta crisi dell'architettura, per la quale le stesse « conquiste » di tutti i movimenti moderni sono poste in discussione ed in dubbio, è dunque in realtà crisi della civiltà e della cultura. L'isolamento della cultura, la sua mancanza di potere nella società, la sua incapacità ad incidere in modo sensibile e durevole sui « fatti » della politica e dell'economia, sono le ragioni che hanno reso impossibile la difesa dell'ambiente, la protezione dei centri storici, l'integrale risanamento edilizio e sociale dei quartieri antichi, e che ostacolano anche il restauro monumentale ed ambientale. La crisi dell'architettura diventa crisi del restauro, che quando non è opera d'arte è comunque intervento di gusto legato alle condizioni della cultura architettonica. E queste condizioni, che sono di

dubbio, d'incertezza, spesso di aperta sfiducia nei principi e nelle capacità creative del momento, testimoniano un disorientamento generale che esaurisce l'energia delle istanze vive e le sospinge verso l'accomodamento alle richieste della pratica utilitaria e affaristica (7). Di conseguenza, sia per le condizioni dovute ad una situazione storica avversa nel suo sviluppo generale, sia per la carenza della cultura e della creatività architettonica, il restauro si trova privo dell'appoggio di quelle condizioni storiche che ne dovrebbero giustificare la presenza e l'azione; manca cioè delle necessarie premesse e degli indispensabili presupposti che sempre legano la creazione artistica e letteraria al mondo originario della vitalità. Se a ciò si aggiungono i frutti delle esperienze recenti e meno recenti dovute all'edilizia, con il peso delle innumerevoli indelebili offese arrecate all'ambiente ed ai monumenti, la conclusione può essere soltanto, in questa prospettiva, quella dell'obbligo culturale e morale di rinunciare, almeno per ora, all'opera di restauro e di rinnovamento dell'ambiente antico.

Ma qui il problema si trasforma. La constatata incapacità di un mondo praticistico, chiuso in una concezione dell'utile e dell'economia, ad intendere i valori dell'architettura e dell'ambiente, insieme a molti altri fatti simili e concorrenti (8), indica forse che l'umanità sta esaurendo il bisogno che aveva dell'arte? La primaria esigenza ad esprimere in pure immagini cariche di sentimento, sembra ora diluita, trasformata e deteriorata nel desiderio e nel consumo dei surrogati dell'arte, dei mezzi edonistici costretti dai fumetti, dalle canzoni, dai rotocalchi, dal cinema, dalla televisione. L'uomo ha dunque già rinunciato all'arte?

Di fronte a questa domanda si può rispondere solo con un atto di fede. Società e cultura si sono separate e dissociate, e spetta alla cultura il dovere di affrontare il compito più arduo che essa

(7) Cfr. *Il rapporto antico-nuovo nei suoi aspetti storici generali*, in questo volume, e A. PICA, *Difficoltà convivenze*, in « Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico », Milano, 1958.

(8) Cfr. G. DORFLES, *Il divenire delle arti*, Torino, 1959.

abbia mai avuto: quello di riconquistare l'uomo ad una integrità di vita nella quale ritrovi il bisogno ed il godimento dell'arte, e in essi la propria completa umanità. Proprio per questo tutte le attività della cultura, e con esse l'opera di restauro dei monumenti e dell'ambiente non devono essere interrotte, anche se sappiamo in anticipo quale ne sarà il risultato. Il mondo della cultura, per ottenere il riscatto dalle proprie condizioni di isolamento e di incomprendimento, dovrà ancora assistere a molti errori e rovine.

(1959).

8. RESTAURO ANNI '80: TRA RESTAURO CRITICO E CONSERVAZIONE INTEGRALE

da: Saggi in onore di Guglielmo De Angelis d'Ossat, a cura di Sandro Benedetti e Gaetano Miarelli Mariani, Roma, Multigrafica Editrice, 1987, pp. 511-516.

La cultura del restauro architettonico presenta nell'ultimo ventennio una produzione letteraria nella quale si contrappongono, con reciproca incompatibilità, atteggiamenti e dottrine diverse, ma soprattutto si mischiano, sovrapponendosi in modo casuale e disordinato, posizioni teoriche, enunciazioni di metodo, dichiarazioni dogmatiche, manifesti programmatici, principi giuridici con il loro seguito di leggi e norme, direttive di politica dei beni culturali, esempi elevati a modello. Per superare questa grossa confusione, che discende dalla diffusa incapacità ad ordinare tutta la materia in uno stesso sistema concettuale, occorre anzitutto distinguere con chiarezza le diverse affermazioni collocando ciascuna sul piano definitorio relativo al corrispondente campo specifico. Lo strumento per ottenere tale distinzione è quello diretto ad individuare ogni volta il nucleo concettuale fondativo, e cioè il "contenuto" di pensiero che è possibile tradurre in termini filosofici generali, presente in ciascuna posizione adottata nell'area culturale del restauro. Si tratta di riportare il ragionamento sul piano dell'estetica, quale mezzo per selezionare ed estrarre i principi espressi, ma specialmente quelli sottintesi, dal coacervo delle manifestazioni comunque rivolte ad enunciare e diffondere una teoresi, ad istituire e mantenere una disciplina, ad affermare direttive rivolte a determinati fini, a vincolare i metodi di studio od i sistemi operativi, ad interpretare opere e progettare interventi.

Con questo procedimento selettivo è subito possibile eliminare dal campo dell'indagine i testi delle cosiddette "dichiarazioni", o "carte del restauro", solitamente scambiati per definizioni teoriche e persino identificati nella stessa dottrina esposta, quale forma autentica ed originaria di un determinato pensiero sull'intervento restaurativo. Ma le "carte" sono in realtà formule sterili, dovute al cristallizzarsi degli enunciati fondamentali in termini dogmatici e perciò privi delle necessarie di-

mostrazioni, che sono state e sono erroneamente assunte a sostituire la teoresi, originando confusione e disordine. Esse hanno ricevuto una estrinsecazione simile a quella di un testo legislativo ed insieme un carattere che le avvicina al "manifesto", od al proclama, nativamente privo di articolazione dialettica e di processualità critica; ed a questa formulazione schematica l'operatore inabile si riferisce, applicando senza discernimento il "catechismo" della carta.

Il quadro generale proprio alla cultura del restauro presenta, a livello teorico, la tenace secolare permanenza dei criteri tradizionali del "restauro filologico": il monumento considerato quale documento, da conservare integralmente nella tendenziale ignoranza dei suoi valori formali. Il pensiero degli anni quaranta ha operato il superamento di tale posizione enunciando il "restauro critico", rivolto al riconoscimento della qualità artistica dell'oggetto, quale motivazione posta a guidare l'intervento. Poi, nel 1963, la "Teoria" di Cesare Brandi ha innestato sopra questo motivo la dialettica del restauro fra l'istanza estetica e quella storica.

Si poteva pensare, dopo queste innovazioni concettuali, che nei decenni seguenti, prima il restauro critico e poi la teoria di Brandi, avrebbero trovato qualche rispondenza nella normativa ufficiale e nella pratica degli interventi operati sul patrimonio architettonico. Ma questo sviluppo, che di solito consegue ai momenti di elaborazione teorica e ne rappresenta l'applicazione almeno nella concretezza di alcuni casi singoli e rappresentativi, non si è verificato. Dalla fine del secondo conflitto mondiale, in Italia e fuori, gli interventi di restauro risultano ancora informati ai consueti criteri filologici, accogliendo motivazioni diverse; esterne ed occasionali, con frequenti e vistose concessioni alla tendenza diretta a realizzare grossi rifacimenti, restituzioni, completamenti e aggiunte, persino mediante il ricorso ai metodi del restauro stilistico.

Brandi

Questa è perciò la prima volta, dopo quasi due secoli, che la cultura del restauro è costretta a prendere atto della mancata rispondenza fra pensiero sull'arte, metodo critico e criteri di intervento da un lato, e condotta operativa dall'altro. Ma in realtà qui non si incontra soltanto una interruzione del vincolo che naturalmente e logicamente lega la prassi alla teoria del restauro architettonico; si tratta anche della sostituzione di due teoriche, le quali rappresentavano (e si può dire ancora rappresentano) in piena validità le vere istanze della cultura contemporanea, con alcuni atteggiamenti e modi vagamente latenti o sottintesi verso l'intervento, accomunati in un nebuloso aggregato di impulsi indefiniti, ma variati e diffusi in un magma dell'immaginario oscuro e dell'inconscio irrazionale ed inerte. Non un rigoroso sistema di concetti, quindi, ma soltanto un disordinato miscuglio di stimoli indeterminati e confusi, che spontaneamente si accalcano sulla soglia del pensiero storico-critico, senza riuscire a superarla.

Quali i motivi, così forti da recare una simile alterazione alla logica processuale del restauro? Nella dialettica del rapporto fra storia dell'architettura e restauro "dei monumenti", ragioni esterne e ragioni interne intervengono a sottrarre l'azione restaurativa alla coerenza della concezione storico-critica. Le prime sono quelle che discendono dal distacco, ricorrente nell'età moderna, della società dalla cultura, che oggi, in un mondo massificato e proiettato nel consumo, assume forme totalizzanti ed esasperate, dove le classi politiche, sotto il peso schiacciante delle categorie sociali organizzate, usano la cultura come semplice strumento di consenso, mentre il mondo economico la trasforma in mezzo di sfruttamento e di speculazione; così che il dominio dell'utile e del lucro sopprime l'istanza pura e disinteressata della conservazione.

Le altre ragioni sono pertinenti al campo specifico, e riguardano la netta incapacità dei restauratori-architetti ad intendere le radici concettuali e le motivazioni estetico-critiche del restauro. Tale incapacità trova le proprie ascendenze nella impreparazione umanistica e filosofica, nel difetto di formazione storico-critica e nella mancanza di senso storico e di sensibilità ai valori figurativi. Il divario fra il carattere della cultura storico-artistica dell'Ottocento ed i principi e metodi dell'odierna critica d'arte, spiega i motivi della spiccata differenza che distingue le condizioni nelle quali si determina

il rapporto fra teoria e pratica nel sec. XIX e quelle che definiscono lo stesso rapporto nel momento attuale. Durante il periodo compreso fra il 4° decennio dell'Ottocento e la seconda guerra mondiale, la storiografia dell'architettura adotta i metodi della filologia con ricorrenti richiami alle posizioni del positivismo, secondo un sistema elementare, semplicistico e facile, che ne ha reso agevole l'apprendimento da parte degli architetti, ed il conseguente trasferimento nel campo operativo del restauro. Ma quando la critica del puro-visibilismo e poi quella del neoidealismo distinzionista e valutativo, rinnovano i fondamenti della storia architettonica riformandone criteri e procedimenti, i restauratori architetti, digiuni di estetica ed ignari di metodo critico, compiono senza averne coscienza il distacco del restauro operativo dalla cultura storico-artistica e cadono inevitabilmente nell'empirismo praticistico, nell'improvvisazione casuale e nel professionismo avventurista.

Proprio da questa caduta in uno stato di minorità culturale, deriva il vizio comune alla maggior parte delle posizioni che sono state assunte nel campo: quello di ricorrere ad una concezione improvvisata, generalmente empirica, concettualmente rozza ed elementare, e comunque priva di un solido fondamento di razionalità. Tale è la condizione generale e corrente nell'ambito delle amministrazioni pubbliche statali e locali, preposte in Europa e nel mondo alla tutela ed alla conservazione del patrimonio architettonico. La stessa condizione si estende alle numerose e varie istituzioni a carattere internazionale e nazionale, le quali raggruppano affermati professionisti dell'edilizia ed alti funzionari delle amministrazioni di tutela che, forti di un successo personale diversamente ed altrove conseguito, desiderano esercitare le proprie ingenuità ambizioni culturali, disputando in modo futile e vano sui problemi del restauro architettonico (1).

A fronte di questo mondo rivolto a considerare l'intervento restaurativo come un esercizio professionale sia pure qualificato (2), l'unica posizione che può sembrare in grado di contrapporsi, per chiarezza di principi e coerenza di metodi, alle teoriche del restauro critico e delle istanze brandiane, è quella detta della pura conservazione, o meglio della conservazione integrale. Secondo questa corrente di pensiero, "l'unico fine del restauro è di assicurare la *conservazione* dell'autenticità dell'opera,

che è costituita da tutti gli apporti materici che le si sono stratificati addosso e che appunto rappresentano quell'insostituibile ed irripetibile *hic et nunc* che caratterizza e distingue in modo specifico quella e non altra fabbrica: perduto e compromesso il quale è perduto e compromesso tutto il testo, il valore di testimonianza e la stessa credibilità dell'oggetto" (3).

Questo più recente indirizzo discende dalla posizione assunta da alcuni storici dell'arte, ed è stata espressa in un enunciato che definisce il restauro "come conservazione della totalità naturale-culturale, antropologico-storica dell'opera d'arte" (4). Definizione che non può essere accettata, perché l'opera d'arte, in quanto immagine, non si pone quale totalità naturale-culturale, ma solo ed esclusivamente come totalità della forma, che per ciò stesso esclude tutte le altre (ogni visione concettuale o storica totale, lo è soltanto rispetto ad una idea soggettiva della totalità, ed in questo caso la dimensione del reale è la più singolare ed esclusiva, quella dell'arte); ed anche perché l'opera può essere considerata oggetto di natura solo come prodotto della creazione umana, dato che il rapporto fra natura e cultura si risolve solamente attraverso il superamento che interviene dal piano fenomenico dell'una a quello concettuale e storico dell'altra, fino all'assunzione dell'immagine nella coscienza; e ancora perché l'essenza strutturata e ritmica dell'opera d'arte non è un "valore" antropologico né storico, dato che essa è un eterno presente, possiede un tempo interno "estratemporale", e può essere collocata nel tempo storico solo per astrazione: quale documento o quale atto di cultura cioè, mai come immagine (5).

Risulta subito evidente che il restauro inteso come conservazione integrale muove da un sistema di concetti che nega la stessa legittimità della estetica, considera l'opera d'arte un oggetto stratificato costituito da componenti interattive svolte specialmente nelle dimensioni antropologica, sociologica, psicanalitica e semiotica, e vede nel monumento architettonico un prodotto culturale complesso, evento storico polivalente di forme e contenuti, di significanti visivi e di significati ideologici, nonché di fini tecnico pratici. Lo sforzo di asserire la compresenza di tante e così varie componenti è palesemente rivolto a privare l'opera della sua peculiarità di presenza autonoma rispetto alla realtà esistenziale, e di forma espressa, compiuta ed unica, vale

a dire del suo carattere di immagine figurata. E l'intento è quello di annullare i valori formali, cancellandone singolarità e qualità, per ridurre l'opera a semplice testimonianza di una confusa sommatoria di fatti indistinti, ignorando la prioritaria esigenza di tradurla in termini critici; cieco di fronte ai valori figurativi, il restauro della pura conservazione risulta anche incapace di distinguere l'immagine dalla testimonianza, e si affida ad una prospettiva culturale limitata agli aspetti estrartistici del monumento e chiusa nella interminabile ricerca documentale.

I punti di forza sui quali poggia questa dottrina sono essenzialmente tre. V'è anzitutto l'affermazione "che il concetto di valore storico è un concetto stabile", mentre "il concetto di bellezza e anche di arte da epoca ad epoca varia profondamente", donde la necessità di adottare il primo escludendo l'altro, poiché "è da quello stabile concetto di valore storico che scaturisce con reale forza di convinzione il valore e l'intangibilità di un edificio e del suo contenuto artistico" (6). Ma questo è falso, poiché anche il concetto di valore storico cambia attraverso il tempo, com'è dimostrato specialmente dagli sviluppi teorici della storiografia moderna e contemporanea, da Croce a Popper ad Hempel, a Gardiner e Dray, a Gallie e Danto, a White, alle "Annales", a Veyne e Stone.

Il secondo punto risiede nel rifiuto delle "estetiche definitorie" e dei "giudizi assolutori o di condanna sull'opera" (7), e ciò come se fosse realmente possibile, sul piano storico-critico, la comprensione dell'opera d'arte senza il supporto di un concetto dell'arte e senza lo strumento costituito dalla critica, che è intendimento e giudizio. Poi si aggiunge che il "critico [deve] dire la sua, non già emettendo verdetti di qualità o pronunciamenti di fede... ma estraendo... il senso di un discorso, di un tema, di un assunto" (8). Ma per estrarre il senso di un discorso (meglio, di una vicenda), per intendere un tema o capire un assunto, non è forse necessario ricorrere ad una restituzione dei fatti secondo la logica interna del loro processo di sviluppo, operando una serie di determinazioni, di apprezzamenti, di stime, e cioè un vaglio critico ripetuto in successive valutazioni differenziate, le quali formano una interpretazione che si conclude in un giudizio complessivo finale? Poiché, in definitiva, è impossibile capire nel profondo un'opera, cogliere l'essenza di un momento storico o di una corrente

di cultura, senza pensarne e distinguerne criticamente ogni aspetto; ma sul piano storico-critico pensare e distinguere è valutare, escludendo di certo verdetti moralistico-estetici e mirando invece alla intrinseca conoscenza dell'oggetto, e cioè alla comprensione totale dell'opera.

Il terzo punto riguarda la decisione di escludere qualsiasi criterio di preferenza, e perciò qualunque gerarchia o scala di valori nella storia architettonica e conseguentemente nella teoria e nella prassi del restauro; eliminati i valori artistici, formali e visivi, gli oggetti componenti il patrimonio storico-artistico sono ricondotti alla condizione unificante per tutti di documento, escludendo ogni possibilità di scelta condotta secondo le qualità ed il significato di ciascuno. Pertanto tutti gli oggetti, dalle opere d'arte vere e proprie ai semplici reperti archeologici, rivestono eguale interesse ed importanza, e perciò tutti indistintamente devono essere conservati. Ogni scelta dipendente dalla valutazione finalizzata alla preferenza nella conservazione è dunque illegittima ed errata.

La degradazione degli studi storici dovuta al semplicismo con il quale le concezioni materialistiche sono state introdotte a riformare le "storie speciali", nel nostro caso applicando all'arte proprio quegli schemi antropologici e sociologici che ignorano le categorie artistiche, è arrivata dunque a queste posizioni estreme ed assurde. Ma chi rifiuta la forma in quanto tale e la riduce a fatto pratico od a segno di contenuti ideologici, dimostra di non provare l'insopprimibile bisogno dell'arte e di non sentirne l'assoluta necessità; egli ha volutamente impoverito e mutilato il proprio mondo, ed in tal modo vuole degradare anche quello degli altri.

Quando il restauro puramente conservativo respinge l'azione critica rivolta al giudizio ed alla scelta, esso non rifiuta solamente la concezione autonomista e distinzionista dell'arte, ma respinge anche la vita nella sua interezza. Per quanto strano possa apparire, è qui indispensabile ricordare che storia e vita sono composte e strutturate sulle differenze, che ogni circostanza noi valutiamo seguendo criteri di selezione ed assumendo le preferenze, attraverso giudizi di valore; nel vivere quotidiano come nella produzione creativa o concettuale, ogni nostro pensiero ed atto costituisce una valutazione, così che compiere la scelta che ne deriva è inevitabile. Pensare e scrivere la storia, e la storia dell'architettura, è una scelta continua; ed anche questo

netto rifiuto di scegliere fra le opere quelle da restaurare, così fortemente asserito dai sostenitori della pura conservazione, è a sua volta una scelta, decisiva ed importante, anche se errata e rivolta alla negazione e all'inerzia. Posizione, questa, che rivela mancanza di senso storico, insensibilità all'arte, paura delle responsabilità culturali ed operative, e che in realtà nasconde, forse inconsciamente, una scelta politica, diretta al fine politico di degradare la cultura storica e di cancellare l'arte, considerate espressioni di una società di *élite*, ormai rinnegata. In questo ambito la soppressione della qualità artistica ed il livellamento unificante l'intero campo delle testimonianze storiche, sono posti a riversare nel restauro la concezione rozzamente egualitaria, demagogica e populista, di una società massificata; concezione, poi, che i tempi hanno rapidamente superato.

Ma, a parte qualche tentativo di attenuare l'originaria rigidità propria al restauro della conservazione integrale mediante la contraddittoria accettazione di alcuni motivi del restauro critico (9), la semplicistica definizione del monumento architettonico, edificio o complesso edilizio, quale documento, richiede alcune considerazioni. Si deve anzitutto ammettere la possibilità di accettare l'opera di architettura, in quanto opera d'arte, come immagine e, in alternativa, come documento storico, senza che sia dato di istituire un rapporto di reciproca integrazione fra le due polarità. In questo ambito la teoria della pura conservazione ha caricato l'oggetto-documento dei più diversi contenuti e significati: molteplicità testimoniali, messaggi di tutti i tipi, collocazioni in contesti di ogni genere, rapporti con l'intorno naturale e spaziale, potenzialità verso il futuro, ciascuno dei quali riconduce l'opera ad una determinata dimensione del reale. Così, nel caso più generale e generico di un edificio inteso quale complesso stratificato di testimonianze, si deve sezionare l'oggetto secondo il piano categoriale e concettuale relativo ad ogni visione storica in atto, per assumerlo a documento di una data vicenda; la necessità di ripetere tale operazione per ogni prospettiva storiografica attivata, definisce l'oggetto come un reperto disponibile a tutti, posto a testimoniare fatti diversi in processi diversi, ciascuno conforme ad una distinta visione storica.

Questo non basta, poiché v'è anche la necessità di stabilire i criteri secondo i quali l'oggetto-documento può e deve essere prelevato in funzio-

ne di ogni indagine filologico-documentale: di fissare cioè, ad esempio, se deve essere considerato come un documento l'intero edificio o le sue singole parti e come determinate, se devono essere introdotti riferimenti tipologici, iconologici, oppure tecnologici o statico-costruttivi, od anche sociologici e linguistico-semiotici, e via dicendo. Sarà lo stesso argomento della ricerca nella sua impostazione critico-processuale, insieme con la prospettiva storiografica adottata, a suggerire i criteri e le metodologie conseguenti; ma qui è intanto evidente che qualsiasi analisi di un edificio-documento deve necessariamente produrre un'ampia scala di valori testimoniali, che si estende dal semplice dato della consistenza materica di ogni singolo elemento alle forme stereometriche complesse ed alle variate dimensioni delle strutture e dei vuoti, ai mutamenti funzionali nel tempo, fino al complesso edilizio preso nel suo insieme e considerato quale vero e proprio soggetto storico. Perciò il principio della conservazione integrale di tutti gli elementi documentali, delle testimonianze e dei reperti che secondo il criterio adottato devono essere parificati e posti sullo stesso piano, perché tutti inviolabili, intoccabili, insopprimibili (10), dev'essere respinto, dato che anche il campo delle semplici presenze testimoniali risulta regolato dalla valutazione continua di ogni dato, dal giudizio e dalla scelta conseguente. La conservazione integrale è un assurdo concettuale e pratico: la civiltà dell'uomo reca in sé la legge della sostituzione e del rinnovamento, ed in questo processo la cultura storico-critica assume il compito di individuare gli oggetti più rappresentativi delle culture di ogni epoca e le opere di più alta qualità artistica, per indicarle alla conservazione; conservare, senza alterarle, tutte le testimonianze del lavoro umano è di fatto impossibile, e costituisce un criterio che non può recare alcuna giustificazione alla pretesa di fermare il tempo e la storia.

Da ultimo, nel quadro generale della cultura del restauro architettonico, si può notare che la dottrina della pura conservazione, nel suo sforzo diretto a negare all'opera l'autonomia della forma espressa, sembra richiamarsi all'istanza storica della bipolarità brandiana, sopprimendone senza discutere l'istanza estetica. Ma tralasciando di indagare queste origini, è invece opportuno sviluppare la problematica dei distinti nel campo delle definizioni fondamentali, proprio muovendo dalla "Teoria del restauro" di Cesare Brandi. Nel rapporto dialet-

tico fra istanza estetica ed istanza storica, quest'ultima non registra i valori artistici, ma tende anzi ad attivare un processo di riduzione dell'immagine ai modi estrartistici della condizione esistenziale, ed a tentare la sua assimilazione a schema astratto ed improprio: come, ad esempio, quando considera l'opera architettonica quale documento di una civiltà e di una cultura (storia dell'arte senza l'arte), o classifica l'edificio quale organismo costruttivo o funzionale (pseudostoria per tipologie), od identifica il monumento con un simbolo ideologico (iconologia per anagogismo sovrastorico). L'istanza storica, in quanto tale, si rivela dunque come agente di omogeneo rispetto all'artisticità dell'opera, poiché resta sempre fermamente ancorata al compito di rilevare le testimonianze di azioni umane, prescindendo dalla loro specificità e qualità.

Ben diverse sono le potenziali possibilità di sviluppo aperte dalla polarità estetica, la quale non si colloca sopra lo stesso piano ed in posizione di parità con quella storica, e perciò non assume un comportamento simmetrico per analogia rispetto all'altra. Se l'istanza storica respinge i valori formali, quella estetica non rifiuta gli elementi documentali offerti dall'indagine filologica, ma li esamina distinguendo quelli che risultano connessi al processo formativo dell'opera dagli altri, scegliendo i primi ed escludendo i secondi. La vera difficoltà nel procedere critico è proprio quella di saper distinguere le premesse storiche generali, che formano il quadro d'insieme della cultura sul quale si proietta l'opera, dai fattori interni ed esterni che si trovano in rapporto diretto con la formazione dell'immagine, siano essi presupposti pratici di ogni genere (piano tecnico dell'esistenza), oppure motivi profondi che concorrono alla determinazione della forma (piano dei contenuti).

Qui, se da un lato risulta evidente la necessità di delimitare nettamente il campo dell'indagine, distinguendo il quadro storico generale dal "tracciato monografico" di ripercorrimiento ed interpretazione, dall'altro si ripropone in termini meglio definiti il rapporto fra le due polarità. Nel caso dell'opera d'arte architettonica l'istanza storica, di fronte all'assoluta totalità della forma, rinuncia alla sua potenziale autonomia, ed il processo formativo trasfonde e supera nell'immagine le motivazioni della polarità storica, le integra e le inverte nell'inscindibile unità figurale; di conseguenza la storicità di un'opera architettonica si identifica nella sua artisticità.

Tale risoluzione del rapporto dialettico trova puntuale rispondenza nella diversità delle due forme storiografiche relative alla storia ed alla storia artistica: nella prima l'iter dell'indagine procede rilevando nei documenti le notizie da sottoporre alla valutazione comparativa, con la quale il pensiero dello storico le coordina unificandole secondo la logica successione dei fatti, restituendo poi attraverso il giudizio la processualità storica con i suoi valori e significati; nella seconda il procedimento critico insorge dal contatto diretto ed immediato con l'opera e per l'effetto recato dalla valenza e pregnanza dell'immagine, e dopo un percorso che sviluppa diversi momenti analitico-filologici, ad essa ritorna per darne la caratterizzazione e il giudizio. Quindi, l'una muove dalla cronaca per conseguire gradualmente la qualità della storia, l'altra è vincolata al ritmo dell'immagine, dalla rievocazione intuitiva immediata a quella mediata dalle premesse, sino alla definizione critica finale.

Nella società italiana contemporanea l'area culturale del restauro, che include come si è detto il restauro filologico, quello critico, la dialettica delle due istanze, la conservazione integrale e anche le numerose improvvisazioni di carattere empirico, appare come isolata ed assediata da estese e forti aree operative, originate e dirette dal prevalere di grossi interessi pratici, politici ed economici, specialmente in campo urbanistico. In questo contesto, tale prevaricante intrusione inquina il fondamento culturale dell'azione amministrativa e tecnica svolta da enti pubblici e dai privati, che da attività rivolta alla tutela e conservazione dei beni architettonici si trasforma in uno strumento a copertura di intenti politici di classe o di partito da un lato, e di ogni possibile forma di speculazione edilizia e fondiaria dall'altro.

Con questo, l'azione nominale di conservazione evade dal campo della cultura, abbandona le definizioni teoriche del restauro e le sostituisce con enunciati di comodo, privi di un contenuto definito, presentati e sostenuti per fini contingenti e rivolti a scopi pratici di breve periodo. Fra questi schemi introdotti per mascherare l'inconsistenza concettuale di simili pseudodottrine, gli anni settanta hanno visto la "scoperta del valore sociale" dei centri storici, intesi sia come strutture edilizie da riservare alle classi operaie, sia personificati nelle stesse collettività ospiti; l'intento era quello di

assicurare preventivamente la vittoria dei valori "sociali" sui valori culturali, storici e specialmente figurativi, e di realizzare la "riappropriazione" dei beni culturali quale momento determinante della "lotta sociale", introducendo così un nuovo incentivo alla politica di esasperazione dei vecchi conflitti di classe (11). Tale degenerazione sociologica del concetto di centro storico si è poi ulteriormente corrotta nel principio del "riuso", fondato sul presupposto che la vera motivazione del restauro deve essere la "utilizzazione al presente" dell'edilizia storica, poiché quello che conta è di riportarla a servire le concrete esigenze del nostro tempo; ciò che equivale a rinnegare due secoli di conquiste della cultura storico-critica, incoraggiando il consumismo dei beni architettonici ed aprendo la strada ad una trasformazione dei monumenti arbitraria e incontrollata. In questa categoria trova anche posto la riduzione del restauro a riproduzione di tipologie edilizie, considerate quali espressioni rappresentative di un processo storico-sociale, in cui torna il vecchio errore della classificazione per schemi distributivi, organici e funzionali, e si scambia la genesi tipologica con la storia urbana, identificando la storia edilizia con la storia civica.

Il quadro che queste brevi osservazioni consentono di delineare, mostra che nella cultura del restauro, a parte le posizioni scopertamente rivolte a conseguire risultati pratico-politici negli interventi a livello urbano, si profila una diversificazione di carattere etico-intellettuale fra le diverse affermazioni di principio. Vi sono infatti, nell'ambito delle definizioni teoriche presenti nell'attuale momento, dottrine esclusivamente ispirate ai veri fini della conservazione, ed altre che interpretano questo compito secondo criteri che portano a collocare il restauro in un'area più ampia, e ad orientarlo verso altri scopi, sostanzialmente estranei alla cultura: così il restauro filologico, quello critico e la teoria di Brandi trovano le ragioni della loro presenza nei risultati della valutazione storico-critica e nelle conseguenti risoluzioni della cultura, che assume in proprio la difesa ed il mantenimento di quei valori; il restauro della conservazione integrale rispecchia invece quello che è stato definito un forte e diffuso bisogno di socialità, espresso nell'impulso verso una partecipazione attiva alla fruizione dell'oggetto, da parte di ampie fasce sociali. Ma questo impulso risulta indefinito e variamente

composto da stimoli mutevoli e da spinte indeterminate, che si manifestano specialmente nell'attribuire alle opere, in modo elementare ed ingenuo, dei contenuti arbitrariamente imposti dall'esterno, e nel rincorrere vanamente dei significati occasionali secondo un'istanza diretta alla interpretazione materialistica e sociologica degli oggetti; è una tendenza che procede senza la guida di un sistema di pensiero, e intende trasferire la storia ed il restauro nel campo assai più vasto della cosiddetta fruizione sociale della cultura, e perciò a volgarizzarne concetti e metodi ed a corromperne la qualità intellettuale, vanificandone e dissolvendone i risultati.

Ora, l'aspirazione di alcune classi e categorie sociali diretta ad acquisire un grado più alto di informazione ed a raggiungere una migliore formazione culturale, è scontata come legittima e realizzabile; ma ciò non comporta l'impossibile mutamento per il quale tali classi risulterebbero capaci di accedere al vero livello della cultura storico-critica, che nella sua specificità e nei gradi del processo storico di innovazione e creazione resta riservato a pochi eletti; nonostante ogni diffuso incremento del livello medio educativo, la cultura manterrà sempre il distacco qualificante che la separa dalla intera generalità. Qui, alla base di questa visione populista della storia artistica, recata a sostegno della pura conservazione e destinata ad assicurare la "fruizione sociale" dei prodotti della cultura, v'è l'errore di credere (o l'inganno di far credere) che sia possibile a chiunque di pervenire alla piena comprensione dei vertici raggiunti dal pensiero, dalla scienza e dall'arte. È il tentativo, dettato da un semplicismo infantile, di estendere alla cultura il principio dell'uguaglianza dei diritti dell'uomo: diritti politici uguali per tutti e quindi diritto alla cultura assicurato ad ognuno, ma trasformato da facoltà di accesso alle opere a pretesa di imporre alla società ed alla stessa cultura una visione distorta, falsificata e mutilata della realtà storica e dei valori artistici. L'asserita coincidenza fra utile sociale e cultura (12), posto a motivare questa posizione, non trova riscontro in nessuna epoca storica: al contrario, proprio nella distinzione fra società - intesa come società politica ed economica - e cultura, nella loro nativa divaricazione, nei loro contrasti sui diversi livelli di conoscenza e sulle rispettive finalità, risiede uno dei fattori del procedere storico.

Considerato tutto questo, per l'area del restauro il confronto fra società e cultura si manifesta se-

condo una doppia contrapposizione: sul piano teorico, fra i sistemi concettuali interni alla cultura storico-critica (restauro critico e restauro delle due istanze) e le dottrine esterne a questa (conservazione integrale e fruizione sociale), e sul piano esistenziale della tutela fra le stesse teorie interne ed esterne e la pratica dell'attuazione sui monumenti. Nel primo caso sono di fronte due modi storicamente determinati di intendere e produrre cultura, di esercitare l'indagine storica e di considerare la creatività artistica: cultura come sviluppo del pensiero filosofico, storico e critico e come comprensione e contemplazione dell'opera d'arte, e cultura come uso e godimento dei monumenti estesi all'intera collettività, nella mancata distinzione tra forme e valori culturali e forme ed azioni di vita; e cioè un ambito ristretto a pochi intelletti, tesi verso la qualità del pensiero nelle sue varie forme, a confronto con un mondo immerso nell'esistente, animato da forte praticismo, intriso di motivi occasionali e contingenti.

Dal secondo confronto emerge come determinante l'incolmabile dislivello qualitativo, culturale e critico fra le teorie del restauro e la pratica dell'intervento, specialmente nei riguardi della teoria di Brandi: basterà in proposito accostare i risultati di una qualsiasi operazione restaurativa sopra un edificio agli strumenti critici brandiani, come il criterio del ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera, il concetto dell'unità dell'immagine quale intero, la forma indivisibile dell'oggetto, i tre momenti che segnano l'inserimento dell'opera nel tempo storico, il tempo "estratemporale" realizzato dall'opera, l'autonoma spazialità di questa ed altri ancora, per escludere la possibilità di un loro incontro ad un livello intermedio (13). Quando una concezione ed un metodo della più alta qualità intellettuale devono essere portati all'applicazione e trasferiti sul piano operativo, essi perdono di potenzialità ed efficacia, disperdendo l'energia cinetica nella massa investita dall'azione esecutiva; ed è la stessa differenza del livello culturale, con lo squilibrio fra qualità concentrata e quantità estesa ed inerte, a provocare il cedimento ed il degrado. Ma qui, all'interno di questa generica condizione, la unificazione fra teoria e prassi è resa impossibile dai tre fattori già citati: l'incapacità dei restauratori-architetti, il distacco della società dalla cultura, l'intrusione deviante del restauro della conservazione integrale.

L'impossibilità, da parte dei restauratori-architetti, di accedere al procedimento critico per attuare adeguatamente l'applicazione delle teorie alla pratica dell'intervento, ha originato l'isolamento dell'area culturale corrispondente alle dottrine del restauro. Questa situazione, specialmente in Italia, deve registrare il grande aumento nel numero dei cantieri ed il contemporaneo progressivo decadere nel livello culturale degli interventi: nessuna vera ricerca storico-archivistica sui monumenti oggetto dei lavori, nessuna seria ricostruzione delle vicende degli edifici attraverso il tempo, mancanza di rilievi metrici precisi e di analisi delle strutture, assenza di letture linguistiche e di restituzione delle fasi costruttive, mancanza persino di veri progetti di restauro, interpretazioni arbitrarie delle forme architettoniche e degli aspetti tecnico-costruttivi; e poi aggiunte illegittime, trasformazioni ed adattamenti incongrui, errori grossolani di ogni genere, tutto governato dall'improvvisazione e da un approssimativo dilettantismo. Troppi falsi restauri e quasi nessun vero restauro; un panorama che ammette solo poche eccezioni.

Tutto ciò conferma che una larga diffusione del restauro a fondamento critico, con risultati di adeguato livello, è in realtà impossibile, ma che anche l'adozione su larga scala del restauro a conservazione integrale, per motivi analoghi e per ragioni obiettive, è altrettanto inattuabile; una sorte comune unisce le due teoriche estreme condannandole all'inerzia operativa, mentre teorie del restauro ed operazioni di intervento sono da tempo inconciliabili e si ignorano a vicenda. Una situazione che è ormai divenuta cronica, e che non consente di prevedere un futuro diverso.

Note

(1) Esempari, in proposito, gli Atti dei congressi ICOMOS-International Council on Monuments and Sites, in cui la maggior parte dei contributi è frutto della estemporanea improvvisazione degli AA.

(2) Non poteva mancare, anche in questo campo, un tentativo di interpretazione marxistica dei problemi del restauro: G. LA MONICA, *Ideologie e prassi del restauro*, Palermo 1974.

(3) M. DEZZI BARDESCHI, *Presentazione* del vol. "La conservazione del costruito", Milano 1981.

(4) Cfr. la *Prefazione*, non firmata, a M. DVORAK, "Catechismo per la tutela dei monumenti" (1916), in "Bollettino di Italia Nostra", XIV, 96, maggio 1972.

(5) Cfr. C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Roma 1963, Cap. 4.

(6) R. BIANCHI BANDINELLI, *Relazione* al Convegno di San Gimignano, in "Il Contemporaneo-Rinascita", 6. 10. 1972.

(7) Il riferimento è in: M. TAFURI, *Teorie e Storia dell'architettura*, Bari 1968, pp. 13, 200; riguarda tuttavia i problemi di interpretazione dell'architettura contemporanea; ma la posizione è stata estesa da altri e applicata agli argomenti del restauro.

(8) M. CALVESI, *Riscoprire il ruolo del museo*, in "Corriere della sera" del 6 aprile 1975.

(9) A. BELLINI, *Istanze storiche e selezione nel restauro architettonico*, in "Restauro", XII, 68-69, 1983.

(10) BELLINI, *op. cit.*

(11) Cfr. "Bollettino di Italia Nostra", n. 91 (genn. 1972) e n. 92-93 (febb.-marzo 1972).

(12) BELLINI, *ibidem.*

(13) V. le considerazioni svolte da G. CARBONARA, *Questioni di principio e di metodo nel restauro dell'architettura*, in "Restauro", VII, 36, 1978.

DANNI DI GUERRA E RESTAURO DEI MONUMENTI

da: *Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura*, (Perugia 1948); Roma 1952, pp. 13-28.

Eccellenze, Signore e Signori,

Ben sappiamo come ormai sia tramontata l'epoca nella quale il restauratore di un antico monumento era invitato a porsi nel medesimo stato d'animo del costruttore originario e ad ideare, in una sorta di *trance* artistica, i completamenti che la sua cultura, la sua sensibilità, o soltanto la propria fantasia, gli suggerivano.

Le realizzazioni nel campo del restauro non concordano più con il gusto dell'età romantica, alla Viollet-le-Duc per intenderci, e sono ormai ben lontane dal rispondere a quell'aforisma "restauratio est renovata creatio", che un grande amatore dei monumenti antichi - Guido Baccelli - andava diffondendo nel latino che gli era caro. Oggi, per un complesso di esigenze spirituali e culturali, ci avviciniamo al monumento, di qualunque età e di qualsiasi forma, con rispetto, quasi con umiltà, la nostra generazione evita di sovrapporvi qualcosa di proprio, e soprattutto di apportarvi modificazioni o aggiunte che possano menomarne l'essenza, ben consapevole che ciò costituirebbe un pretenzioso atto di ignoranza o di superbia.

E penso che sempre più debba attuarsi il rispetto della storia nel restauro monumentale, anche perché con maggior respiro e intensificato impegno - come è qui dimostrato dalla stessa vostra numerosa presenza - si vanno impostando gli studi sui nostri monumenti, intessuti di vicende edilizie che non debbono essere cancellate.

In definitiva, sarebbero perciò sempre vivamente auspicabili tutti quei restauri ideali che - mettendo in evidenza, specie nei casi dubbi, dati strutturali ed elementi significativi - lasciassero all'osservatore e allo studioso la possibilità e, diciamo pure, l'onesto piacere di una diretta interpretazione.

La storia dell'evoluzione delle teorie sul restauro in Italia - che si gloria di bellissime tradizioni in

questo campo - è presto fatta per quanto riguarda gli ultimi decenni.

Il compianto maestro Gustavo Giovannoni - alla cui memoria questo V Convegno deve inviare, sin dal suo inizio, un grato doveroso omaggio - stilò opportune norme sul restauro dei monumenti che ebbero adeguata diffusione e soddisfacenti applicazioni, stabilendo accettabili ed accettati criteri per la differenziazione e documentazione delle parti aggiunte, che si raccomandava di limitare il più possibile.

Tali norme, ben note, approvate e fatte proprie nel 1931 dal Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, costituirono delle disposizioni interne per l'attività delle Soprintendenze e rimasero praticamente indiscusse sino al Convegno dei Soprintendenti tenuto a Roma nel 1938, nel quale fu preso in esame il problema generale del restauro.

Allo scopo di stabilire una più stretta unificazione dei criteri ed un più preciso rigore normativo, venne conseguentemente studiata dalla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti la riformulazione - rispondente all'inevitabilità di un aggiornamento - di un organico complesso di norme che vennero definite "Istruzioni per il restauro dei monumenti". Queste "Istruzioni" si differenziavano dalle precedenti in alcuni punti che meritano di essere ricordati, abolendosi per esempio la suddivisione - che consideravamo storicamente arbitraria - tra monumenti "vivi" e monumenti "morti", abolizione tanto più necessaria, in quanto le norme stesse consentivano metodi di restauro ed utilizzazioni differenti per le due diverse categorie.

Così pure per la prima volta si sanciva ufficialmente l'arbitrarietà della "traslazione", cioè della demolizione e della ricostruzione, in altro ambiente, di edifici monumentali; conciliatrice e spesso subdola tattica che, manovrata da abili innovatori, ha condotto all'alterazione e al forzato sovvertimento dei rapporti spaziali ed ambientali in danno

di molti nostri monumenti.

Si richiamava altresì l'attenzione sulla necessità di evitare le conclamate "valorizzazioni" di edifici monumentali con sistemazioni a carattere genericamente retorico o scenografico, come si è dovuto più volte lamentare. E si spingeva infine l'esame della situazione fin su quelle nuove costruzioni, "il cui carattere di imitazione stilistica deve considerarsi piuttosto oltraggio che omaggio alla storia".

In fatto di disposizioni di carattere particolare, le "Istruzioni" aggiungevano al testo del 1931 soltanto un cenno relativo alla inopportunità di una costante conservazione *in situ* degli elementi decorativi ritrovati nel corso degli scavi, ben sapendo – per l'esperienza sofferta – come certe ornamentazioni deperiscono gravemente subito dopo lo scavo rivelatore, nonostante i provvedimenti più attenti e tecnicamente più idonei.

E le "Istruzioni" accompagnarono perciò felicemente il graduale evolversi della cultura storico-artistica nel nostro paese con i loro assai aggiornati concetti informativi sul restauro dei monumenti che, secondo le argomentate deduzioni di Roberto Pane, va considerato come un'arte, una difficilissima arte.

Diminuirono così o scomparvero quasi del tutto quegli ineffabili ripristini e quei completamenti in stile che invece hanno ancora resistito a lungo, troppo a lungo, in alcune regioni dell'Italia centrale, gloriose per la loro civiltà artistica medioevale. Quanto è difatti duro a morire, in certe coscienze e in certe regioni, l'amore per il romanticismo storico! E purtroppo anche le belle contrade dell'Umbria non si possono sottrarre a tale nostro oggettivo rilievo.

L'attività di restauro fino al 1940 fu fervida in ogni parte d'Italia; anche se non ovunque completamente adeguata alle necessità, e si svolse sorretta da un più illuminato spirito critico e da una maggiormente sentita esigenza di documentazione.

Questo è il panorama della situazione negli ultimi decenni, quale la abbiamo più o meno vissuta tutti noi. Sorretto da principi universalmente riconosciuti, il lavoro procedeva sui normali – se pur rinnovati e meno elastici – binari delle istruzioni ministeriali, che era pacifico considerare come espresse dai moderni principi della critica storico-estetica.

Tutto ciò sembra appartenere ad una prassi ormai quasi scomparsa, ad un mondo che possiamo considerare superato. È il prologo, l'antefatto di un'epoca che, sovvertendo tutto, ha mutato anche il

nostro lavoro, conferendogli necessariamente un diverso carattere e un differente impulso che permarranno ancora per un bel numero di anni.

Un tragico fenomeno, di così grande portata da poter essere addirittura definito cosmico – come quello dell'ultima guerra subita dall'Italia sino alle estreme conseguenze e che, determinando così ampie distruzioni nelle nostre città, ha provocato infiniti danni al patrimonio monumentale – non poteva non far riflettere le persone di cultura e gli uomini di azione sull'opportunità di continuare ad applicare il consueto metro e a lasciare inalterati i principi posti a base, negli ultimi decenni, dei normali restauri in edifici di carattere monumentale.

Appena cessate le ostilità, appariva difatti chiaro e legittimo – davanti alle distruzioni subite e ai quesiti architettonici, ambientali ed urbanistici che ne scaturivano – come potessero prospettarsi diverse soluzioni, disparatissime fra loro, procedenti da differenti concezioni e tendenti altresì a risultati contrastanti.

Di qui la giustificata necessità di polemiche, di referendum, e, infine di meditate deliberazioni che fossero in grado di indicare la strada migliore e che cercassero di adeguare i concetti e le norme di restauro alla nuova situazione e alle esigenze che si profilavano sempre più pressanti.

Già dopo la prima guerra mondiale alcune regioni d'Europa avevano dolorosamente compiuta una esperienza siffatta. In particolare nel Belgio, come ha recentemente ricordato lo Zocca, si accesero le polemiche specialmente appassionate tra le schiere dei ricostruttori ad oltranza e degli innovatori ad ogni costo. C'erano coloro che non volevano far risorgere dalle poche rovine le gotiche chiese di Fiandra, mentre esistevano quelle che auspicavano persino l'integrale ricostruzione di pittoreschi aggruppi edilizi di piccoli centri abitati. D'altra parte non mancarono coloro che nella pura e semplice conservazione dei ruderi vedevano, *sic et simpliciter*, la soluzione ideale.

Ha notato giustamente Lemaire, lo storico di questo interessante momento della ripresa belga, come abbandonando quest'ultima ipotesi – che avrebbe trasformato il Belgio in un vero e proprio cimitero di monumenti – le due prime tesi avessero indubbiamente basi assai consistenti, anche se nessuna potesse considerarsi integralmente accettabile per la visione unilaterale dalla quale ambedue procedevano, motivate, come erano da esigenze di natura



Fig. 1 - Bologna, cortile dell'Archiginnasio: dopo i bombardamenti del 1944 che distrussero gran parte dei loggiati.

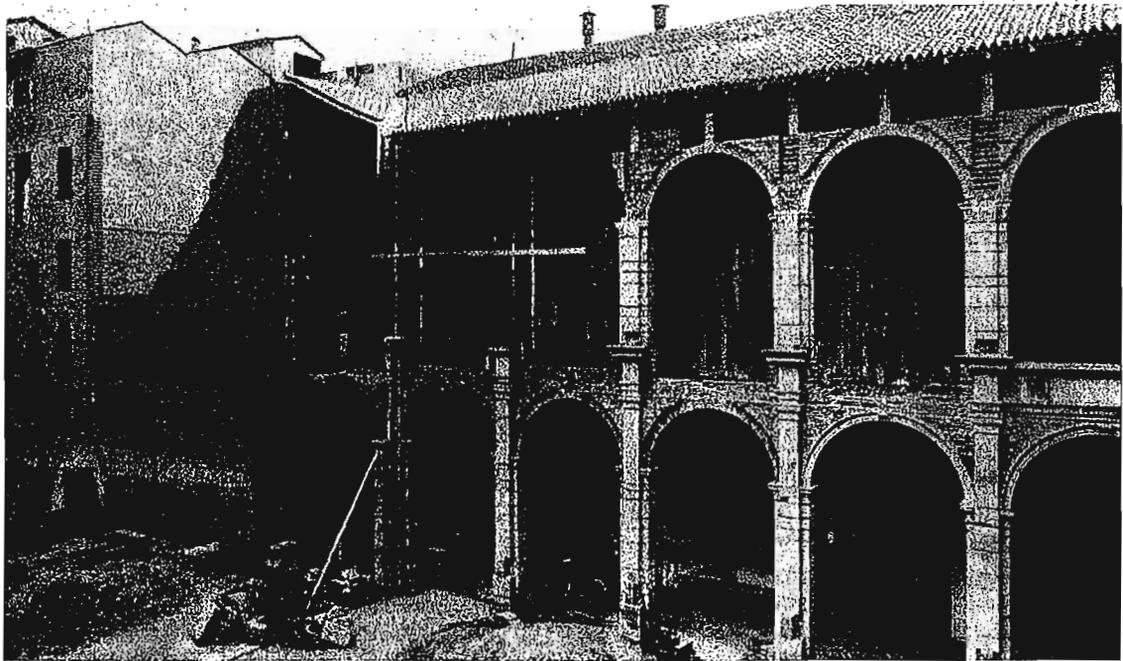


Fig. 2 - Bologna, il cortile dell'Archiginnasio durante i lavori di ricostruzione (1946-47). (Tutte le fotografie che illustrano questo scritto sono tratte dal volume dell'Associazione nazionale per il restauro dei monumenti italiani danneggiati dalla guerra, *Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla guerra*, Roma 1947).

esclusivamente sentimentale od intellettualistica.

E anche fra noi, a più di venticinque anni di distanza, si è riprodotta una situazione simile; difatti pure in Italia i pareri si sono, per così dire, polarizzati verso le tre direzioni suddette e ciascun gruppo di polemisti ha affacciato buone ragioni a sostegno della propria tesi.

La gravità dei danni subiti, anche in opere insigni e famose, determinò, in alcuni nostri intellettuali un sentimento di tale sconforto da far giungere alla conclusione di non poter seriamente proporre altro che la conservazione delle rovine allo stato di ruderi. Appoggiava tale tesi la riaffacciata teoria ruskiniana che, con il negare agli artisti moderni il diritto e la possibilità di intervenire sui monumenti antichi, affermava, in sostanza, una visione pessimistica circa il declino della nostra civiltà occidentale.

Tale posizione – che ha trovato fautori anche a proposito della polemica per le zone distrutte di Firenze e che forse potrà vedere compiutamente affermati i suoi principi, ma solo in parte, nell'abitato di Cassino – venne difatti superata e travolta dalla fatale consolante ripresa della vita che è tornata ad animare le nostre città. Le due altre tendenze si sono allora diviso il campo schierandosi su opposte posizioni di principio.

Da una parte i fautori del ripristino e della ricostruzione integrale, che ebbero il Berenson tra i corifei, sostenevano e sostengono tuttora che gli edifici distrutti possono venire ricostituiti, in base alle documentazioni esistenti, quasi esattamente come erano in precedenza e quindi asseriscono esser nostro preciso dovere ricomporre tutti i monumenti distrutti e danneggiati così come un tempo li avevamo potuti ammirare e godere.

È la tesi che, assurgendo a norma generale ed estendendosi perciò anche sul piano sdruciolevole delle ricostruzioni degli ambienti monumentali e dei pittoreschi complessi edilizi, porterebbe a riprodurre meccanicamente, e con inevitabile approssimazione, interi quartieri distrutti, senza però farvi ripalpitare quella vita che una volta vi scorreva con tanta piacevole naturalezza. Difatti è chiaro come negli interni degli edifici le necessità attuali imporrebbero indispensabili e spesso sostanziali modifiche, e che sovente le risorse costose fabbriche non potrebbero più armonizzare con gli usi e le abitudini di un tempo. Sicché, se non altro, l'aspetto penoso di voluta scenografia – applicata a costruzioni moderne, di cui non esprime, ma ma-

schera la struttura – varrebbe maggiormente a rendere ibridi siffatti edifici e a farli considerare estranei alle attività che prima vi si annidavano per con-naturale diritto di cittadinanza. E infine, mentre apparirebbero avulsi dallo spirito che li animava, i simulacri dei vecchi edifici contrasterebbero spesso con le nuove forme di vita che nelle zone distrutte fatalmente si rinnovano, direi per spontanea germinazione.

Ho inteso che in altri parti di Europa questo discutibile criterio di restauro ha avuto più fortuna che da noi. A Varsavia, per esempio, si sta ricostruendo una parte della vecchia città per dare la sensazione, o meglio l'illusione, che non tutto il carattere ambientale è andato perduto e che non ogni edificio è stato dovuto ricostruire dalle fondamenta. Così almeno una tipica strada con le case che tornano a fiancheggiarla sembra eretta a paradigma, quasi per dare l'illusoria speranza che ancora esiste un vecchio, caro mondo, invece irreparabilmente distrutto.

Dall'opposta sponda, i modernisti respingevano sdegnosamente la possibilità di simili ripristini, affermando che città ed edifici dovevano ricostruirsi con lo spirito e le forme del nostro tempo. Nella foga delle loro giustificate affermazioni, non tutti i sostenitori di questo principio consideravano la necessità di porvi condizioni o freni. Difatti tale concetto innovatore, se normalmente applicato, sarebbe facilmente sboccato, in pratica, alla sicura alterazione di tutti i complessi ambientali distrutti soltanto parzialmente e, comunque, avrebbe lasciato troppo campo alla libera interpretazione e talvolta all'arbitrio, senza darci sufficienti garanzie sul risultato conclusivo dell'opera. ;

Ma a prescindere dal loro contenuto, le tesi esposte presentavano ambedue il loro "tallone d'Achille" nella astratta teorizzazione che le caratterizza, nella voluta generalizzazione delle diverse situazioni, che evita di tener conto della complessità dei problemi.

Se ogni monumento costituisce una individualità assai bene definita e differenziata, tanto più ciascun restauro presenta aspetti particolarissimi, direi personali. Ogni edificio danneggiato richiede cure ed applicazioni specifiche, costituendo – per così dire – un caso clinico. E come la diagnosi e le cure appropriate sono conseguenze di una meditata osservazione dell'organismo individuale, dei traumi subiti della sindrome clinica e della perso-

nalità del paziente, così i criteri del restauro dei monumenti non possono applicarsi ai casi singoli se non con discernimento, tenendo conto del carattere, della natura e dell'età dell'edificio monumentale come della resistenza delle sue parti.

Ma anche qui non bisogna eccedere; non è di fatti possibile, come tentano alcuni, rigettare ogni teoria e rifugiarsi nella comoda posizione di chi vuol giudicare ciascun problema separatamente, caso per caso, secondo le circostanze. È necessario avere di guida qualche principio generale per non cadere nell'empirismo più sfacciato e nelle inevitabili contraddizioni che ne sono la fatale conseguenza.

L'azione normatrice del Ministero, fra il cozzare di tali opposte tendenze, si è svolta con tempestività e prudenza. Subito dopo la ricostruzione del governo a Roma, il ministro De Ruggero indirizzava, in data 7 agosto 1944, una circolare ai Soprintendenti nella quale, dopo aver richiamato tutta la loro attenzione sulla necessità degli accertamenti da compiere e sulle modalità della loro esecuzione anche attraverso l'opportuna collaborazione di altri Enti, di Istituti e di privati, raccomandava vivamente il tempestivo recupero delle suppellettili di pregio e dei frammenti architettonici e decorativi. Pur affermando che i primi lavori dovessero essere soltanto di semplice consolidamento, la circolare consigliava tuttavia — nei casi in cui l'opera di restauro dovesse risultare definitiva e le parti ricostruite non dovessero venir coperte da intonaci, come pure nel ricollocamento di elementi lapidei della decorazione originaria — la più diligente esecuzione, il reimpiego di tutti i possibili materiali e frammenti originari, la massima cura nella ricostruzione delle murature e, in genere, dei paramenti in vista. Si ammoniva altresì che gli elementi aggiunti avrebbero dovuto sempre distinguersi dalle parti e dai frammenti originari mediante gli accorgimenti che, per ogni caso specifico, sarebbero stati ritenuti più opportuni.

Il Ministero, cui non sfuggì l'immediata importanza del restauro monumentale sotto il riflesso urbanistico, impartì allora opportune norme che, mentre da una parte facilitavano la ricostruzione nelle zone totalmente distrutte, dall'altra invitavano a studiare opportune sistemazioni in dipendenza delle nuove situazioni, venutesi a creare per la parziale demolizione di ambienti monumentali o pittoreschi.

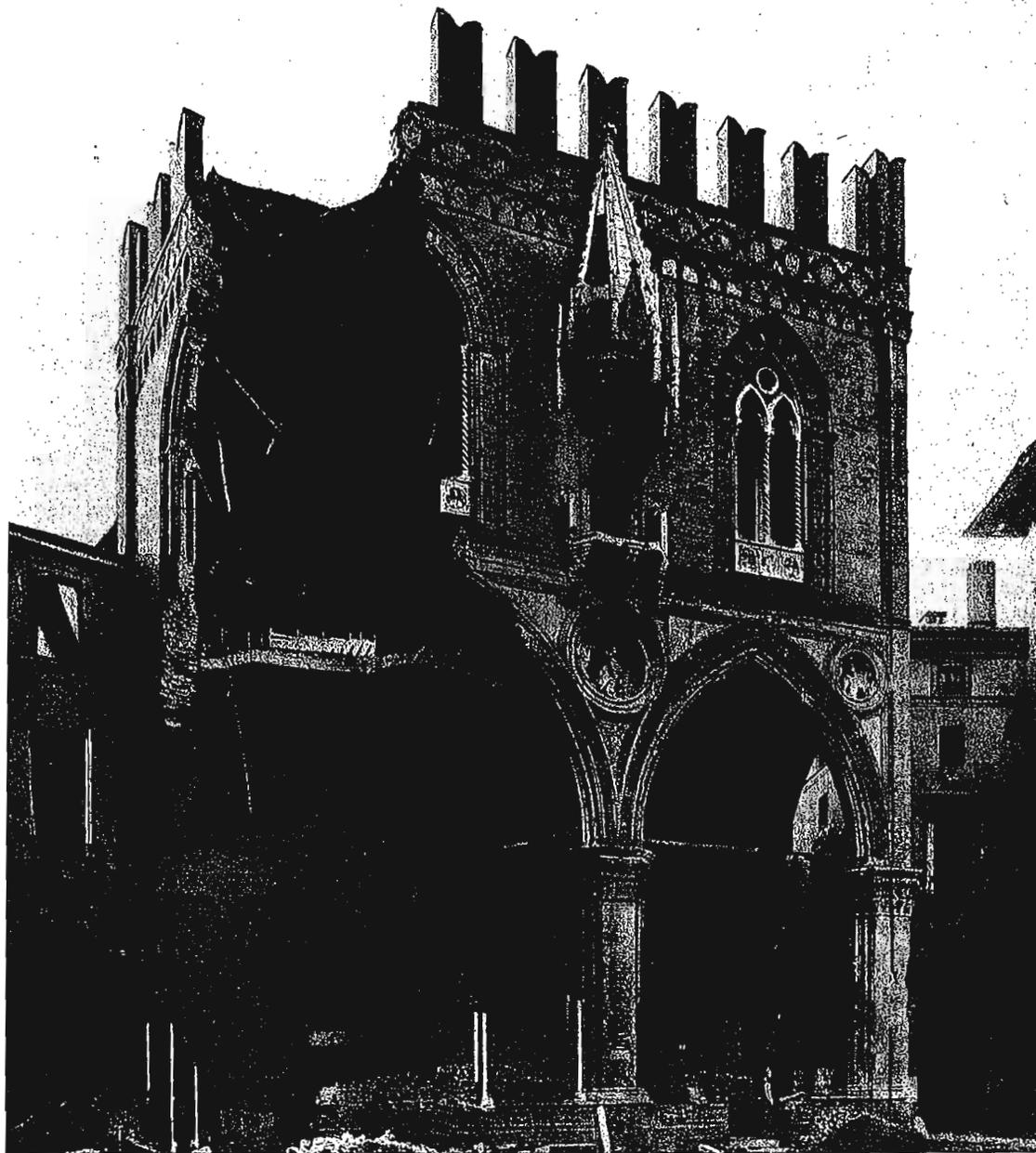
In seguito, nel novembre dello stesso anno, ci preoccupammo anche dei lavori di restauro esegui-

ti da altre Amministrazioni ed il Ministro Arangio-Ruiz richiamò l'attenzione degli Uffici sulla necessità di seguire con la massima cura anche tali restauri in modo da assicurarsi che venissero realizzati "con quel rigore di metodo e con quella chiarezza di documentazione che debbono costituire i sani criteri normativi dell'attività svolta ai fini della tutela monumentale".

Sarebbe stato infatti deprecabile che la mole dei lavori intrapresi avesse dovuto talvolta risolversi a detrimento della migliore riuscita di essi: a tale scopo, si chiedeva essenzialmente che nelle parti riscalate non venissero confusi i limiti e le tecniche del restauro e che non riuscisse offuscata la leggibilità del monumento.

È chiaro che il compito affidato alla nostra Amministrazione comporta gravi responsabilità nel campo artistico e scientifico, anche per un lontano futuro, ed è perciò indispensabile che la riparazione dei danni di guerra agli edifici d'interesse artistico debba normalmente compiersi lasciando traccia, sempre riconoscibile anche se non troppo appariscente, delle zone e degli elementi ricostituiti ed evitando i ripristini non documentabili con assoluta certezza.

Questo è un punto che ritengo particolarmente importante e su cui credo necessario richiamare la vostra attenzione. Non è difficile, difatti, notare una certa forse involontaria resistenza ad applicare, con la necessaria frequenza e concretezza, date e simboli indicativi delle parti ricostruite. Tale documentazione è invece quanto mai indispensabile; basterebbe riflettere che i nostri restauri saranno esaminati anche a più secoli di distanza e che non sarebbe lecito far cadere in errore il futuro studioso, il quale si avvicinerà al monumento quando ogni apparente differenza iniziale sarà stata abrasa e livellata dall'opera del tempo. Le sigle e le date, del resto, non disturbano la visione dell'opera d'arte, giacché non dovrebbero apparire sfacciatamente incise, ma risultare soltanto facilmente visibili ad un osservatore accurato; potrebbero essere considerate come le piccole e necessarie tracce di quelle operazioni di chirurgia plastica che cercano di ringiovanire l'aspetto delle signore; e come tali non dovrebbero esser certo troppo appariscenti. Debbo tuttavia riconoscere che in qualche regione d'Italia il sistema di documentazione dei restauri si è lodevolmente diffuso e si vede applicato con la spontaneità di una abitudine ormai definitivamente contratta. Per quanto personalmen-



te mi risulti che ciò avvenga specialmente nell'Emilia e nel Veneto, non intendo, con la citazione di queste due sole regioni, pretermettere le altre dove pure le applicazioni vanno opportunamente divulgandosi.

Penso peraltro che, a facilitare ed a normalizzare tale sistema di indispensabile e doverosa documentazione; possa utilmente contribuire questo Convegno; spero perciò che il prof. Barbacci, con la comunicazione che egli si ripromette di svolgere, possa aprire una feconda discussione in proposito.

Ritornando ora alle norme e alla prassi sul restauro monumentale in dipendenza dei danni di guerra, dobbiamo osservare come la diversità dei danneggiamenti subiti abbia consigliato procedimenti diversi. Prescindendo dai danni minori, che non possono aver diritto ad una citazione in questo rapido panorama, si può dire che tre siano le principali categorie entro cui possono venir raggruppati i monumenti colpiti dalla guerra. La prima comprende gli edifici che hanno sofferto solo danni di limitata entità, quale dissesto dei tetti, fori o breccie determinati da proiettili di artiglieria di piccolo calibro, o che presentano altri danni prodotti da schegge o da mitragliamenti. Per tutti gli edifici così danneggiati - e sono numerosi - è chiaro come il compito sia stato univoco; quello di risarcire i danni ricevuti. I materiali richiesti in non grande quantità, furono potuti approvvigionare senza eccessive difficoltà, i fondi necessari non raggiunsero mai cifre che oggi possano considerarsi alte. Moltissimi di tali edifici monumentali sono già stati ripristinati. L'altra categoria comprende i monumenti con danni di maggiore entità, dove i tetti sono praticamente scomparsi e dove si lamentano larghi squarci o demolizioni parziali, con sconnessione delle strutture superstiti. Si tratta, in generale, di edifici direttamente colpiti da bombe di media potenza; possono pure rientrare nella stessa categoria le costruzioni monumentali vittime di incendi. In queste ultime è difatti sempre ugualmente mancante il tetto e, in luogo delle sconnessioni murarie, si notano equivalenti fenomeni di calcinazione o di distruzione per incenerimento di quanto decorava le superfici murarie. In questa seconda categoria i problemi di restauro sono molteplici; ma si possono ricondurre quasi sempre a due principali soluzioni; la prima è quella del sostanziale ripristino nelle forme precedenti; l'altra invece, distaccandosi da codesta prassi istintiva e normale, tende a non

ripetere l'aspetto primitivo, sia perché di questo sono rimasti troppo pochi elementi sia perché il danno ha rilevato o posto meglio in luce una precedente struttura, la quale si presenta di maggiore interesse e più facilmente restaurabile che non il superiore e tradizionale aspetto dell'edificio monumentale. E porto come esempi più noti le Chiese di S. Chiara a Napoli e di S. Francesco a Viterbo.

In una purtroppo tanto ricca gamma di esempi, la cui problematica grava verso questa seconda soluzione, esistono certi casi diversi o intermedi; così si sono spesso avute ricostruzioni soltanto parziali, oppure rifacimenti di coperture ispirate ad una fase anteriore al monumento, mentre il resto od altra parte dell'edificio viene riportato nello *statu quo*.

L'ultima delle categorie in cui abbiamo tentato di suddividere i monumenti colpiti dalla guerra, concerne gli edifici tanto danneggiati da potersi considerare come praticamente distrutti; per fortuna è quella che allinea una meno ampia casistica.

Il problema della loro ricostruzione, da un punto di vista strettamente scientifico, non dovrebbe essere posto. Quando un edificio è distrutto, qualunque rifacimento non potrebbe riuscire che una smorta e falsa copia dell'originale. La diversità dei materiali, la fatale incertezza di forme e di misure particolari, l'irreperibilità delle parti decorative giustificano codesto principio, postulato della scienza del restauro.

Ma a tale rigore di metodi ed a così lucidi sillogismi bisogna opporre osservazioni e quesiti e far luogo alle necessarie eccezioni. Si deve subito avvertire che possono essere eccettuati gli edifici costruiti in pietra da taglio. Se pur non rimanga più muro in piedi, si potrebbe talvolta sostenere che monumenti siffatti non siano distrutti, ma soltanto scomposti; giacché i conci lapidei appaiono sparsi o accatastati d'intorno, danneggiati ma non scomparsi. E per codesti edifici ci sovviene, proprio fra i metodi di restauro, quello della ricomposizione o, per dirla con termine tecnico, dell'*anastilosi*.

E si è già attuato qualcosa di simile alla ricostruzione dei templi greci di Atene e di Selinunte per molti edifici costruiti o rivestiti in masselli di pietra da taglio, sistema murario di largo impiego nel passato. Naturalmente, nel corso di tali restauri, si avverte spesso la necessità di qualche integrazione, per la quale deve essere studiato, caso per caso, il modo di realizzazione con opportuni, ma sinceri accorgimenti.



Fig. 4 - Firenze, ponte Santa Trinita, distrutto il 3 agosto del 1944.

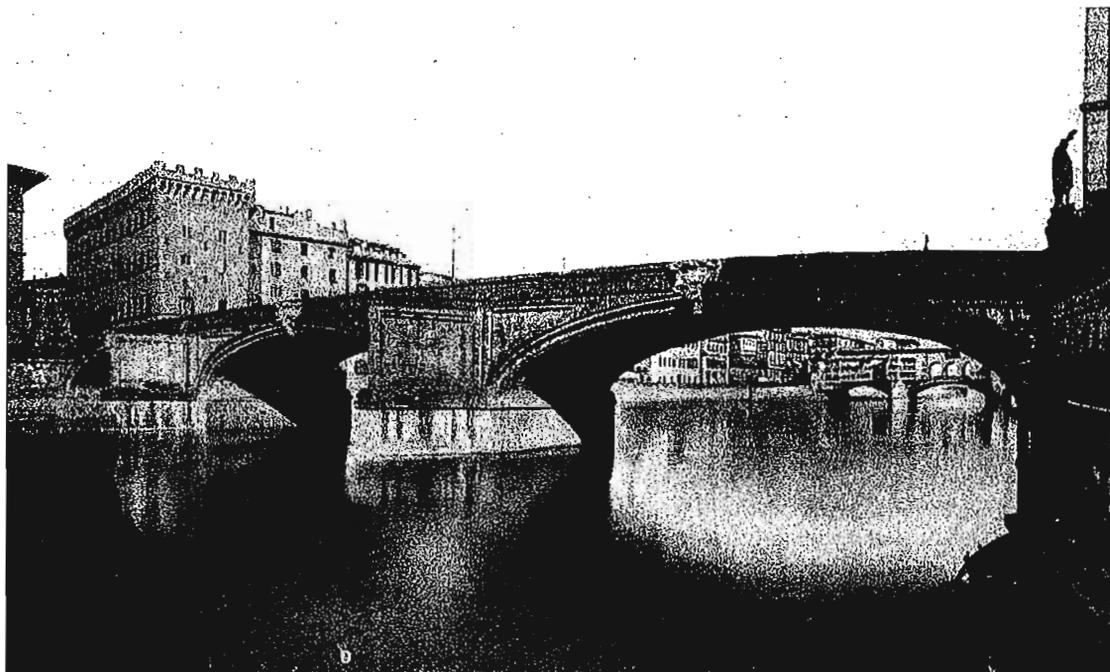


Fig. 5 - Firenze, il ponte Santa Trinita prima della guerra.

Anche per questi edifici si tratta di vedere quanto effettivamente rimanga dell'antico, quale proporzione raggiungano, cioè, gli elementi superstiti rispetto alle parti distrutte; ed in questo esame si deve tenere il dovuto conto del valore del peso artistico di ognuno, in modo da poter compiere una razionale valutazione da cui discenderanno le logiche conseguenze.

Così, sempre più precisa e meno contrastata si va' delineando l'esigenza di ricostruire il Ponte S. Trinita, come era stato voltato dall'Ammannati, forse sviluppando un'idea michelangiotesca, e che artisticamente è di gran lunga il più importante dei cinque fatti saltare dai tedeschi a Firenze.

Ammessa questa eccezione per i soli edifici in pietra da taglio, si potrebbero affacciare, e forse affollare addirittura angosciosi dubbi ed ansiosi interrogativi.

Come regolarsi, infatti, per quei monumenti distrutti o quasi, che quanti non riescono a rassegnarsi alla loro perdita vorrebbero coraggiosamente ricostruire? Che peso possono avere le argomentazioni negative davanti al rinnovarsi della apodittica formula: "Com'era, dov'era", che fu quella che fulminea percorse Venezia quando crollò il campanile di San Marco? È certo che non sempre ci si può validamente opporre. Nella maggioranza dei casi non si tratta, infatti, di ricostruire monumenti distrutti di cui non sappiamo più nulla o si sia perduto il ricordo; invece sono in questione edifici, che fino a ieri tutti abbiamo potuto vedere, studiare e rilevare, costruzioni famigliari agli occhi di ognuno, di cui possono talvolta esistere precisi rilievi architettonici o efficaci documentazioni fotografiche che ci permetterebbero di ricreare, come per magico incanto, quegli edifici che la guerra sembrava aver voluto portar via per sempre. È questo il caso della scomparsa torre settecentesca nel medioevale Palazzo della Ragione a Fano, di cui le mine non son riuscite a distruggere le cornici lapidee e molte parti del rivestimento esterno. La ricostruzione sarebbe tecnicamente facile e consigliabile, soprattutto per non mutare l'aspetto tradizionale del Palazzo e della piazza. Le discussioni sono vivissime; e certe ardite tendenze locali per un completamento in stile pseudo romantico del Palazzo vanno spostando il problema verso altre meno immediate soluzioni. Altro esempio, con valore di caso limite, è quello della distrutta torre civica di Faenza, che - sulla base dei ritrovamenti

eseguiti, degli studi compiuti, delle documentazioni precedenti - si è consentito di far risorgere, appagando così il desiderio di tutta una cittadinanza che, nel caratteristico monumento svettante sulla pianura romagnola, vedeva ed amava il simbolo della propria città. Ma tali ricostruzioni *ex novo* o pressoché totali costituiscono assai rare eccezioni per casi speciali, nei quali riesca inoltre possibile risolvere il problema del fedele ripristino. Ciò è infatti irremissibilmente negato a quei monumenti rivestiti all'interno o all'esterno da una ricca decorazione plastica o pittorica, come avviene, per esempio, nelle chiese barocche, dove sculture, affreschi, stucchi, marmi, intarsi, e legni scolpiti costituiscono non una suppellettile, ma sono viva parte del risultante aspetto architettonico. Che cosa si può pensare di ricostruire, ad esempio, della Chiesa abbaziale di Montecassino, di cui rimangono pochi tronconi, mentre è in noi ancor fresco ed intatto il ricordo del fastoso interno dove tutte le arti, maggiori e minori, erano state chiamate a raccolta? Certamente assai poco, malgrado i pareri contrari; non così invece i celebri chiostrini ed alcune altre parti del convento che potranno più facilmente risorgere e, speriamo, con la dovuta fedeltà. Come la chiesa barocca, oggi distrutta, successe a quella desideriana e questa ad altra più antica, così ora un nuovo edificio chiesastico dovrebbe prendere il posto di quello barocco, assolutamente irriproducibile. E ciò sembra poter avvenire in accordo con il motto "*succisa virescit*", già proprio dell'Abbazia e che ora, attinta nuova attualità dalle circostanze, deve più che mai considerarsi come la divisa augurale del grande cenobio benedettino.

L'altro generale punto di vista, da cui deve esser oggi esaminato il problema del restauro dei monumenti, è, come ho accennato, quello che potremo definire urbanistico, e che tanta importanza assume nell'attuale panorama della ricostruzione. Principalmente due sono gli aspetti più significativi sui quali conviene soffermarsi: il primo riguarda le cosiddette valorizzazioni e gli isolamenti degli edifici monumentali che, specie per il passato, troppo spesso hanno contaminato o violentato le antiche illustri testimonianze costruttive o il loro ambiente. L'altro concerne l'architettura minore, l'edilizia caratteristica di tante città e borgate italiane, nelle quali, anche se nessun importante monumento le renda celebri, sono tuttavia altamente apprezzabili



Fig. 6 - Milano, Ospedale Maggiore, i danni prodotti dai bombardamenti alle strutture del chiostro grande (dettaglio).



Fig. 7 - Milano, Ospedale Maggiore, la situazione di uno dei portici dopo i bombardamenti.

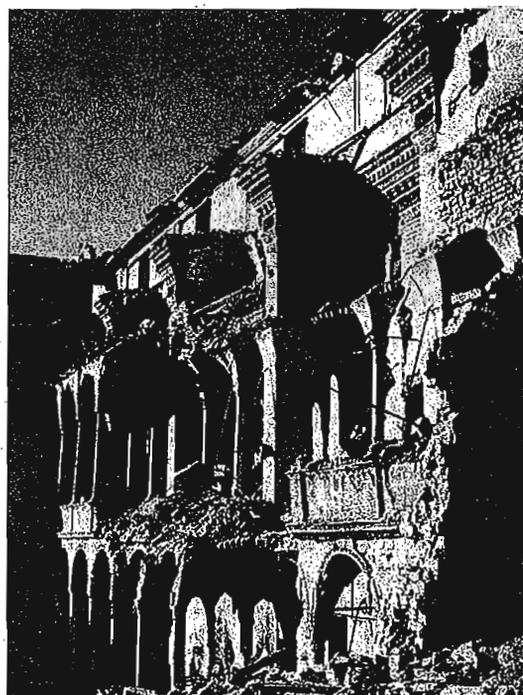


Fig. 8 - Milano, Ospedale Maggiore, le gravissime menomazioni provocate all'edificio.

e degne di salvaguardia l'aspetto d'insieme o i particolari aggruppamenti ambientali, da riguardarsi come altrettante unitarie opere d'arte.

E non ho certo bisogno di richiamare la vostra attenzione sull'importanza e sull'urgenza di tali problemi: purtroppo molte nostre città sono state addirittura sfigurate nei loro quartieri storici, come Genova, Vicenza, Viterbo, Treviso, Palermo, Ancona, Bolzano, Zara...

Esempio massimo e tipico: quello di Firenze dove tutte le vie che adducevano a Ponte Vecchio (i Lungarni Acciaiuoli e Archibusieri, via Por S. Maria, via Guicciardini, Borgo S. Jacopo e via dei Bardi), sono state completamente minate e distrutte, sconvolgendo gran parte di quell'edilizia minore, dell'età di mezzo e rinascimentale, che non solo commenta ed incornicia, ma addirittura riesce a sostanziare la bellissima città dell'arte. Quali sono e saranno le nostre direttive generali in proposito? Innanzi tutto, ogni professionista o proprietario dovrebbe abbandonare il desiderio di voler fare del nuovo ad ogni costo e di cogliere occasione del danno ricevuto per costruire in misura più intensiva della precedente. Questo non sarebbe da consentirsi, perché riteniamo che nei vecchi centri gli allineamenti e le masse fabbricative non debbano in generale essere variati e che i materiali di rivestimento debbano pure essere dello stesso tipo o scelti fra quelli assai simili agli antichi. L'aspetto risultante degli edifici risorti dovrebbe perciò rientrare, grosso modo, nelle principali linee fisionomiche di quello distrutto. All'interno, naturalmente, si potrà modificare e migliorare quanto si vorrà, per adeguarsi alle più moderne esigenze igieniche, funzionali e distributive, ed un siffatto carattere di rinnovamento potrà anche venire liberamente espresso sulla facciata: sarà anzi il benvenuto, ma nei limiti di massa e di tono prima esistenti. Penso che codeste limitazioni non possano considerarsi tali da costringere o mortificare l'estro degli architetti e da inibire l'eventuale sbocciare di opere d'arte; sono soltanto dei punti fermi, delle pratiche condizioni iniziali, assai familiari all'architettura, anzi implicite nella sua stessa essenza. Non si tratterà, quindi, di comporre faticosamente versi a rime obbligate, ma mi sembra piuttosto che il campo rimanga libero per tentare qualsivoglia variazione sopra un dichiarato assunto tematico. Lasciate perciò le esperienze e le avventure urbanistiche fuori dei vecchi centri artistici, in questi chiediamo soltanto rispetto. Con ciò non si vuol na-

turalmente escludere che alcuni modesti o veramente utili ritocchi potranno essere tentati; nella ricostruzione dei danni di guerra sarà certo possibile prospettare qualche necessaria variante nei confronti della precedente consistenza edilizia. Ciò è chiaro, direi sottinteso, nel concetto stesso di una conservazione saggiamente attuata; però questi adattamenti debbono venire studiati – bandendo il superfluo, spesso dannoso – non solo da competenti urbanisti, ma da quanti abbiano particolare sensibilità artistica e coscienza storica, da gente che senta la responsabilità e sappia quel che significa metter le mani nel vivo di una delle nostre città, cui secoli e secoli hanno impresso un carattere indelebile e personalissimo. L'argomento dei danni di guerra inferti ai monumenti rientra così nel vivo del problema della ricostruzione nazionale, incide non solo sulla consistenza artistica e culturale del Paese, ma sulla vita stessa della Nazione, condizionandone certi aspetti e alcuni sviluppi. Difatti questi danneggiamenti hanno un loro altissimo peso, anche se considerati in cifre. Non abbiamo purtroppo statistiche precise. Del resto, la stima dei danni non è possibile compierla, giacché certe opere d'arte, e i monumenti in particolare, non hanno un effettivo valore venale. Si potrebbe, è vero, calcolare l'entità del danno dalle somme necessarie per ripararlo, quando ciò sia fortunatamente possibile; ma – come è fin troppo chiaro – per gli edifici monumentali questo sommario metodo di materiale equivalenza non può nemmeno lontanamente riuscire a soddisfarci. Si deve inoltre tener presente che il valore della lira è così mutato dal 1943 ad oggi, che è stato – anche per uno stesso periodo: nel 1944-45 – ben differente nelle due separate parti d'Italia, che sarebbe quasi impossibile fornire cifre riassuntive che dessero valori omogenei e veramente rappresentativi. Mi astengo quindi dal fornire dati che non potrebbero non essere che frammentari e, in conclusione, inattendibili.

Al restauro del ricco e vasto patrimonio monumentale provvedono infaticabilmente – con i fondi a loro disposizione, e che, per necessità generali di bilancio, risultano finora inadeguati – gli Uffici delle nostre Soprintendenze ai Monumenti, che, per queste loro benemerenze, sono state già additate all'ordine del giorno della Nazione; quasi tutti i Provveditorati alle Opere Pubbliche intervengono in quest'opera, spesso con mezzi ingenti e in efficace collaborazione con gli organi preposti alla tutela artistica.

Altri Enti pubblici e privati hanno portato qualche contributo finanziario alla risoluzione del problema della ricostruzione artistica, limitandolo però nella generalità dei casi, come è ovvio, al restauro di edifici monumentali di loro proprietà. Debbono poi essere ricordate le somme finora messe a disposizione dal comitato americano per il restauro dei monumenti italiani.

Quale organo di collegamento e di propulsione va infine rammentata la Pontificia Commissione per l'Arte Sacra che esamina e coordina i progetti di ricostruzione degli edifici sacri in Italia.

Oggi, grazie a Dio, la visione apocalittica dei nostri monumenti orribilmente straziati non è più offerta alle nostre pupille, ancora attonite, e possiamo aver la soddisfazione di affermare che, se pure molto resta ancora da fare, buona parte del cammino è già stato compiuto.

Pur tra mille difficoltà economiche e sociali, la Nazione ha dato a se stessa e agli altri lo spettacolo impressionante di una sostanziale ripresa in questo campo. E questo lievito di vita, questa volontà di ripresa con opera diurna e proficua, anche se non tutta appariscente, ha trovato un terreno preparato ed ha perciò germogliato magnificamente; sicché i risultati li possiamo già vedere e giudicare senz'altro come assai consolanti.

Qualche grossa lacuna dobbiamo però francamente lamentarla; e principalmente l'assenza del nuovo tetto che ancora compromette, a quattro anni di distanza, i resti dei celebri affreschi del famoso Camposanto di Pisa, vittima di un grave incendio.

Tuttavia, da una visione panoramica della situazione e in base a semplici scandagli, si può presumere che sia stato finora portato a termine circa l'ottanta per cento dei lavori, considerando però soltanto le opere urgenti e di primo intervento, indispensabili alla conservazione degli edifici danneggiati. Tale percentuale scende invece ad un trenta per cento quando si considera tutto il complesso delle opere accessorie, la cui esecuzione in molti casi, si è dovuta rimandare nel tempo.

Il Ministero della Pubblica Istruzione, sotto la guida animatrice del Ministro Gonnella, continua con passione ed energia l'opera intrapresa, nell'intento di condurla in porto il più sollecitamente possibile e non tralascia di richiamare, con ogni mezzo, l'attenzione della pubblica opinione sull'importanza del problema, sui mezzi necessari per risolverlo e sui bisogni impellenti che ci angustiano

per portare a termine la mole dei lavori intrapresi.

Ma per completare quest'opera occorrono molti, moltissimi mezzi finanziari. Purtroppo lo Stato non può far tutto; occorre sollecitare maggiormente contributi di Enti e privati e, insieme, suscitare o rinverdire una capillare "coscienza nazionale". È opportuno perciò educare i giovani e il popolo, stimolare le energie locali, sfruttare persino vecchi campanilismi e regionalismi risorgenti, tutto bisogna tentare per alleggerire, aiutare lo Stato, che nella grave situazione deficitaria deve purtroppo compiere le sue economie anche sulle nostre magre disponibilità; economie che noi naturalmente siamo i meno adatti a giustificare, se non a comprendere, e che talvolta feriscono addirittura la sensibilità dei più appassionati difensori della nostra civiltà artistica.

Ma nel tragico panorama dei danni subiti – che oggi a distanza di qualche anno possiamo, grazie a Dio, considerare con occhi più sereni e con l'animo meno gravato di angoscia – non tutto ciò che si scorge è distruzione, orrore, rovina.

La cronaca dei danni e l'elenco dei monumenti colpiti sono stati oggetto di particolari fatiche che altri han già creduto di sostenere, dignitosamente intessendo, per così dire, il necrologio dei monumenti distrutti o danneggiati. A me piace, invece di riformulare i dolorosi elenchi e di tentare statistiche che oggi han perduto di attualità, chiudere piuttosto questo mio discorso con il porre l'accento sulle scoperte, sui ritrovamenti – nella maggior parte dei casi insospettati – causati proprio dalla guerra e dai suoi terribili sistemi di offesa. Mi sembra che questo lato della situazione non sia stato ancora lumeggiato e meriti invece di essere posto in evidenza, specie in questa sede, la più adatta per scorgere e per additare nei recenti ritrovamenti la materia per utili discussioni e per nuovi contributi di studio. Solo la feracità della nostra terra, intessuta di storia e trapunta di testimonianze monumentali, può compiere codesti miracoli: di far cioè prepotentemente inserire nel bilancio delle perdite anche una voce in attivo, una flebile voce certo, ma di cui tutti dobbiamo riconoscere il valore non solo simbolico. È la concreta rivelazione della vitalità tradizionale della Patria che appare per improvvisa e non improvvida illuminazione; invece di determinarsi, come di consueto, attraverso il lento succedersi delle scoperte fortuite, che sembrano elargite per meglio ricordare quanto remoto e come sia

ininterrotto il cammino della nostra civiltà.

A tale proposito vanno innanzi tutto citate le conseguenze dello scuotimento o, per dirla in linguaggio tecnico, del "soffio d'aria" provocato dalla deflagrazione delle bombe dirompenti. Così sono stati violentemente rimossi da molte antiche strutture, in tutto o in parte i seriori rivestimenti addossativi; quando non è possibile od opportuno restaurare questi ultimi, l'edificio viene naturalmente ad assumere un altro e più antico aspetto. È una precedente pagina architettonica che in tanti monumenti si è venuta a rivelare sotto un energico reattivo, come un palinsesto nel quale siano riapparsi frammenti del testo originale.

Così, come o già accennato, avverrà a S. Chiara di Napoli, dove l'irreparabile distruzione della veste barocca consentirà un coscienzioso ripristino delle originarie e interessantissime strutture angioine, il quale varrà ad attenuare il dolore dei napoletani per la scomparsa del fastoso caratteristico interno. Il coro della stessa Chiesa ha pure rivelato apprezzati frammenti di affreschi medioevali. Anche il S. Francesco di Viterbo, il S. Eligio di Napoli e il S. Francesco di Palermo subiranno la medesima sorte restauratrice, e certo con assai minore rimpianto per la perdita dell'aspetto preesistente.

Al lato di questi maggiori, una miriade di altri monumenti ha recuperato ignorati brani della propria storia costruttiva.

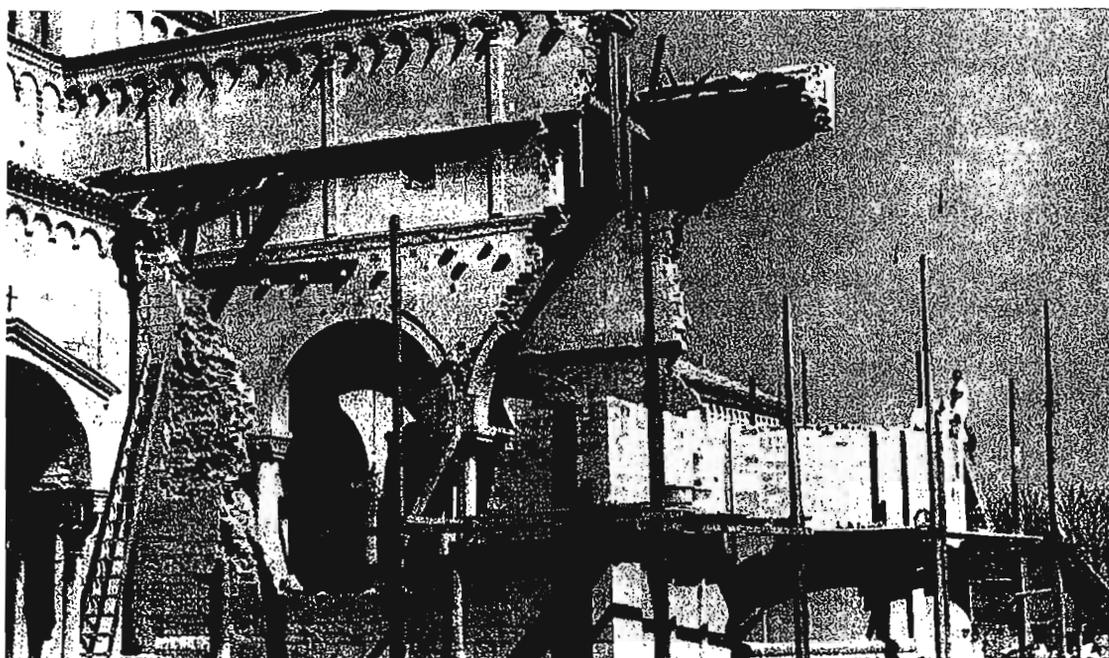
Così S. Caterina a Treviso, S. Michele al Monte a Bologna, la Chiesa della Carità a Tivoli, S. Pietro a Cascia presso Arezzo, il Chiostro di S. Domenico a Siracusa. Ritrovamenti interessanti si sono avuti a Ravenna nella Chiesa di S. Giovanni Battista, nella quale è ricomparso il pavimento musivo dell'alto Medioevo, e a Salerno, dove l'atrio a quadriportico ora mostra bellissime pagine di architettura. Di minore importanza, ma tuttavia meritevoli di essere ricordate, sono le più antiche strutture emerse nella Chiesa di S. Maria a Mare a Giulianova e nel pavimento della Pieve di Gaville. Inimmaginabili indagini strutturali si sono talvolta esibite al nostro sguardo per effetto delle demolizioni che hanno spietatamente anatomizzato la struttura di edifici: nel tamburo della bramantesca cupola di S. Maria delle Grazie a Milano, ad esempio, la insospettata presenza di grosse catene lignee affogate nella muratura ha rilevato il permanere e l'adattamento di un metodo costruttivo di indubbio interesse.

Compito preciso dei moderni restauratori è di

lasciare in evidenza gli elementi riapparsi e, in ogni caso, di moderare – secondo le specifiche circostanze ed il differente peso artistico delle parti – le istintive esigenze di un ripristino con il meritato rispetto per la conservazione dell'aspetto assunto dal monumento attraverso i secoli. Non sempre perciò le antiche indicazioni e certi suggerimenti emersi dalle distruzioni debbono essere senz'altro seguiti: talvolta bisognerebbe meglio frenare un entusiasmo ingenuo, che dai nuovi dati è spinto a trarre illogiche e inopportune conseguenze, entusiasmo favorito da quel residuo desiderio di "ripristino integrale" che ancor oggi sonnecchia nell'animo di alcuni restauratori. Così, ad esempio, nella Chiesa dell'Osservanza a Siena, gravemente danneggiata dalla guerra. Oltre all'antica facciata del primitivo sacello, sono ricomparse poche tracce dell'originale copertura estradossata della cupola, prima racchiusa in un tamburo che si aveva ragione di ritenere originario. Difatti il suo aspetto, informato a quella essenzialità caratteristica dell'architettura toscana e particolarmente senese, armonizzava perfettamente nel giuoco volumetrico creato dalla bella chiesa rinascimentale, dal campanile e dai fabbricati annessi, componendo un tradizionale quadro di insieme nel paesaggio circostante. E che il tamburo fosse stato posto ben presto, anche prima di terminare la chiesa, è dimostrato non solo dalle sue strutture ma altresì dal colmo del tetto della navata situato più alto dell'imposta della cupola, la cui superficie emisferica, perciò, invece di librarsi sul tetto, avrebbe dovuto da questo esser in parte nascosta, obbligando soluzioni certo inammissibili in una fabbrica del Rinascimento toscano. Soltanto la pervicacia di persone incolte e prive della guida necessaria può aver attuato il desiato e improvvisto ripristino, che si spera tuttavia di poter in futuro eclissare riportando la Chiesa, con il breve tradizionale tamburo, al suo coerente aspetto esteriore. Tornando ai ritrovamenti, ricorderò come siano assai interessanti le decorazioni inaspettatamente riapparse nel pulpito rinascimentale che decora il refettorio di S. Pietro a Perugia, sulla volta affrescata dal Tuccari nell'elegante Chiesa di S. Benedetto a Catania e, soprattutto, le bellissime sinopie ricomparse sotto gli affreschi del Gozzoli nel Camposanto di Pisa. Cito ancora brani di affreschi di scuola riminese a Faenza, decorazioni parietali trecentesche, frammenti di affreschi e di interessanti ceramiche a Bolzano. Ma non soltanto si sono determinati nuovi trovamenti "ex abrupto" per defla-



Fig. 9 - Ancona, Duomo, San Ciriaco ripetutamente colpito e gravemente danneggiato dagli eventi bellici.



24 Fig. 10 - Ancona, Duomo, San Ciriaco effetti del bombardamento del 1943.

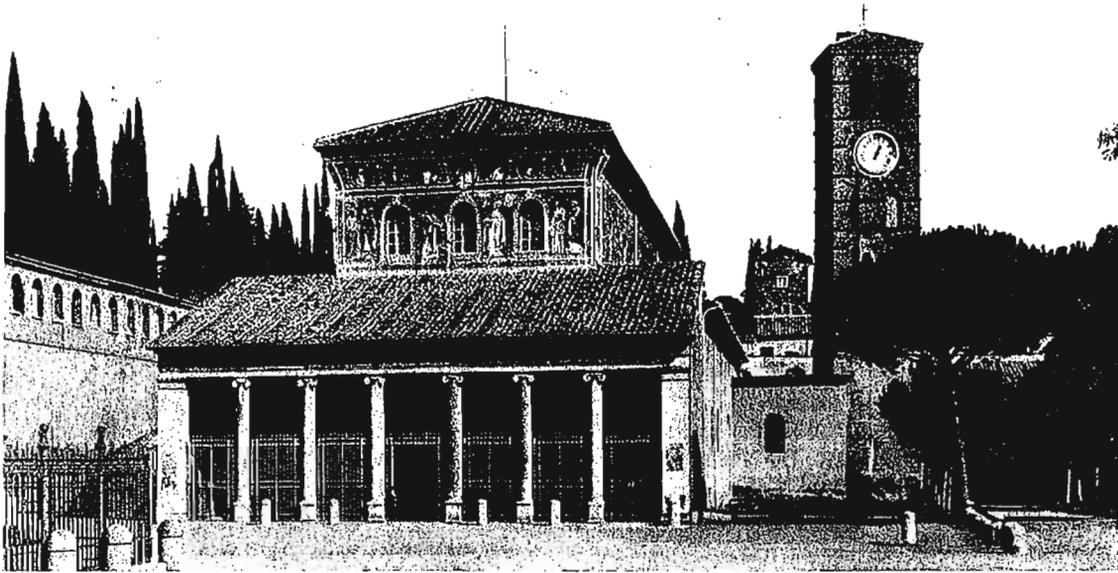


Fig. 11 - Roma, basilica di San Lorenzo fuori le Mura, la chiesa nell'aspetto pre-bellico.



Fig. 12 - Roma, basilica di San Lorenzo fuori le Mura, la navata centrale, la facciata e il portico quasi completamente distrutti dal bombardamento aereo del 1943.

grazioni di bombe; ma debbono essere qui rammentati anche gli altri, spesso non meno importanti, verificatisi o all'inizio delle ostilità, quando si è febbrilmente provveduto a porre in salvo le opere d'arte di maggior pregio, oppure in seguito, durante i lavori di risarcimento e restauro.

Un conservatissimo vasto affresco di Ambrogio Lorenzetti è ricomparso quasi integro nel S. Agostino di Siena, semplicemente rimuovendo un quadro d'altare; le celebri porte di bronzo del Battistero fiorentino hanno, in seguito alla difficile opera di smontaggio, rivelato l'occultata doratura ed ora con il recuperato splendore conferiscono al monumento un più prezioso e completo aspetto. Vanno anche, a tal proposito, ricordate le molte medaglie di Matteo dei Pasti rinvenute nelle strutture del Tempio Malatestiano, che servono a meglio attestare la storia costruttiva del celebre monumento riminese. Oltre a queste significative e quasi sempre inattese scoperte, avvenute nel corpo stesso degli edifici monumentali, vanno ricordati i casi nei quali si è determinata una più completa o migliore visione dei monumenti, attraverso la demolizione, per causa di guerra, di superfetazioni e di strutture sovrapposte o addirittura di edifici contigui, che ne nascondevano o mortificavano l'aspetto. La visione che perciò si è talvolta offerta ai nostri occhi stupiti è stata quella di un vero e proprio restauro di liberazione, al quale non erano necessari che gli ultimi ritocchi. A Ravenna il Battistero degli Ariani ha ripreso una maggiore individualità dalla demolizione di una casa adiacente, come pure la Porta urbica di Montepulciano, dovuta ad Antonio da Sangallo il vecchio. Altri esempi di liberazione di antichi monumenti possono vedersi nella Cappella dell'Annunziata nel Duomo di Treviso, in S. Sofia di Padova; la demolizione di banali adattamenti e tramezzi interni ha poi favorito la decisione di ripristinare il Salone nel Palazzo S. Stefano a Taormina.

Era naturale che anche l'archeologia riuscisse dal cataclisma ad acquistare nuovi elementi ai suoi studi; così come i bombardamenti aerei di Londra avevano messo in evidenza le romane strutture del Foro di Londinum. Va innanzi tutto ricordata la liberazione degli imponenti resti del Tempio della Fortuna Primigenia a Palestrina, da secoli nascosti da modesti edifici sovrapposti; l'importanza archeologica e architettonica di quel complesso costituisce veramente una rivelazione, per lo scenografico aspetto d'insieme e per l'interesse delle soluzioni

particolari. Così anche il Capitolium di Terracina, la porta del Castrum Severiano ad Albano Laziale sono rimasti, ad un tempo, danneggiati e isolati dagli edifici che li nascondevano. Notevoli ruderi archeologici sono anche riaffiorati a Benevento, nelle distruzioni avvenute intorno alla Cattedrale. A Siracusa riapparvero un tratto delle mura di Dionisio ed elementi delle antiche Catacombe; a Catania presso il convento dei Benedettini e delle Chiese di S. Maria della Rotonda altri significativi ruderi. Nella Chiesa di S. Lorenzo a Roma sono riemerse tracce delle precedenti edizioni della basilica, che si spera possano chiarirne l'intricata storia costruttiva. Infine, proprio in questi giorni, è stata data notizia che nei lavori di restauro della Biblioteca Capitolare di Verona sono riapparse antiche strutture d'età tardo romana o paleocristiana. Questo è l'aspetto del dramma che può, in minima parte, consolarci. Purtroppo l'addensarsi di nuove nubi sull'orizzonte politico mondiale ci trova, rispetto all'esperienza recentemente sofferta, tuttora stupiti e sgomenti, tanto più che siamo sempre allo "status quo ante" per quanto riguarda la regolamentazione internazionale sulla protezione degli edifici monumentali e delle opere d'arte. I mezzi di offesa, nel loro fatale progressivo perfezionamento (se tale vocabolo può in questo caso essere pronunciato), non ricevono un qualche freno, o perlomeno un valido limite all'azione moderatrice che gli uomini di cultura dovrebbero provocare e riuscire ad imporre. Nel mondo attuale — tra tanti equivoci ed incertezze, tra terrori superati e temuti — quel tremendo paradosso che è la guerra non riesce purtroppo ad ammettere, nella sua spietata illogicità, l'efficacia delle superiori ragioni della cultura e dell'arte. Ma gli incoraggianti raggi del sole, che con prepotente ottimismo sta ora vincendo il grigiore mattinale, fuggano oggi queste malinconie dalla nostra Assemblea raccolta nella città di Perugia, in ogni epoca augusta, ove tanto numerosi siamo convenuti in sodale letizia. Vogliamo perciò sperare che il significato di pacifico e sempre intelligente lavoro — offerto dai monumenti attraverso le innumeri loro pietre, splendenti del segno divino dell'arte — possa affermarsi come evidente simbolo della più elevata e costruttrice attività umana, ergendosi quale solenne tangibile ammonimento per contrastare l'opera dissolvente o distruttrice di azioni che forzatamente avviliscono la dignità dell'uomo rispetto ai compiti di civiltà e d'arte per i quali sarebbe chiamato.

RESTAURO: ARCHITETTURA SULLE PREESISTENZE, DIVERSAMENTE VALUTATE NEL TEMPO.*

da "Palladio", III s.a, XXVII, n. 2, 1978, pp. 51-68.

Da oltre un secolo molto si è discusso sul restauro dei monumenti, né i legittimi interessi di cultura e le critiche sui metodi attuati o proposti tendono oggi a sminuire. Tutti ne affermano concordi la viva attualità, anche se dopo la comune premessa non si riesce a trovare, con uguale spontaneità, un accordo su fermi punti di partenza e sul piano delle intese operative.

Sul restauro dei monumenti – configurato come disciplina a sé stante – sono comparse negli ultimi decenni numerose e variamente atteggiate trattazioni, specie italiane. Un cosciente impegno sotteso dalla eccezionale ricchezza e densità monumentale del nostro Paese e sollecitato, spesso in modo drammatico, dall'impressionante fenomeno delle trasformazioni e degli incrementi urbani. L'Italia sembra aver le prerogative per gestire un primato di interessi al riguardo, affermati nelle versatili teorie e dibattuti nel fervore delle polemiche.

Se si volesse tradizionalmente ripercorrere la storia del restauro architettonico, dovremmo anche noi prendere le mosse dall'inizio dell'Ottocento, come si è fatto finora in modo certo assai limitativo.

Il rinnovamento culturale operato dall'Illuminismo e dalla Rivoluzione francese determinò una visione idealizzata del "monumento storico" e ne proclamò la conseguente azione di tutela e di conservazione. Dopo i restauri neoclassici di valore evocativo ed archeologico, l'attività restauratrice si rivolse ad altri periodi storici e si divulgò soprattutto nei monumenti del Medioevo. Imperniata emblematicamente nell'opera e negli scritti di Viollet-le-Duc, riscosse ai suoi tempi echi eccezionali. È il periodo in cui ogni restauratore era invitato ad agire nel medesimo spirito dell'ipotetico architetto del monumento, riguardato solo come entità a sé stante. Si venivano così ad esaltare libere esperienze compositive e si legittimavano arbitri e distruzioni; non si esigeva alcun rispetto per l'ambiente e

per la storia – e non solo per quella seguente alla costruzione – ma soltanto la ricerca ed il postumo trionfo di una perseguita unità di stile.

Nell'Ottocento, definito come il secolo dei restauri, questo attivissimo periodo del "restauro stilistico" provocò resipiscenze e contrasti. Importanti esiti di languente romanticismo si affermarono con l'estetica del Ruskin che, assieme all'adorazione delle antiche pietre, predicava l'abbandono e quindi la morte dei monumenti per le generazioni future. Se nel volersi adagiare alla fatalità della degradazione naturale può riconoscersi un singolare atteggiamento culturale, il mito della contemplazione del rudero non comportava solo innocue proposizioni rinunciarie, ma lanciava un invito – per lungo tempo raccolto – verso compiacenze e operatività di gusto ruderistico, che suscitarono anche ipotetiche architetture e falsi pittoreschi fondali.

Queste posizioni sentimentali si intrecciarono con spontanee serie reazioni: Camillo Boito con gli scritti e Luca Beltrami con l'opera, sostennero la necessità, anche morale, degli interventi di restauro, dando valenze risolutive ai dati storici ed agli aspetti documentati, anche se ormai irrimediabilmente perduti. Lo spirito romantico ha potuto così dar lunga prova della sua vitalità!

Alla fantasia dell'artista, sia pure colta e controllata, si affiancarono allora, quali tenui correttivi, le ricerche storiche che discutevano ma non rigettavano la validità di semplici ipotesi, facilmente tradotte dal restauratore in concrete realtà. Il metodo, forse non ben definito del "restauro storico", culminò da noi con il largo rifacimento del Castello Sforzesco ed ebbe vigore limitato nel tempo, perché fu incalzato dalla susseguente sistemazione di tutta la materia entro limiti meno liberi e non più opinabili, preconizzata dal Boito e precisata da Gustavo Giovannoni. A differenza dei predecessori, egli raccomandò di dar peso a tutto quanto avesse "valore d'arte", negò l'attuazione di ogni

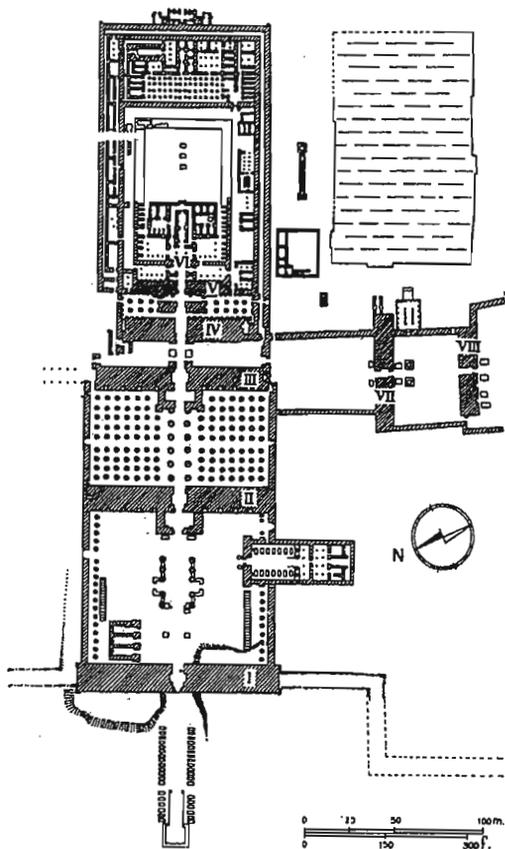


Fig. 35 - Karnak, complesso templare di Amùn, planimetria parziale (da: E.U.A., 1981, IV, c. 611).

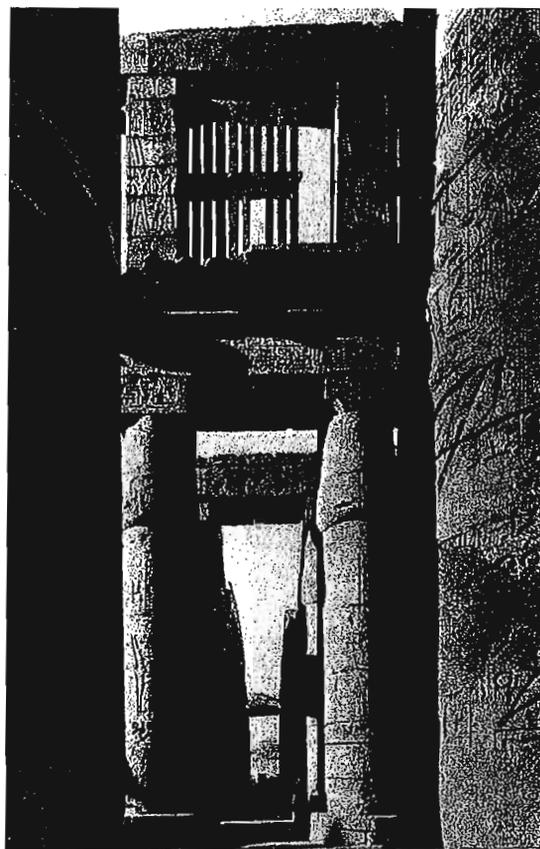


Fig. 36 - Karnak, interno del tempio (da: H. Seton Lloyd, *Dalla preistoria al mondo antico*, in *Architettura nei secoli*, Verona 1965 p. 32).

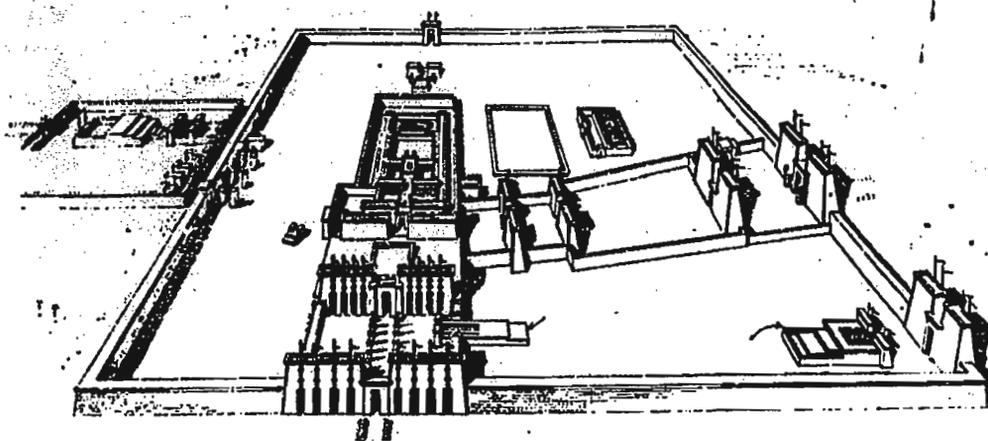


Fig. 37 - Il recinto del grande tempio a Karnak racchiude, in 25 ettari di terreno, un'incalzante sequenza di architetture tenacemente iterate durante molti secoli.

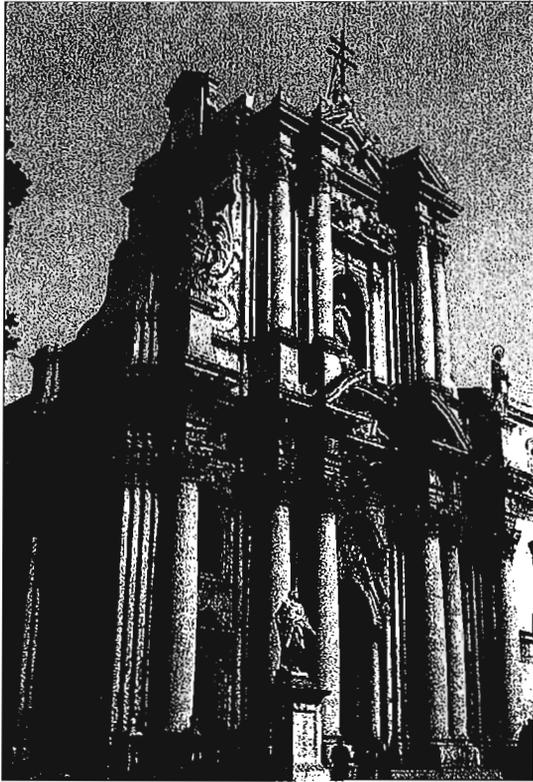


Fig. 38 - Facciata del Duomo di Siracusa, arch. Andrea Palma, 1728 (foto Miarelli Mariani).



Fig. 39 - Imperiosa modifica esercitata sull'Athenaion dorico, oggi Duomo di Siracusa: nella stessa città il primato delle trasformazioni spetterebbe al tempio di Apollo, destinato successivamente a chiesa bizantina, a moschea, a basilica normanna (foto Miarelli Mariani).

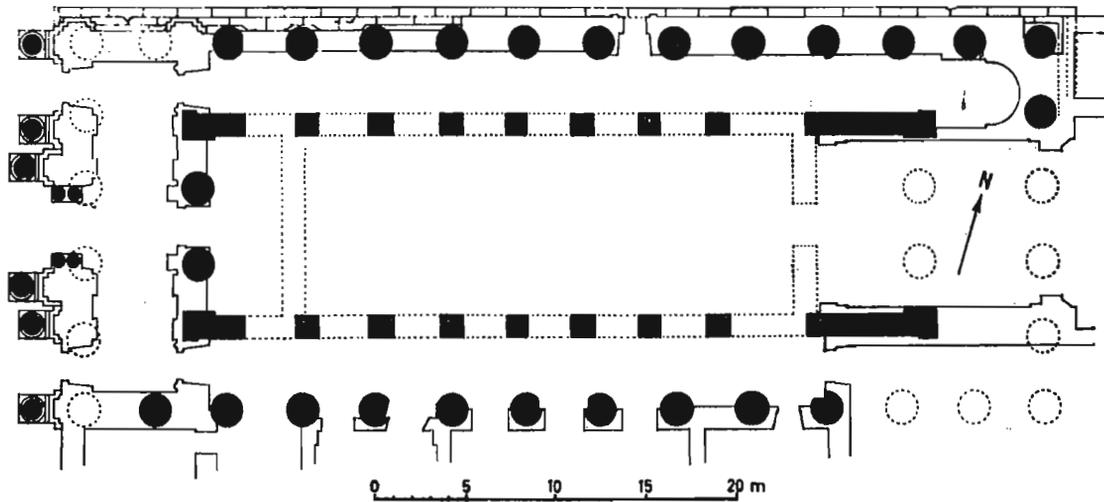


Fig. 40 - Pianta dell'Athenaion di Siracusa, oggi Duomo di S. Maria del Piliero (da *Enciclopedia dell'Arte Antica*, 1966, vol. VII, p. 331).

ipotesi che non avesse conferma sul monumento e richiese inoltre che le aggiunte fossero documentabili e chiaramente definite.

Con il Giovannoni il restauro architettonico anticipò così la prassi divenuta tipica e normativa anche in altri settori ed assunse dignità di disciplina, da lui introdotta e professata a lungo in questa Facoltà; alla memoria del Maestro mi sia consentito porgere un reverente omaggio con animo commosso per l'onore di occupare oggi la sua cattedra e con la sempre radicata convinzione della sostanziale serietà e validità dei suoi insegnamenti.

Da qualche tempo il restauro dei monumenti non è più considerato come argomento isolato ed autonomo. Le necessità e gli interventi di restauro, investendo tutte le altre manifestazioni artistiche a cominciare dalle pittoriche, postulano principi, metodi e tecniche di applicazione che non possono esser riguardati in modo separato e indipendente.

La correlazione esiste ed in certi nodi è assai stringente. In Italia si è molto progredito nelle considerazioni teoriche sul restauro delle opere d'arte figurativa e nel predisporre le relative metodologie. Gli studi fondamentali del Brandi e l'attività dell'Istituto centrale del Restauro lo attestano in modo indubbio e con lusinghieri riconoscimenti; sarebbe quindi imperdonabile ignorare il travaglio critico ed operativo felicemente compiuto.

Di conseguenza, nelle discussioni sul restauro architettonico si sono venuti ora ad accentuare i problemi puramente estetici. Il Pica, il Pane e poi il Bonelli vollero distaccarsi dalla posizione giovanoniana - che venne denominata "scientifica" - per configurare autonomamente il restauro come riconoscimento e liberazione dell'opera d'arte ed anche come opera d'arte esso stesso. Si profilò la cosiddetta del "restauro critico" fondata essenzialmente sulla valutazione estetica dell'opera architettonica. Non bisogna però dimenticare che nella visione del Maestro i valori artistici ora rivendicati avevano già un chiaro peso, anche se non esclusivo; il che non poteva essere ammissibile.

In sostanza, questa nuova posizione estende i principi dell'estetica crociana alle manifestazioni architettoniche, non tenendo conto che queste non furono quasi mai realizzate di getto e da un solo autore, come le tante altre opere d'arte. Non sempre sussiste quindi l'indispensabile premessa dell'"intuizione lirica" a fondamento dell'atto crea-

tivo e a base dell'enunciata teoria.

La costruzione degli antichi edifici veniva spesso condotta lentamente mutando i programmi e, di conseguenza, alterando le forme del progetto originario. L'opera di architettura è molto spesso funzione anche del tempo; si può dire che la quarta dimensione, propria della musica, entra sensibilmente nel travaglio dei progetti e delle realizzazioni.

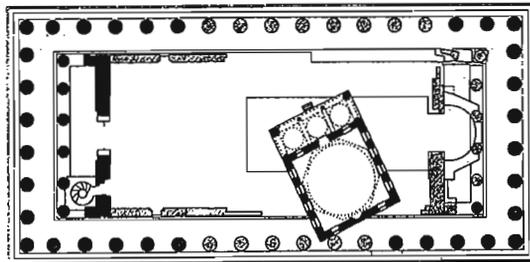
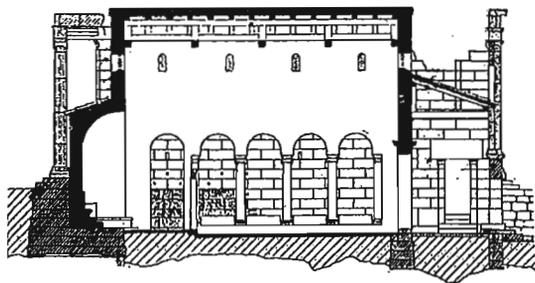
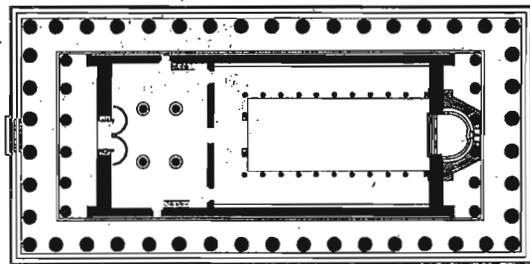
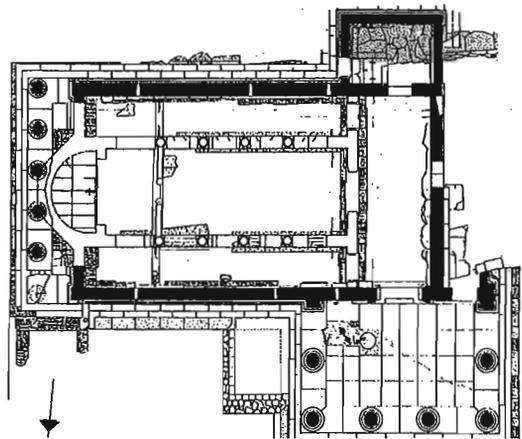
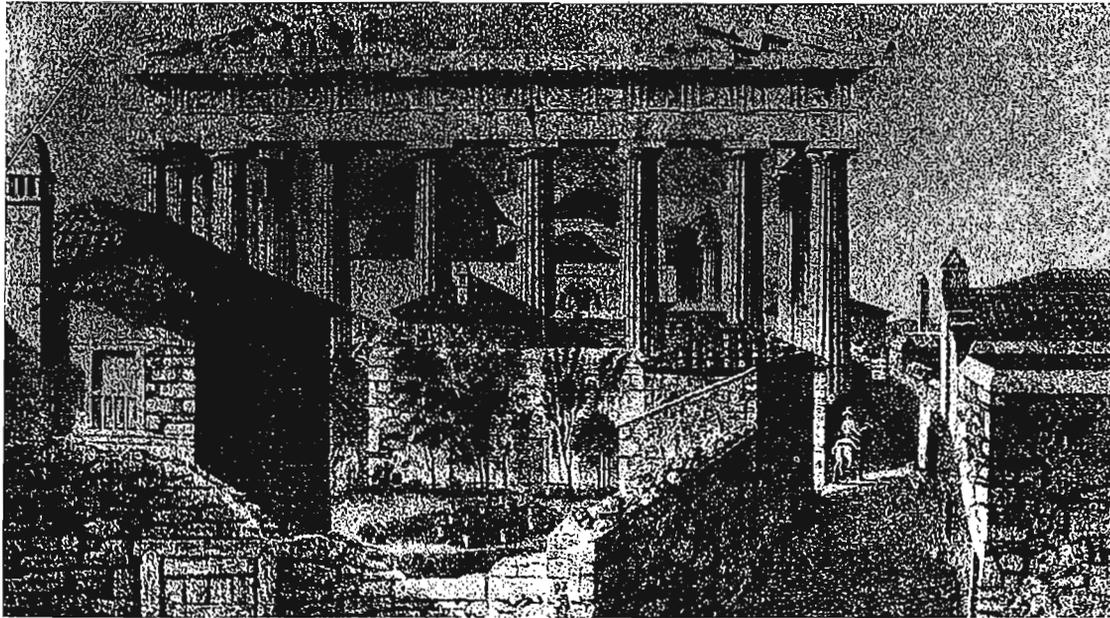
Bisogna tener conto di questi laboriosi conturbanti "itinerari", anche se l'opera d'arte sembra apparire unitaria: specie i grandi monumenti offrono impressionanti verifiche di tale fenomeno. Se il S. Pietro di Roma deve a Michelangelo la sua definizione, non può certo considerarsi opera sua, non tanto per le premesse bramantesche, quanto per il prolungamento attuato dal Maderno, per la più tarda decorazione interna e per le modifiche apportate alle cupole.

Partendo dalla convinzione che questi fatti incontrovertibili abbiano influito sulle sopravvenute attività costruttive, credo necessario porre il problema del restauro architettonico su basi diverse da quelle attuali per affrontarlo globalmente nei suoi termini essenziali, desunti dalla lunga vicenda della storia.

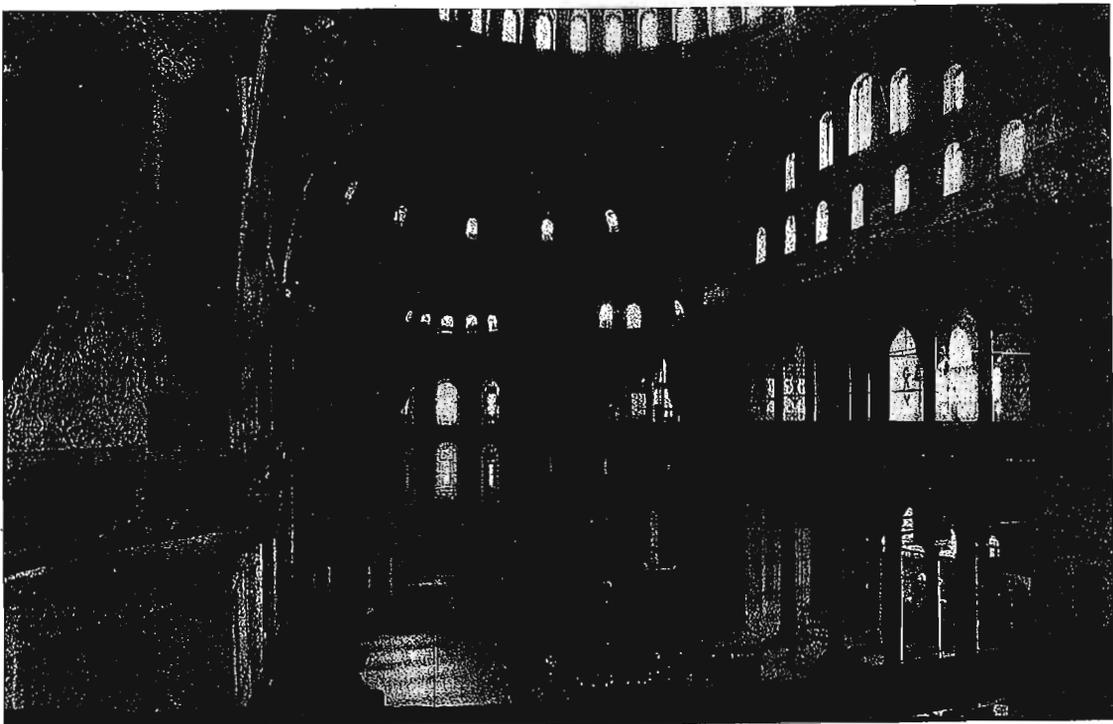
I tentativi di nuove impostazioni non vanno certo respinti, in quanto le speculazioni che si sono andate sinora evolvendo denunciano il prevalere di aspetti particolaristici e non sono riuscite a far definitiva presa. Di fatti, per altre vie, si sta perseguendo di nuovo l'unità stilistica e si ripropongono i già aborriti restauri di liberazione. A parte la sicumera con cui talora vengono servite conclusioni inaccettabili, l'inconsistenza delle premesse e lo svariare delle illazioni appaiono contorcersi per finire con il mordersi la diabolica coda. Non per altro un'intelligente autrice ha malinconicamente affermato che la teorica del restauro torna sempre a capo!

* * * *

Abbiamo già detto che intendiamo prospettare la questione enucleandone l'originaria essenza storica e ricercandone i moventi; oltre che chiarire la natura del problema, si potranno individuare gli specifici confini concettuali e storici del restauro monumentale. Cominciamo con il rilevare che gli interventi su opere architettoniche già costruite o in corso, assumono aspetti veramente vistosi per la loro frequenza e paradigmatici per il loro significa-



Figg. 41, 42, 43 - A partire dal V secolo, gli edifici pagani sono adattati al culto cristiano, per meglio affermare, assieme al trionfo della nuova religione, la sconfitta dell'antica, successivamente, gli insediamenti paleocristiani vengono trasformati in moschee. In alto la cittadella dell'Acropoli ateniese nel 1751; in basso (a sinistra), l'Eretteo modificato nella basilica della S.S. Trinità e (a destra) il Partenone trasformato in basilica di S. Sofia, nel V secolo, e, dopo la distruzione del 1687, con la seconda moschea.



Figg. 44, 45 - Ragioni di opportunità e d'innato rispetto hanno portato a sconsacrare l'Aghia Sophia di Costantinopoli, turbandone l'architettura solo per le necessità del nuovo culto, con la costruzione dei minareti e con l'inserimento all'interno di attrezzature liturgiche e di vistose scritte coraniche (foto Curuni 1993).

to. Chiunque visiti l'immenso Tempio di Ammone a Karnak, per essere forse sopraffatto dal senso del colossale e quasi del disumano, non vi nota immediate cesure: eppure le diverse fasi emergono chiaramente ad una attenta lettura. Miriadi di operai vi realizzarono tanti progetti consecutivi per volontà di ben ventisei Faraoni ed eressero, fra l'altro, dieci piloni successivi, cioè dieci monumentali prospetti sempre più lontani dalla cella. Anche se non si vuole ammettere nell'architettura una coralità spazio-temporale, si deve riconoscere che ogni fase ha dovuto tener conto delle precedenti con chiare conseguenze prima progettuali e poi esecutive.

Soffermandoci sulle origini dell'architettura monumentale, ricordo che per le tombe dei Re tebani veniva iniziato lo scavo in roccia subito dopo la loro incoronazione e continuato per tutta la durata di ogni regno sino alla morte del Faraone, attraverso successivi piani di ampliamento.

Come si fa a non rendersi conto delle conseguenze della funzione "tempo" che in senso aperto determina queste architetture continue e che porta a considerare suddivise in più fasi quasi tutte le opere importanti?

A questo punto calzerebbero paragoni con la musica, arte vivente nel tempo, anche perché certi completamenti sinfonici ed operistici presentano problemi e soluzioni simili: l'opera di un Rimsky Korsakov può esser difatti considerata omologa a quella che in architettura definisce i restauri di completamento.

Il fare architettonico, distanziandosi assai spesso dalle concezioni unitarie e dalle realizzazioni personali e di getto, viene quasi a configurarsi come una sequenza di elaborazioni diverse e successive, talvolta lente e laboriose. L'architettura è sempre un'arte complessa che non si differenzia sostanzialmente dalle altre, ma che ha bisogno di interpretazioni specifiche, coscienti ed aperte.

L'architettura plasma e sublima la materia anche più vile giungendo a creare volumi e spazi, utili e significanti, per tutte le attività umane attraverso forme espressive.

L'ampio programma viene da sempre attuato con le opere architettoniche più diverse e nei tempi più vari, ma per le quali credo si possa stabilire una iniziale e abbastanza netta partizione, riferendoci alle circostanze di luogo. Le costruzioni difatti, o son sorte su terreni liberi oppure sono in-

tervenute su edifici esistenti e su aree già architettonicamente qualificate.

In tutti gli artisti è naturale la comprensione delle situazioni in cui son chiamati ad operare e la valutazione, ai loro occhi, delle preesistenze; un costante atteggiamento legato alla innata sensibilità degli operatori che assume aspetti ed intensità varie nei diversi riscontri culturali e temporali. Anche la voce corale dell'ambiente può influire sulle determinazioni formali e talora il potente "a solo" di una architettura vicina riesce ad impressionare e a far recepire il suo messaggio.

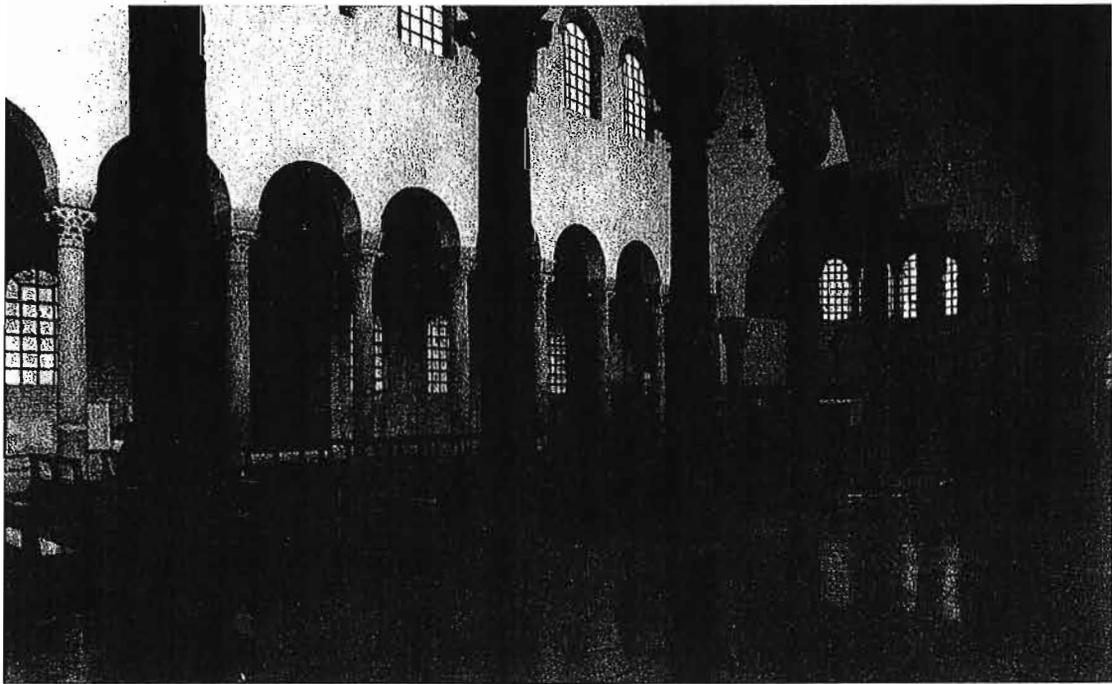
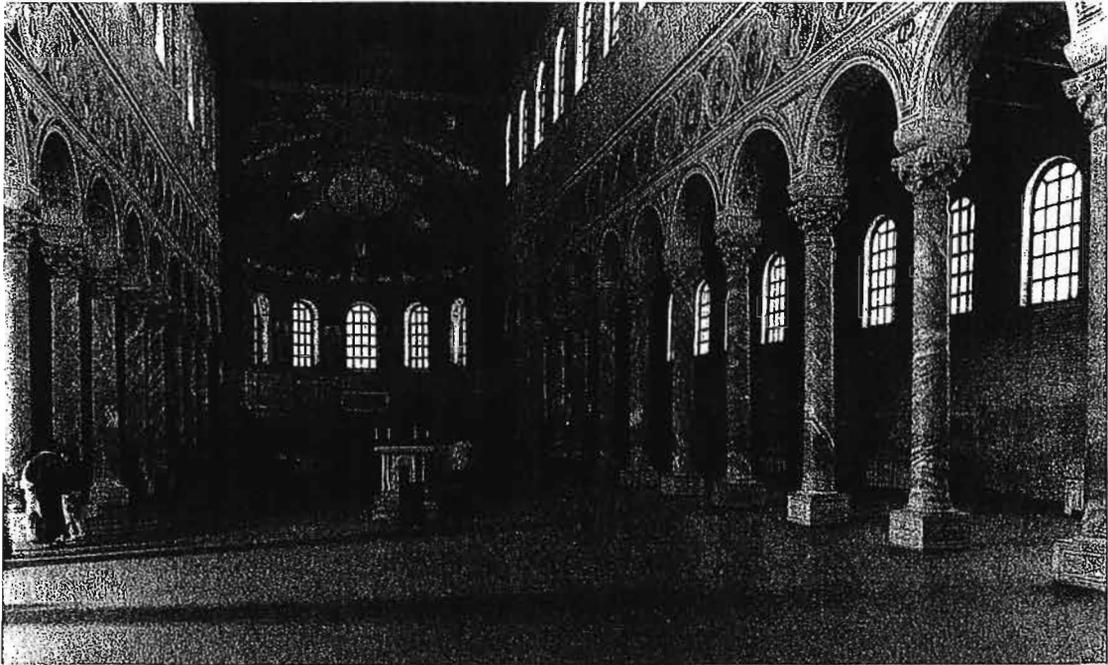
Vogliamo però soltanto accennare e non approfondire le situazioni marginali. E chiaro che, a parte le inevitabili zone intermedie, quella sostanziale suddivisione si riscontra in tutte le epoche e può essere fonte di nuove considerazioni.

L'uomo vien posto quasi sempre davanti a problemi già affrontati dai suoi predecessori, anche se con modalità, circostanze e dimensioni diverse. L'architetto si trova molto spesso ad operare in ambienti formalmente definiti o su opere già esistenti; il suo atteggiamento non può essere dissimile da quello di antichi colleghi che si sono trovati nelle stesse situazioni. Tutti si sono comportati in modo conseguente e non come se agissero su aree libere.

L'architetto è perciò inesorabilmente portato a sentire e ad agire in modo differente nei due casi accennati; ma anche se è condizionato dalle preesistenze e dalle limitazioni del tema, può sempre compiere atto di creazione artistica. Il Brunelleschi della Cupola di S. Maria del Fiore, strettamente legata alle premesse gotiche, non è quello della Sacrestia di S. Lorenzo, libera concezione innovatrice di tanti sviluppi; ma per questo non è certo minore.

Come nei capolavori e negli esempi migliori, anche nell'analisi di questi interventi - definirei così le attività architettoniche che non han potuto avere una impostazione indipendente ed unitaria - si riesce a cogliere una duplice contestuale rivelazione: il potenziale proprio dell'artista e l'incidenza della cultura dell'epoca; quella cultura che si è misurata con i problemi incontrati in tali interventi e che è l'indice di una civiltà affermata nelle opere illustri, come negli edifici secondari, e riflessa perfino nelle minime manifestazioni.

Il discorso condotto fin qui fa intravedere il traguardo cui vuol giungere: nel millenario percorso storico dell'architettura non si può considerare il restauro dei monumenti come un prodotto, anzi



un sottoprodotto culturale tipico della civiltà moderna. Il fenomeno deve essere invece ricondotto nell'ambito continuo degli interventi architettonici su edifici esistenti che si sono realizzati in ogni età.

Questa semplice osservazione fa vedere quanto sia antica la vicenda dei restauri architettonici e come sia limitativo, anzi assurdo, iniziarne la trattazione soltanto a partire dal XIX secolo. Dobbiamo scavare nel passato per ricostruire la dinamica e cogliere il significato di questi illuminanti interventi che han dato nuova vita e nuove funzioni anche ad opere modeste. In queste testimonianze costruttive si possono riscontrare incidenze ed inserti tali da chiarire tanti aspetti, non soltanto artistici, della vita del passato. Siano frammenti di un antico testo o semplici glosse, fanno parte di un linguaggio che, saputo ascoltare, aggiunge sempre qualcosa alle nostre conoscenze. Negli antichi edifici le tracce vitali lasciate dall'umanità che vi ha vissuto all'interno e all'intorno, sono più importanti di tante astratte formulazioni. E nostro dovere comprenderle e salvaguardarle: il desiderio dell'unità artistica, talvolta risorgente, deve cedere il passo a ben giustificate esitazioni.

* * * *

Gli interventi architettonici variano fra due estremi: dal totale rispetto della costruzione precedente, che consente solo opere conservative, alla non meno completa distruzione e agli interventi sovvertitori che risparmiano solo le nude muraglie da ripulmare totalmente.

La possibilità di utilizzare strutture e materiali è tipica dell'architettura, giacché per la scultura massi di pietra lavorati in precedenza si riscontrano usati di rado ed in periodi eccezionali; e ancor più raramente risultano utilizzate tavole e tele dipinte come supporto per nuove composizioni.

Ma a parte il reimpiego della materia bruta, avvenuto soprattutto nei periodi più miseri e tristi, è sempre solo l'architettura che offre gli esempi più vari di successive utilizzazioni ai livelli più diversi. Nelle altre arti questi interventi seriori sono quasi inesistenti. Un quadro, una scultura possono risultare spostati dal loro sito originario; ma se tali frequenti trasferimenti non trovano riscontro nell'architettura, del tutto eccezionali risultano le rielaborazioni di artisti più tardi sull'originale opera d'arte figurativa.

A ben considerare, sono invece assai rare le opere di un solo architetto che siano rimaste fedeli a loro stesse. E non mi riferisco soltanto alle naturali trasformazioni legate alla vita dei monumenti e rispondenti a diverse cause: gli indispensabili lavori di conservazione, le intervenute differenti utilizzazioni interne e le fatali modifiche dell'ambiente circostante.

Dovremo ora verificare l'esistenza dell'atteggiamento descritto nel lontano passato, raggruppando idealmente i tipi degli interventi anche attraverso le modalità di risoluzione dei diversi temi. Non solo, ma dovremo vedere come gli architetti abbiano con coerenza reagito ai quesiti presentati dalle preesistenze e dalle situazioni esterne e come la loro opera possa sostanzialmente discendere dalle due differenti posizioni di partenza, che non dipendono tanto da scelte personali quanto dalla temperie culturale e dalle necessità proprie del tempo.

La storia, nel suo continuo fluire, avvalorava questa visione e ne puntualizza i due termini opposti: o si è guardato al monumento con rispetto, oppure si è assunto nei suoi confronti una posizione sprezzante e autonoma; perciò o l'architetto ha creduto di sottomettere la propria personalità allo spirito e alla presenza dell'antico monumento, ovvero lo ha dominato quasi per violentarlo. Naturalmente queste prese di posizioni comportano tutta una gamma di soluzioni intermedie, i cui sviluppi presentano le sfumature più diverse. Ricerchiamole rapidamente.

Esaminando la posizione negativa che abbiamo definito di forza, si dovrebbe iniziare dai casi in cui si è attuata la distruzione totale dei monumenti per ragioni che non siano quelle di una radicale ricostruzione, ma che si rapportino invece ad eventi rivoluzionari o a conflitti militari o religiosi. E vengono subito alla mente esempi famosi: dalla Bastiglia alle Tuileries, alla Rocca Paolina di Perugia... In verità esisterebbe persino un'aggravante a tale situazione estrema: la "damatio memoriae" che talvolta testimoniò ai posteri l'avvenuto abbattimento di dimore appartenenti a personalità condannate o cadute in disgrazia. Ma questi casi non interessano direttamente il nostro assunto, perché in generale manca un termine del rapporto tra architettura esistente ed intervento successivo, che è oggetto della nostra indagine. Negli altri casi la demolizione costituì la premessa a quelle ricostruzioni "a fundamentis" che, nell'intento di non mutare la positura originaria,

sono servite per realizzare più ampi e ricchi edifici oppure una nuova organizzazione degli spazi.

Queste ricostruzioni venivano vagheggiate ed eseguite nel desiderio di fare opere ritenute più degne. E' evidente, anche se consueta o inconscia, una precisa posizione di forza, confortata spesso dalla fiducia nelle possibilità espressive del tempo. E' una consuetudine che si inserisce e vive nel costume di alcuni periodi storici nei quali diviene istintiva e normale.

I monumenti dell'antica Roma sono stati quasi tutti ricostruiti più volte "ab imis" con forme nuove e più sonore, orgoglio di consoli e di imperatori. Questa posizione che noi giudichiamo senz'altro irrispettosa verso l'antico, non lo era per i romani, neppure quando si trattava dei templi più celebri e venerati. La sacralità per loro era connessa e limitata all'area su cui insisteva la costruzione, la quale perciò poteva venire distrutta e rinnovata. Un antico concetto sacrale di cui si possono rintracciare antefatti ed echi e che in sostanza ancora presiede al periodico totale rinnovamento dei templi lignei in estremo Oriente, che però ripetono sempre le forme antiche.

Il Rinascimento, conscio della propria superiorità basata sulle conquiste dell'umanesimo e sulla classicità rivissuta, ha fatto altrettanto. Basti pensare alla distruzione del vecchio San Pietro, decisa a cuor leggero e senza tenaci contrasti, ed alle polemiche sulla sua ricostruzione, che si conclusero con la scelta della pianta a croce latina anche perché ricalcava l'area della precedente basilica costantiniana.

Non c'è ragione di intrattenerci sugli edifici ricreati ex-novo, perché costituiscono dei casi limite ed esulano in sostanza dal tema, inteso come intervento sul costruito. Attestano comunque periodi di floridezza e di ostentata sicurezza che garantiscono comportamenti autonomi e sprezzanti anche nei confronti delle preesistenze.

Oltre che con le radicali distruzioni attestanti in modo clamoroso il dissenso espresso e la violenza esercitata nei riguardi delle architetture precedenti, vanno passate in rassegna le indicative trasformazioni di innumerevoli edifici che pure denunciano la stessa volontà di contestare le precedenti espressioni architettoniche. Tale forma di sopraffazione è avvenuta sostanzialmente in due modi: o mutando visibilmente la destinazione degli immobili, oppure trasformandone radicalmente l'aspetto.

Nel primo caso l'intransigenza concettuale porta ad oggettivare le trasformazioni in maniera globale e riassuntiva, in generale molto visibile e direi ostentata. E' questa una posizione caratteristica dei nuovi dominatori e che si riscontra attuata spesso negli edifici destinati al culto e in quelli del potere.

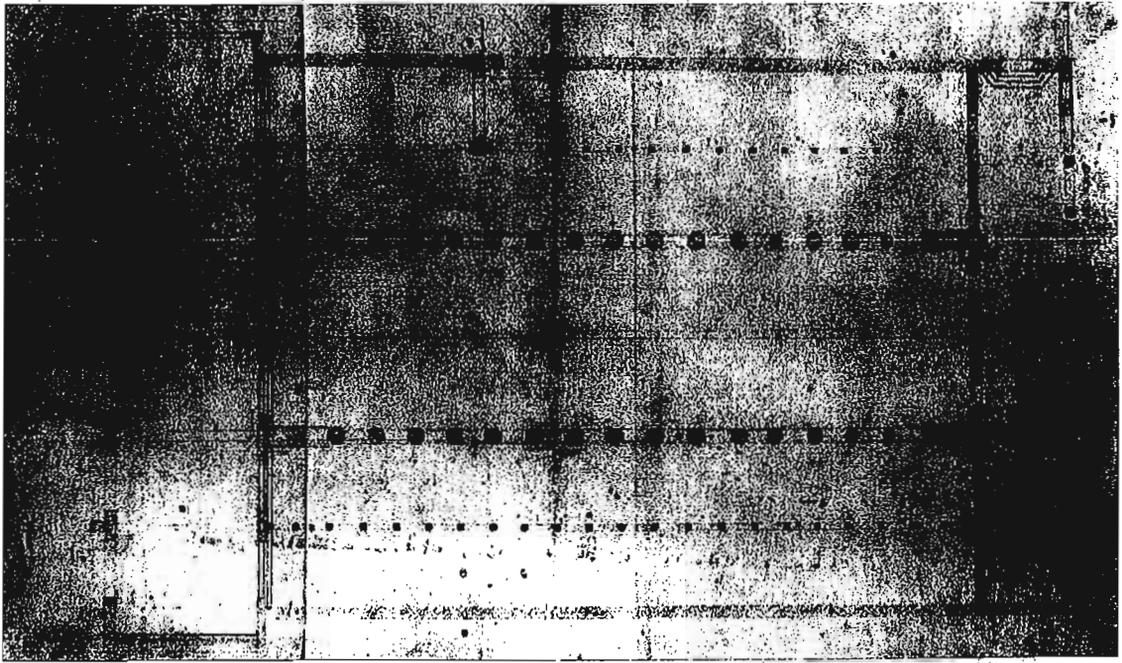
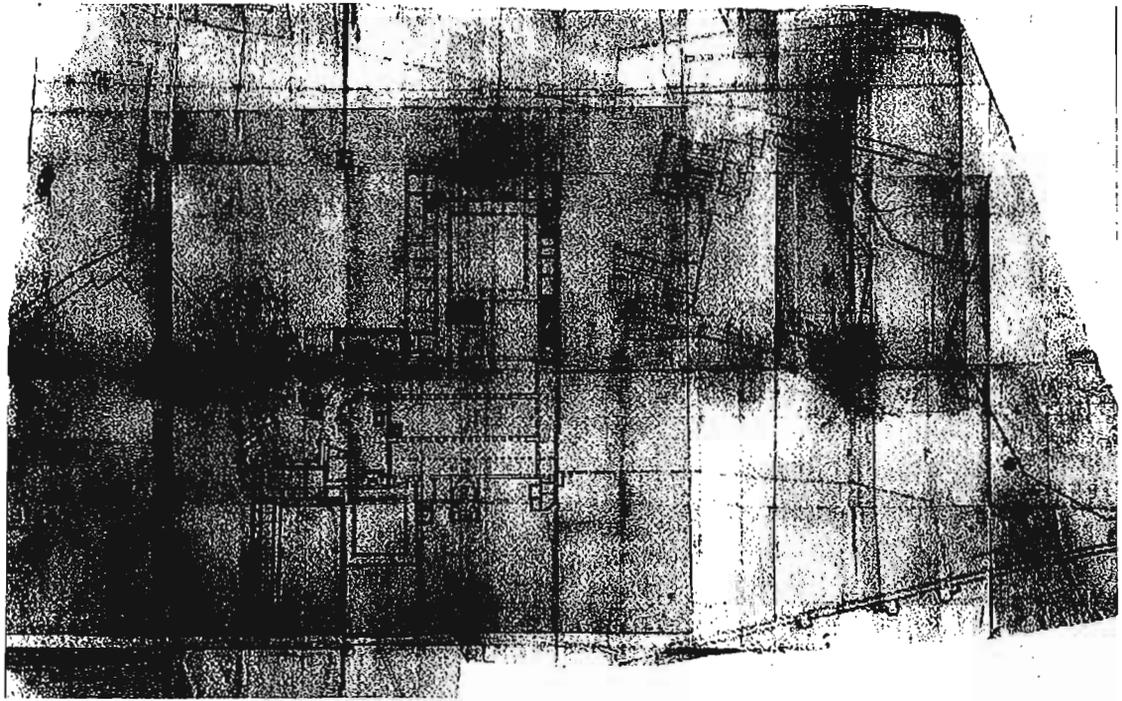
Le chiese che si sono inserite negli antichi monumenti forniscono una messe di esempi che si iniziano persino con la distruzione dei vecchi tempi, talora avvenuta a furore di popolo, come nel Serapeum di Alessandria di Egitto trasformato a sede della comunità cristiana. Ma in generale queste nuove comunità si limitarono a utilizzare e ad adattare per le loro necessità, a partire dal V secolo, gli antichi edifici pagani, forse anche per meglio affermare, assieme al trionfo della nuova religione, la visibile sconfitta dell'antica. Un esempio vivente è offerto dal Duomo di Siracusa ma molti altri templi classici furono trasformati in chiese: dal tempio di Antonino e Faustina a quello detto di Romolo nel Foro Romano, dai templi greci di Cuma a quello della Concordia ad Agrigento, tutte utilizzazioni che hanno meglio preservato le strutture di età classica.

Così è avvenuto anche in Africa e in Asia, dove poi gli insediamenti paleocristiani sono stati a loro volta sconvolti dall'invasione araba che parte ne ha trasformato in moschee. Sono le vicende vissute e sofferte persino dal Partenone e dal grande tempio di Afrodisiade.

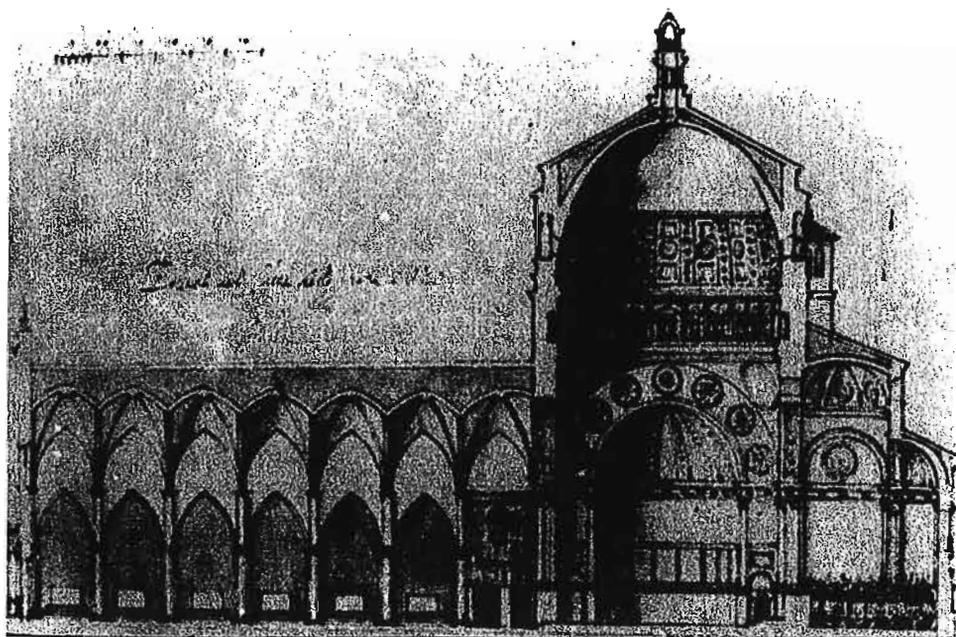
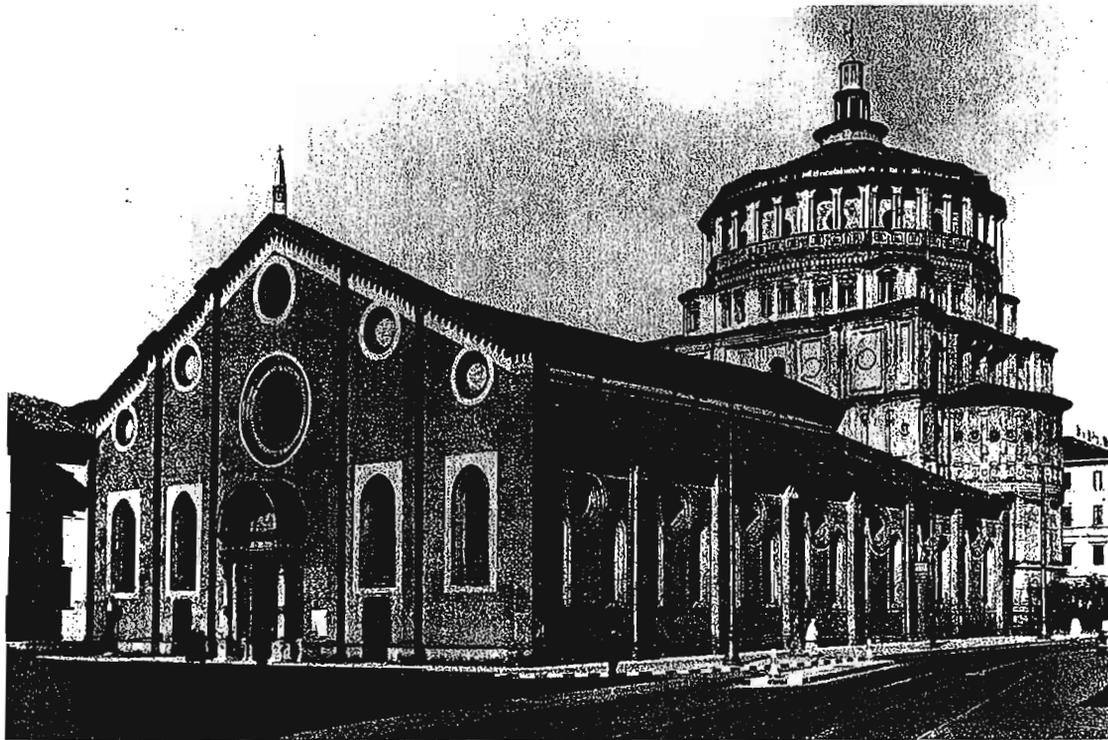
Le sottili arti del dominio hanno portato a sconoscere l'Aghia Sophia di Costantinopoli, turbandone l'architettura solo per la necessità del nuovo culto, con la costruzione dei minareti e con l'inserimento all'interno di attrezzature liturgiche e di vistose scritte coraniche. L'ammirazione degli architetti islamici per l'ardire e la ricchezza di tale capolavoro era tuttavia vivissima, se quell'eccezionale impianto architettonico venne replicato ben presto nelle moschee di Istanbul.

Allo sprezzo dimostrato dando nuove destinazioni agli edifici antichi, fanno riscontro le sostanziali trasformazioni formali. Sono modifiche più o meno vaste apportate alla compagine esistente, con maggiore o minore disinvoltura, ma sempre formalmente ispirate alle esigenze della loro età con aperto dissenso verso il passato.

Va subito qui rilevato l'ampio impressionante fenomeno delle innumerevoli trasformazioni operate dalla fine del Cinquecento in poi, e specialmente in età barocca, soprattutto negli edifici di

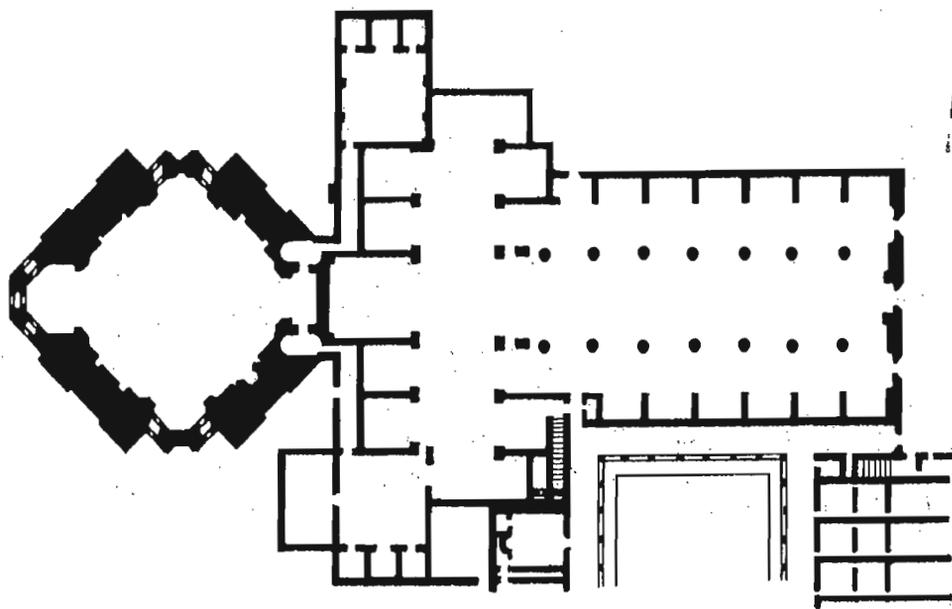
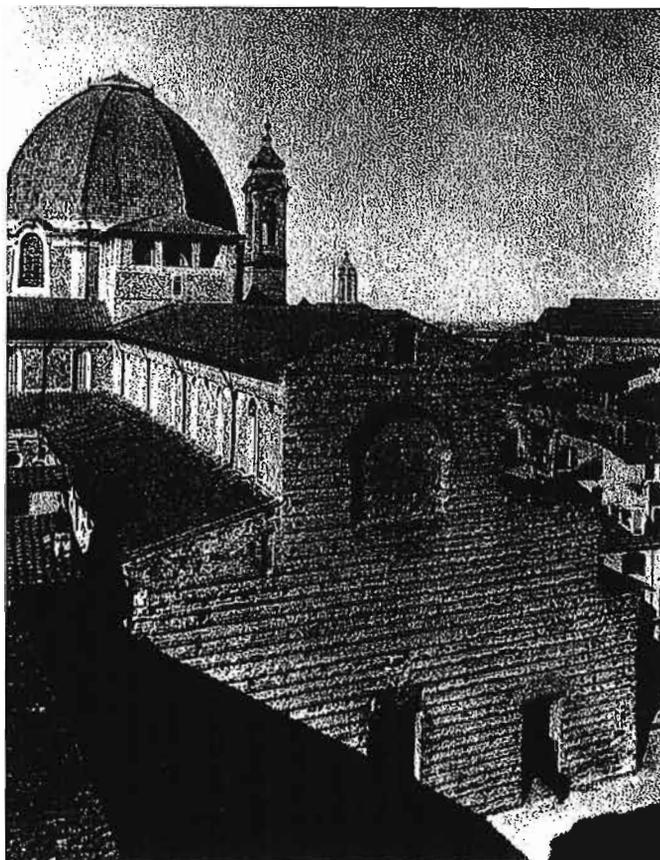


Figg. 48, 49 - Documentazione grafica del complesso del Laterano, preliminare al progetto d'intervento di Francesco Borromini. Si nota una notevole attenzione nel testimoniare la situazione *ante-operam* (da: A. Roca De Amicis, *L'Opera di Francesco Borromini in S. Giovanni in Laterano*, Roma 1995).



Figg. 50, 51 - La chiesa milanese di S. Maria delle Grazie, malgrado il suo slancio gotico, è surclassata dall'articolato volume e dall'interna spazialità della tribuna bramantesca.

Figg. 52, 53 - Cupola, tiburio e campanile del S. Lorenzo di Firenze; ogni emergenza è vinta dal cappellone mediceo, che non si è avuto il coraggio di sormontare con lanterna e cuspide.



culto che – in virtù dei rivestimenti decorativi in stucco – mutarono completamente di aspetto. Vi è palese l'insistente desiderio di un'affermazione facile ed appariscente delle nuove espressioni scenografiche – accentuando anche la costruzione esibizionistica di nuove facciate – ottenuta a spese di tante più antiche severe architetture.

Tra le infinite soppraffazioni decorative dovremmo elencare anche il S. Giovanni in Laterano, in gran parte trasformato dal Borromini; ma questo grande artista "provò disgusto" per il compito commessogli e volle poi avvalorare e impaginare esemplarmente alcuni resti scultorei e pittorici medioevali, superstiti della distruzione operata.

Dopo queste trionfistiche trasformazioni globali, si può far cenno dell'*inserimento* di nuovi episodi architettonici entro precedenti compagini, che vanno pure riguardati come altrettanti autonomi interventi di forza. Non starò a ricordare i nuovi complessi absidali e le vistose cappelle costruiti volutamente fuori scala sin dal primo Rinascimento, a mortificare la volumetria di precedenti impianti chiesastici. Dopo il coro di S. Maria delle Grazie a Milano, accennerò solo alla smisurata Cappella dei Principi che la sensibilità artistica fiorentina non volle però unire spazialmente alla Basilica di S. Lorenzo.

Personalità come Michelangelo non potevano non dichiararsi in modo libero e autonomo nei nuovi interventi compiuti in diverse compagini monumentali. I suoi inserti architettonici si impongono per l'espressiva carica innovatrice nella spazialità e nelle modulazioni interne, più che nei volumi esteriori.

Si dovrebbe concludere questo "excursus" passando ad altri interventi la cui natura impone esiti meno eversivi, quali sono in generale i *completamenti* e le *aggiunte*. Cito perciò il Palazzo Farnese di Roma dove si affollano soluzioni conclusive di libera impostazione: nello scatto della facciata all'altezza del secondo piano e soprattutto nell'ultimo ordine del cortile stilisticamente differenziato, oltre che nel loggiato aperto sul fronte verso il Tevere.

E marginalmente va rammentato il conclusivo esempio offerto da Palazzo Pitti, per la riforma dell'ampliato prospetto ideato dal Cortona e dove l'Ammannati ha composto felicemente la sua architettura con ordinanze rustiche a bugne, in pacata dialettica con la facciata esistente, che non rientra però nello stesso quadro visivo.

Avendo potuto seguire fin qui – nella successio-

ne percorsa – lo stemperarsi della reazione verso le preesistenze, sarebbe opportuno riprendere l'elenco dei diversi tipi d'intervento e l'esame delle varie situazioni, partendo dall'altro polo: quello del rispetto delle antiche compagini, che si è attuato in generale raccordando e ripetendo le forme esistenti.

Il rispetto, come dicevo, s'inizia con una teorica posizione di assoluta *conservazione*. Bisognerebbe riconnettersi alla ricordata posizione del ruskiniano abbandono – forma *passiva di sostanziale rispetto*, ma corollario *inammissibile di premesse irreali* – se riuscissimo a considerare posizione di rispetto quella che, in realtà, affretta la morte dei monumenti.

Sussistono tuttavia reali esempi di una conservazione pressoché completa, salvaguardata e rivisitata attraverso i secoli. Vanno naturalmente ricercati negli ambienti più tradizionalisti per ragioni istituzionali, come quelli religiosi e dinastici, oppure in territori dove la decadenza politica ed economica ha facilitato tale fenomeno. Sotto questo riguardo, non può tacersi l'eccezionale conservazione degli spazi, delle strutture e delle decorazioni interne di alcune antiche chiese di Ravenna.

In una graduatoria discendente del rispetto verso le preesistenze emergono i *completamenti* di antichi edifici ottenuti con la puntuale osservanza delle parti già costruite e delle premesse artistiche. Spesso si tratta della applicazione di idee e di progetti originari affidata ad epigoni dell'architetto ideatore. Se pur vi si notano varianti o licenze, tali interventi si configurano tuttavia ben allineati su una posizione di rispetto. Va rivelato a tal punto l'incorporamento delle sopraelevazioni nelle precedenti orditure dei prospetti, che ha, spesso mascherato i rialzamenti di antichi edifici; un'attenta ricerca riserverebbe molte sorprese. In altri casi è significativo notare l'impegno, continuato nei secoli, dei progetti di completamento in forme medioevali di celebri monumenti, come la facciata del S. Petronio di Bologna. Se tali progetti non furono eseguiti, vennero però in pieno Seicento realizzati, all'interno della chiesa, volte e costoloni gotici da un illustre architetto barocco: Gerolamo Rainaldi.

Rispettosi nelle intenzioni – se non nelle risultanze modernamente giudicate – appaiono gli *ampliamenti* concertati nella stessa chiave stilistica originaria. Esempi probanti vengono alla mente di tutti, a principiarsi da Palazzo Vecchio per giungere ai Palazzi Pitti e Medici-Riccardi di Firenze: tre

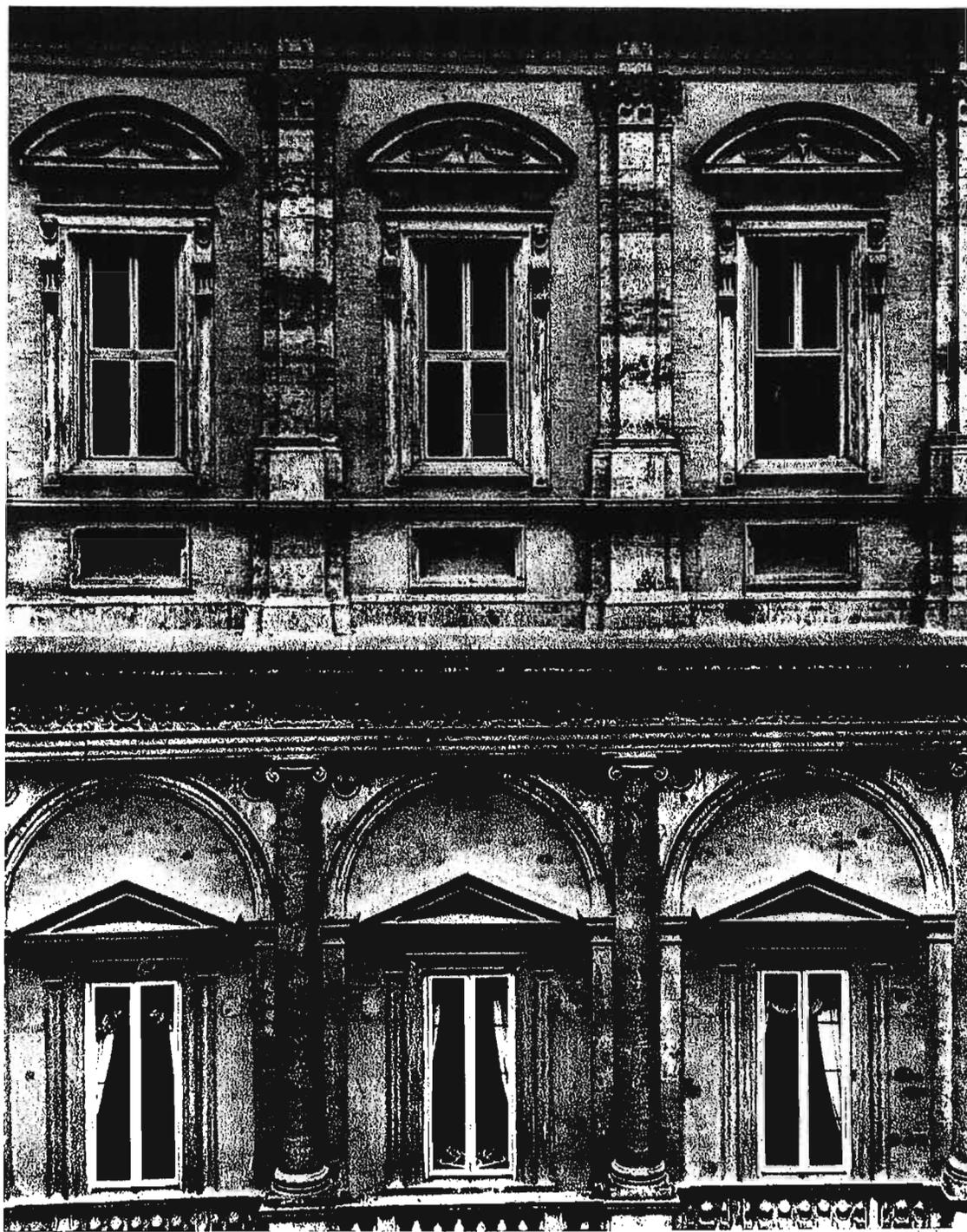
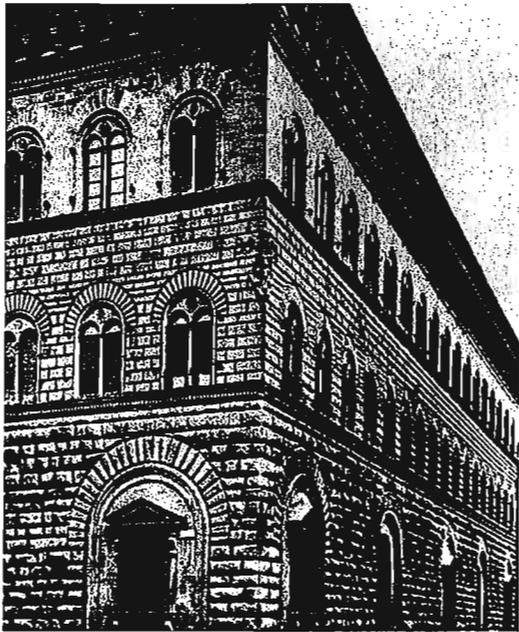


Fig. 54 - Scatti dimensionali di accalorato linguaggio qualificano il comportamento michelangiolesco nell'ultimo piano del cortile di Palazzo Farnese a Roma (da: G. De Angelis D'Ossat, "Michelangelo": l'architettura, Novara 1965).



108 Fig. 55 - Spazi rinascimentali collegati con gestualità barocca, a formare la Sala Ducale in Vaticano.



Figg. 56, 57 - Due palazzi del primo Rinascimento, prolungati con uguale conformismo in epoche molto diverse: il fiorentino Riccardi-Medici nel Seicento e lo Spannocchi di Siena alla fine dell'Ottocento.

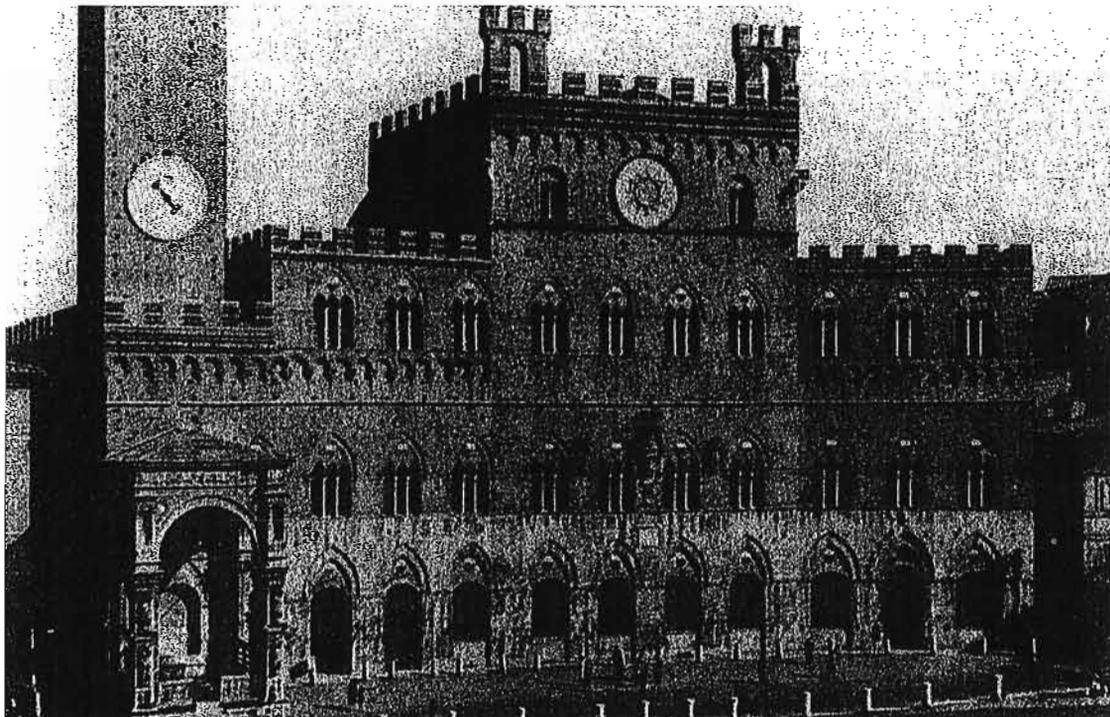


Fig. 58 - La fedeltà alla tradizione ha unificato le diverse fasi del Palazzo Pubblico di Siena, propagandosi agli edifici del Campo; perfino il piano con merli e trifore sulle archeggiature di coronamento dei corpi laterali, è imputabile ai restauratori degli ultimi anni del Seicento.

prospetti pedissequamente ampliati. Per citarne uno meno noto ed antico, ricordo il palazzo Odescalchi ai SS. Apostoli di Roma, dove la contrastata composizione berniniana – felicissima nel serrato gioco delle proporzioni tra la zona centrale e le ali – ha perduto mordente e significato con l'allargamento del corpo mediano, attuato solo qualche decennio dopo. Anche in questo ampliamento sono state ripetute le forme precedenti, proprio come nei restauri di tipo ottocentesco: malgrado le intenzioni, ai nostri occhi non risulta certo rispettato lo spirito essenziale dell'opera.

Questo esempio schiude una serie di interventi che rientrano tutti in un'altra categoria che definirei delle *imitazioni*, da distinguersi rispetto alle più frequenti espressioni di attardamento stilistico.

In molti di questi casi, concentrati soprattutto in alcuni periodi ed in particolari circostanze, il rispetto ha istituzionalizzato la pedissequa rievocazione di antiche forme, rivelata nell'ampliamento su via del Corso dello stesso palazzo Odescalchi.

Mentre le architetture non legate alle preesistenze potevano sempre ricercare altre strade tentando nuove espressioni, in certe aree artistiche il conservatorismo, generalmente di marca classicista, ed il gusto per le imitazioni tolsero o almeno ritardarono, lo sviluppo di forme nuove. Il ripiegamento del pensiero verso epoche precedenti attirò sempre nella sua orbita anche la nuova edilizia e gli architetti sembrarono allora avvinti dai legami con il passato. Il fascino ed il rispetto degli antichi monumenti non potevano non avere, in queste imitazioni, esiti clamorosi e debordanti.

Lasciando naturalmente a parte le manifestazioni dell'ecllettismo ottocentesco e non volendo toccare certe preziose anticipazioni settecentesche di "revivals" medioevali, deve essere ricordato un antico emblematico esempio: la conservatrice Siena amò le sue forme gotiche fin nell'inoltrato Settecento, tanto da conformare il Palazzo arcivescovile in quello stile. L'autorevolezza del Duomo imminente e l'unicità del quadro figurativo consigliarono certo la soluzione adottata, quasi incredibile in età barocca!

Dall'imitazione alla libera evocazione di antiche architetture il passo è breve: ricordo solo quella tentata da L. B. Alberti nel concepire il suo Santo Sepolcro nella Cappella Rucellai: un omaggio all'Oriente mediato attraverso Venezia.

Toccato anche l'argomento delle imitazioni,

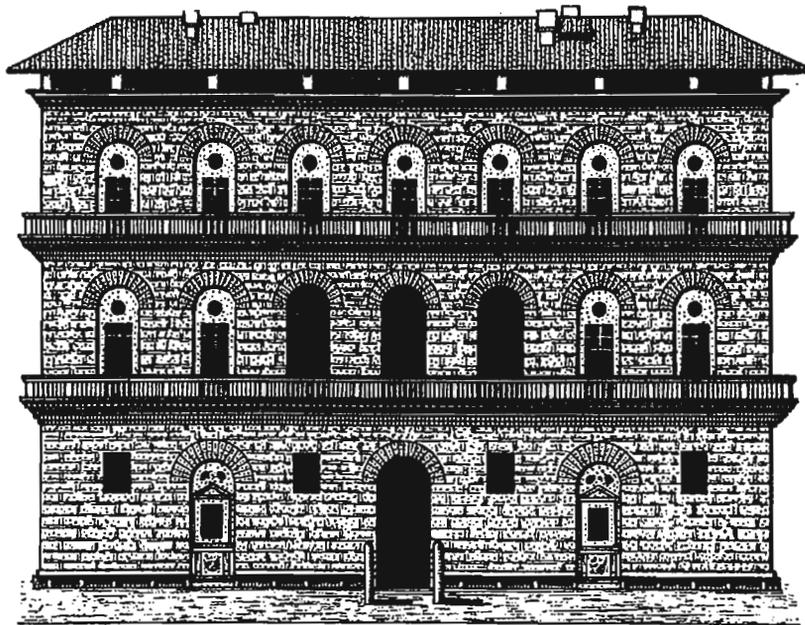
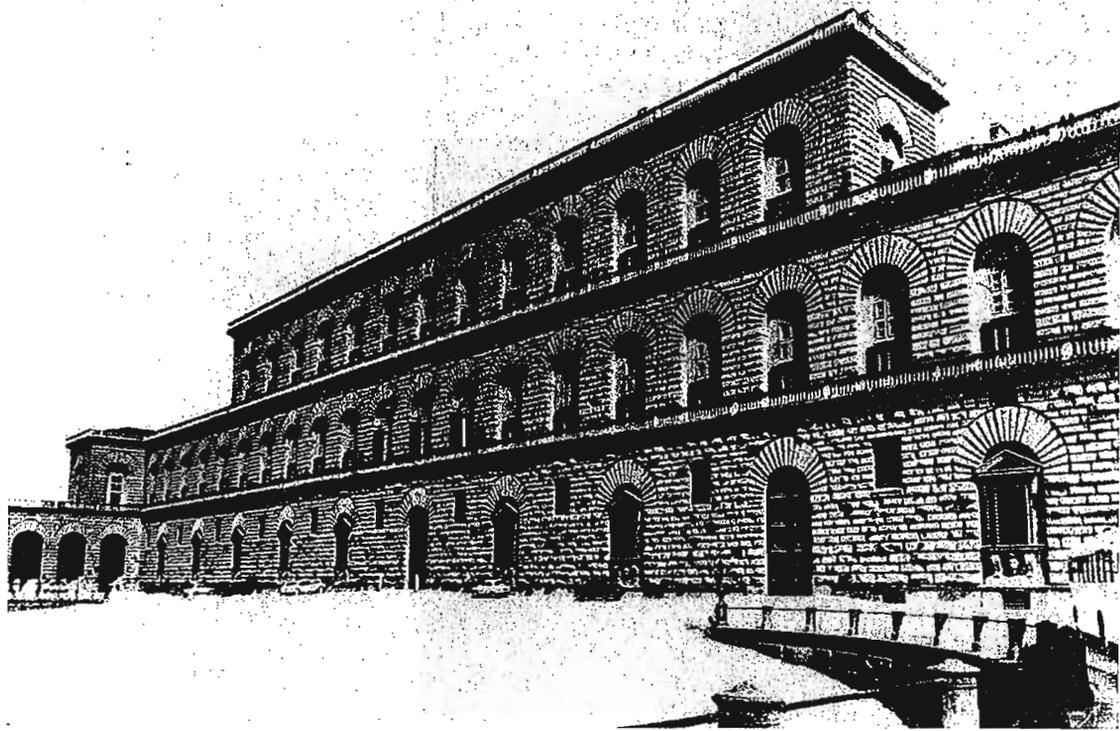
possiamo ritornare sulle due posizioni da cui si è partiti: di contestazione o di rispetto nei riguardi del già esistente. Dai punti estremi siamo giunti a raccorciare le distanze: ora si affrontano da una parte le aggiunte eseguite in un nuovo stile, dall'altro quelle realizzate nelle forme precedenti. La questione si riduce ormai a queste posizioni essenziali, proprie di un quesito sempre attuale che abbiamo rintracciato in antichi esempi, rispondenti a particolari momenti culturali che andranno esplicitati.

Siamo tuttavia su un terreno d'incontri e quasi di minuti equilibri dove potremo collocare anche gli interventi minori come gli *adattamenti*, operati con diverso spirito per riutilizzare gli immobili, e persino la sostituzione di elementi antichi assai deteriorati.

Ameremmo sapere come fosse modellato il capitello posto da Michelozzo nell'ardita sostituzione ricordata dal Vasari in un loggiato di Venezia. Ricordiamo invece una bellissima lezione impartita dalla Grecia classica. Nel venerando tempio di Hera ad Olimpia si conservavano ancora, nel II secolo d.C., antichissime colonne doriche realizzate in legno. Quando fu indispensabile sostituirle per la loro decrepitezza, non si esitò a rinnovarle in pietra e nelle forme più evolute che quell'ordine architettonico andava assumendo. Il rispetto per il monumento era stato conservato sino ad ogni limite possibile, la franchezza della nuova espressione e del nuovo materiale erano logicamente accettate: l'antica testimonianza documenta sia il rispetto della democrazia greca verso le manifestazioni architettoniche del passato, sia la doverosa introduzione di forme contemporanee.

A questo punto cruciale viene fatalmente ad inserirsi il problema, sempre attuale e scottante, dei limiti e delle nuove forme espressive negli interventi sugli antichi edifici. Un problema che non può essere eluso ma solo brevemente accennato, eliminando ogni superata polemica sulle qualità richieste agli operatori e sulle prevalenze da dare, o meno, agli aspetti formali, utilitari, strutturali e tecnologici.

L'architettura è anche superamento di ogni cognizione e di ogni mezzo per raggiungere qualità formali e pratici intenti; l'opera di restauro deve ispirarsi ad ogni attuale ricerca con cosciente equilibrio, come qualsiasi realizzazione architettonica. Anche per questo non può essere neppure messa in dubbio la piena legittimità e la naturale incidenza dell'archi-



Figg. 59, 60 - Ogni secolo ha voluto aggiungere a Palazzo Pitti (Firenze) un corposo intervento, a prescindere da altri impulsi di rielaborazione rimasti allo stato di progetto.

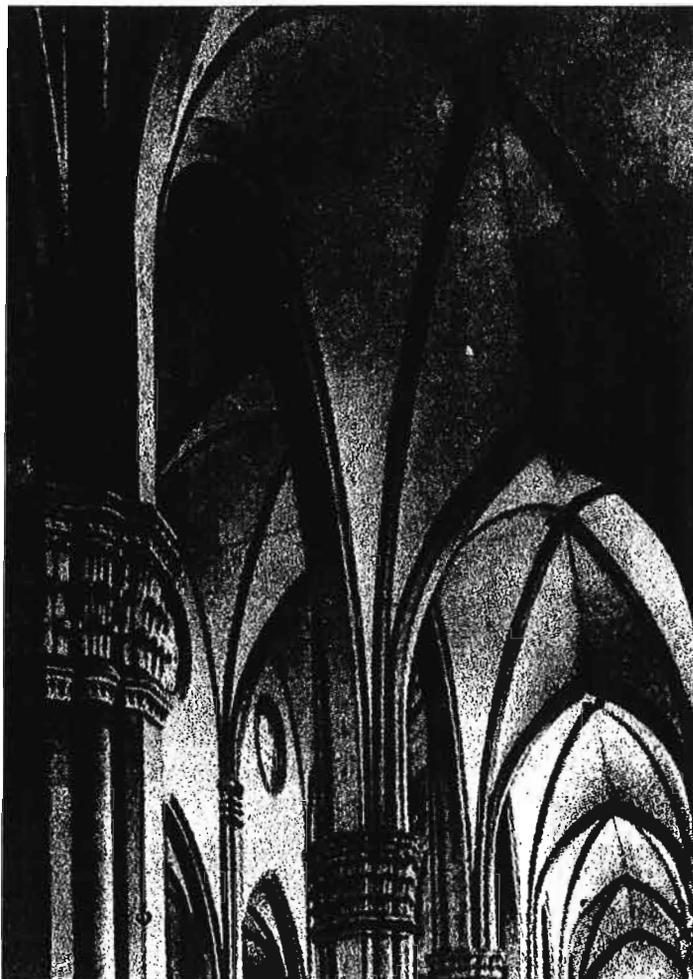
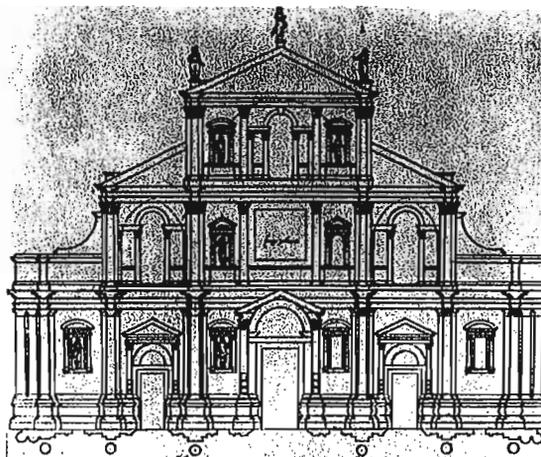
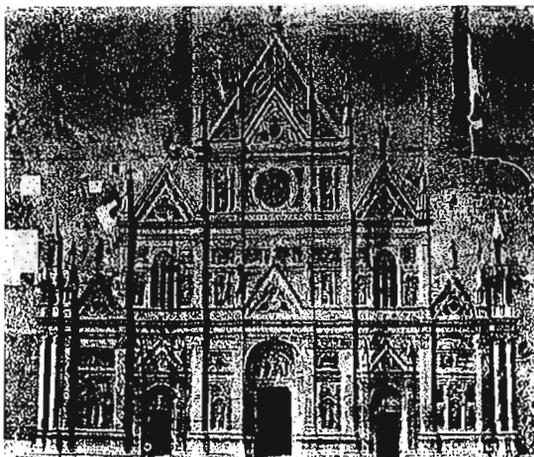


Fig. 61 - Nulla lascia visivamente trasparire la fattura seicentesca delle volte gotiche nel S. Petronio di Bologna.



Figg. 62, 63 - Un punto cruciale nelle vicende per la facciata di S. Petronio. Il Vignola conclude la serie rinascimentale delle proposte mimetiche (1543); nel 1575 il Palladio intende erigere un prospetto classicista demofendo il già eseguito.

tettura moderna, mentre l'acuto spirito dell'architetto, sensibile e colto, interviene a risolvere i meditati quesiti, dando dovuto peso ad ogni componente.

A tal punto, desidero constatare con piacere come l'opera di rinnovamento dei Musei italiani, condotta in tanti edifici d'interesse monumentale con criteri di cosciente attualità, abbia incontrato il favore dei critici più illuminati e il gusto del pubblico. Costituiscono ormai un ripetuto esempio di coraggiosi restauri interni, quasi trasformazioni in "stil nuovo" di edifici di notevole importanza, nei quali è stata fatta rifluire la vita.

* * * *

Di tutta l'articolata fenomenologia degli interventi dobbiamo ora rintracciare le ragioni che l'hanno sottesa e variata e risalire alle strutture politiche che – secondo la loro diversa natura – hanno facilitato e diretto le scelte di base, determinando nei diversi periodi l'adesione ad una delle due fondamentali posizioni rilevate.

Si è già accennato che la svalutazione e il disprezzo delle preesistenze coincide spesso con i contemporanei regimi autocratici, insorti in tutti i tempi: dalle affermazioni dell'imperialismo alle gestioni coloniali, dalle piccole signorie rinascimentali alle grandi imprese del trionfalismo seicentesco e poi dell'assolutismo. Ma l'ampia gamma di tali situazioni politiche – e non andrebbero dimenticati i periodi delle occupazioni militari e dei fanatismi religiosi – non copre del tutto l'arco dei fenomeni rintracciati. E neppure riescono a coprirlo altre posizioni, meno politicizzate, di sicurezza spirituale e di fiducia nelle coeve espressioni artistiche che si riscontrano, ad esempio nel primo Rinascimento.

In realtà nelle posizioni di sprezzo va riconosciuto qualche altro movente diverso dell'autoritarismo violento che ricerca le proprie vittorie attraverso evidenti sopraffazioni. Vanno esplicitati i movimenti artistici, più vicini alla cultura che al potere, perseguitati lo scopo senza obliterare le preesistenze e che contano invece sulla loro presenza per svolgervi azioni di contrasto: così le varie correnti manieristiche, reagendo a culture classicamente affermate, compiono opera di sottile contrappunto, anche ironico e persino bonario, ma che nelle intenzioni si configura pur sempre come una contestazione.

Come si è accennato, tra le diverse cause deter-

minanti la posizione eversiva, vanno anche individuate le grandi personalità artistiche: si pongono in naturale contrasto con le generazioni precedenti e specie su quelle manifestazioni incidono in modo personale e decisivo.

È perciò una pluralità di motivazioni che promuove ed anima gli interventi di autonomia e di tensione, alimentati da diverse ideologie.

Anche la posizione di rispetto delle preesistenze non è storicamente attribuibile ad un solo movente, pur se il tradizionale conservatorismo dinastico e confessionale sembra il più appariscente, riuscendo a coprire anche contigue aree di conformismo e di attardamento stilistico. Indico perciò l'esistenza di altri confluenti motivi che sembrerebbero non collimare con le qualificazioni politiche ad impostazione retriva.

Possono raggrupparsi in uno fondamentale che discende dal riconoscimento e dal rispetto delle altrui opinioni, non solo artistiche, e si rifà alle prassi democratiche di comprensione e di coesistenza. In base a siffatte premesse, risulta aver espresso opere di carattere conservativo che furono anzitutto forme di rispetto, come abbbiam notato nel mondo dell'antica Grecia.

In una visione simile, ben più ampia e precisa, si colloca anche il movimento romantico, alle cui origini è il profondo anelito verso nuove conoscenze, da raggiungere ed esotiche valorizzazioni da proporre: i risvolti conservativi, programmaticamente i più avanzati per le testimonianze monumentali, ebbero la maggior risonanza e stimolarono una grande varietà di interventi "in stile".

Sono cause e impulsi non scaturiti da concezioni o da eventi rivoluzionari, in naturale sintonia con i risultati, e caratterizzano grandi aree e lunghi periodi storici.

* * * *

L'intera fenomenologia degli interventi architettonici rientra perciò esattamente, assieme alle rintracciate matrici, nell'alveo delle attività e culture artistiche, ed è riuscita a trovare quasi sempre puntuali giustificazioni storiche.

Ricordiamo di aver punteggiato l'indagine sui molteplici interventi architettonici con esempi desunti soltanto dai periodi preilluministici, proprio per mostrare tutta l'affinità – anzi l'essenziale identità – con la tipologia dei "restauri", sino ad oggi

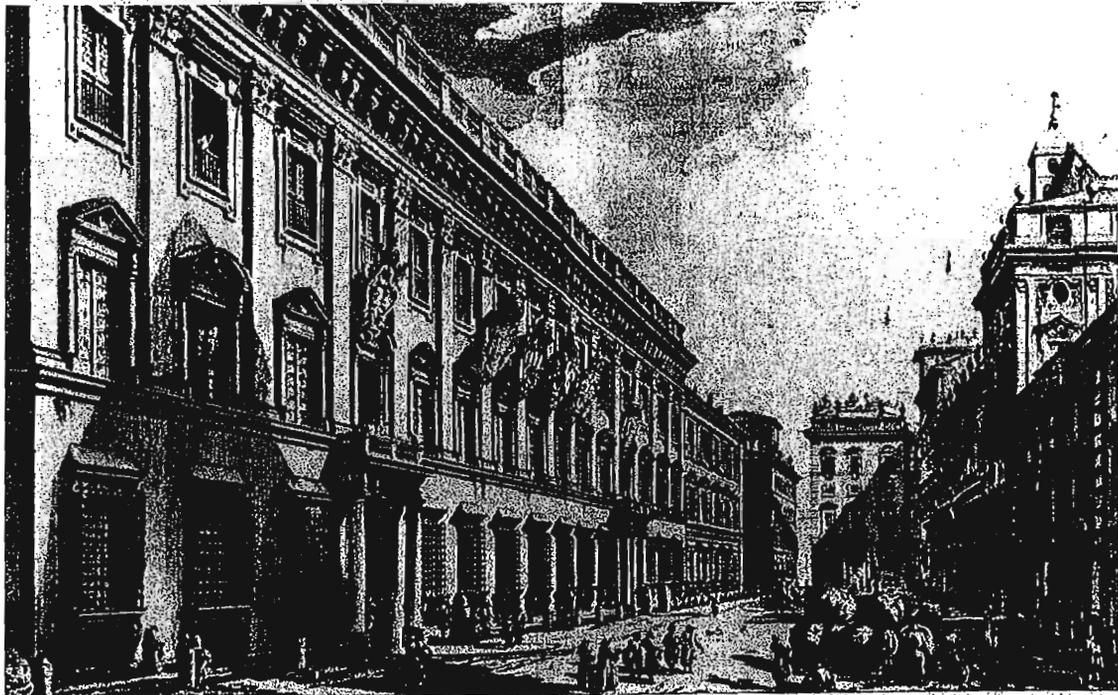
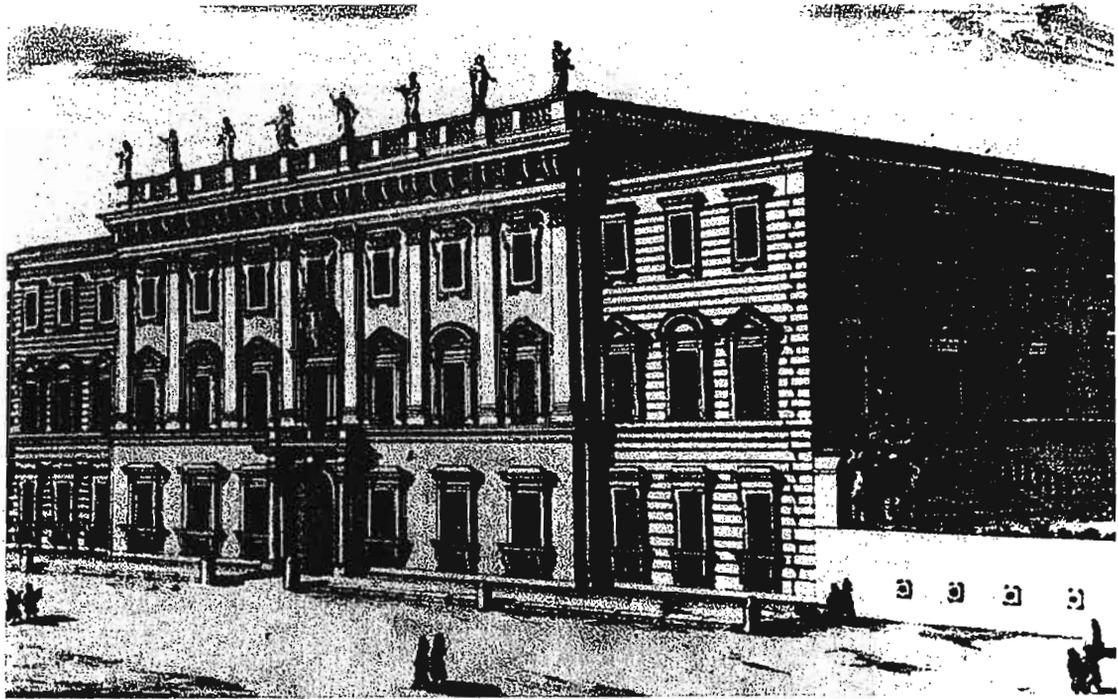
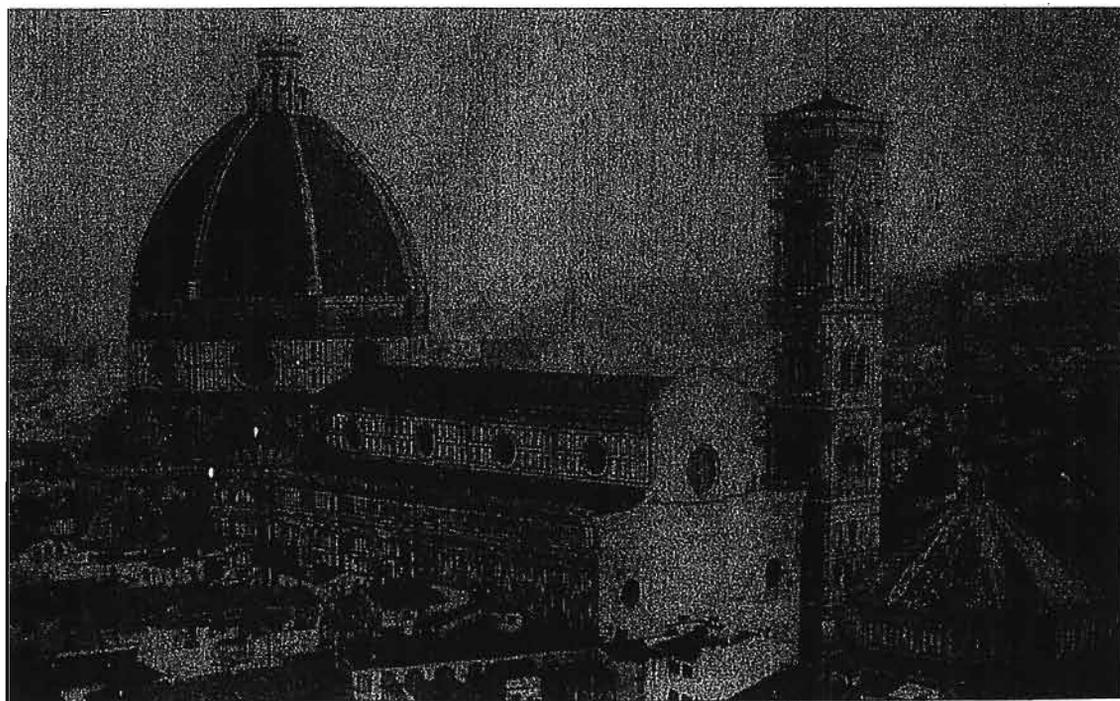
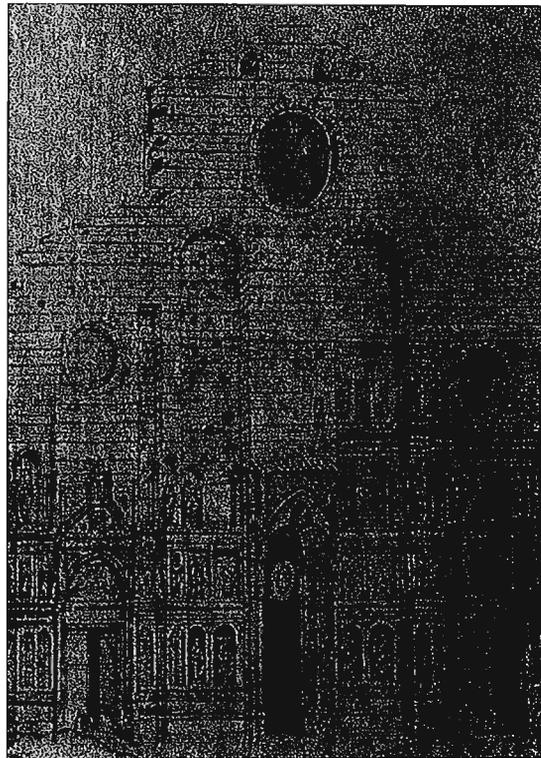


Fig. 66, 67 - La diversità delle valutazioni ha marcato la storia della facciata di S. Maria del Fiore (Firenze). Dopo aver troppo atteso il completamento medioevale, venne abbattuta (1588) nell'intento di erigervi una manierista: fallito il tentativo e superati i tanti progetti barocchi e classicisti, fu alla fine realizzato l'attuale prospetto medioevaleggiante.



riconosciuti e ufficializzati solo a partire dal tardo Settecento.

Credo che la dimostrazione tentata possa considerarsi riuscita nei confronti di tutte le attività – esclusive dell'architettura – che in ogni tempo si sono dovute incontrare con le preesistenze. Andranno necessariamente accorpate fra loro e considerate nella loro unitaria continuità concettuale e storica, determinata dal caratterizzante rapporto con il già costruito. Si dovrà solo ribadire e divulgare un ormai conquistato raccordo tra sfere di attività praticamente identiche e finora del tutto separate.

Ma le conseguenze della nostra dimostrazione, se han portato a esplicitare e a riconoscere l'immanenza di lontani precedenti storici alle procedure di restauro, non debbono arrestarsi a questo risultato. Infatti i raggruppati interventi di ogni età, entro la loro unica sfera di azione, debbono essere tutti considerati quali vere espressioni, diciamo pure creazioni architettoniche. Perciò il chiarimento operato dovrebbe venir anche ad obliterare il vocabolo restauro, ormai in disuso in altri campi, e che non riesce a determinare l'essenza e le qualificazioni estetiche di tali interventi: anzi le maschera e le esclude, evocando altre azioni non creative, ma riflesse e con prevalenti incidenze culturali e tecnologiche. Forse il declino del termine "restauro" – che non trova puntuale riscontro nelle altre lingue e il cui sacrificio dovrà venire una volta compiuto per evitare confusioni e dubbi – seguirà quello già in atto e inarrestabile del "ripristino".

Tali affermazioni sopravvengono a chiarire la dibattuta materia, invalidando qualche difforme costruzione teorica. I nuovi interventi, intesi come qualificazione architettoniche sul preesistente, appaiono sempre più distinti e separati – dai punti di vista concettuale e operativo – dalle attività di conservazione architettonica. E queste ultime così enucleate e senza più ambiguità, trovano applicazioni e limiti in prassi indiscutibili, rispecchiandosi completamente in quelle delle altre arti plastiche.

In ugual modo dovranno venire precisati gli in-

terventi architettonici a scala urbana e le attività di conservazione nei centri storici, quale logica estensione di queste proposte conclusive.

Si è stabilita così una effettiva necessaria dicotomia – che accentuata dottrinalmente, si delinea naturale e quasi spontanea – tra i nuovi interventi architettonici, diretta a soddisfare soprattutto congrue necessità vitali o utilitarie, e le altre attività tipicamente conservative. Verranno finalmente ad eliminarsi incertezze, equivoche iniziative ed arretrate convinzioni, come si riscontra essere avvenuto nel campo della conservazione delle opere d'arte figurativa, dove risulta ormai escluso ogni qualificato intervento degli artisti. E si può infine sperare che, in una precisa ripartizione di orizzonti e di compiti, non dovrebbero più trovare ascolto fantasiosi insani progetti.

Non ho proposto teorie; ho proceduto soltanto a delle constatazioni, che però dovrebbero dare un nuovo orizzonte e un più chiaro ordine alla materia.

Il grave dovere di trasmettere alle future generazioni un eccezionale patrimonio architettonico si può assolvere in modo più cosciente e responsabile, ripartendo le due diverse attività e assicurando le più ampie possibilità a quelle fondamentali della conservazione, intesa nel senso più largo. Oltre che un dovere, le attività di intervento architettonico e di conservazione, si configurano in un unico solidale atto di fede nell'arte e nella storia dell'umanità, che deve essere da tutti condiviso con appassionata conoscenza dei valori del passato e con fiducia nell'avvenire.

* Prolusione al Corso di "Restauro dei Monumenti" tenuta nella Facoltà di Architettura di Roma il 31 gennaio 1961, sul tema "Architettura e Restauro". Malgrado il lungo tempo trascorso se ne pubblica il testo – che allora non poté registrare echi o repliche – [...] risultando tuttora attuale il taglio degli argomenti prospettati. Naturalmente il "ductus" del discorso risente dell'impostazione episodica ed informativa propria di una prolusione accademica, che venne onorata anche dalla presenza di Luigi Einaudi.



Fig. 68 - La cupola brunelleschiana di S. Maria del Fiore (Firenze) impostata sulle premesse gotiche della fabbrica di Arnolfo (foto Curuni 1981).

ELENCAZIONE SCHEMATICA – CON ULTERIORI ANTICHI ESEMPI – DEI DIVERSI TIPI
DI INTERVENTO OPERATI SULLE PREESISTENZE

CON INTENTI DI RISPETTO O CONCILIATIVI OPPURE CON INTENTI CONTESTATIVI O DI INDEPENDENZA

A) *Distruzioni a carattere definito*

Demolizioni globali per sistemazioni e rifacimenti ex-novo

- Complesso del Duomo vecchio di Arezzo, abbattuto per esigenze militari (1561).
- Colonna infamante (1628) a ricordo delle case Vacchero nell'omonima piazzetta di Genova.
- Terme di Traiano a Roma sul sito della Domus Aurea neroniana.

B) *Cambiamenti di destinazione e conseguenti modifiche*

*Trasformazioni esteriori
Notevoli inserzioni autonome*

*Sovrapposizioni e superfetazioni
Completamenti differenziati
Aggiunte non correlate alle preesistenze*

- Quartiere medioevale interrato dai Genovesi per erigere a Savona la fortezza del Priamar.
- Per la Rocca Paolina fu interrata (1540) una zona urbana di Perugia incentrata sulle case dei Baglioni, sorte a loro volta (1436) sulle abitazioni disrusse (1398) dei Guidalotti.
- Facciata trecentesca di S. M. del Fiore demolita (1588) per un imenzionale nuovo prospetto.
- Mausoleo di Adriano fortificato da Aureliano e adattato anche a carcere dal tempo di Teodorico.
- Templi romani trasformati in chiese (S. Gregorio ad Ascoli, S. Isacco a Spoleto, Assisi).
- Cattedrale ricavata (XVI sec.) nella grande Moschea di Cordova.
- Rivestimento albertiano (1450) del S. Francesco di Rimini.
- Terminazione aulica a due livelli nella primitiva Cattedrale di Treviri (c. 380).
- Cappella guariniana della S. Sindone (1668) nel Duomo di Torino.
- Coronamento di tetti, camini e terrazze nel Castello di Chambord (dal 1537).
- Cuspide barocca sull'edicola michelozziana nell'Annunziata di Firenze.
- Sequenze di altari cinquecenteschi nelle chiese monastiche medioevali.

C) *Adattamenti pratici per usi incongrui*

C) *Utilizzazioni congruenti*

B) *Innovazioni di compromesso sul preesistente con nuove ricerche espressive*

*Sopraelevazioni integrate
Rielaborazioni concordanti o mimetiche
Ampliamenti imitativi*

Completamenti e continuazioni in stile

A) *Recupero e presentazione di elementi antichi*

Opere dirette alla conservazione degli aspetti originari

- Broletto nuovo di Milano (1228) rialzato ed adattato nel XVIII sec. ad Archivio notarile.
- Rocca trecentesca di Spoleto utilizzata come carcere (dal 1817).

- Parte nuova e incompiuta del Duomo di Siena (c. 1345).

- Fusione berniniana di due spazi costituenti la Sala Ducale in Vaticano.
- Nei palazzi Sciarra di Roma.
- Terminazione e guglie (Sanmicheli) sulla facciata del Duomo di Orvieto.
- La casa di A. da Sangallo il G. ampliata in palazzo a Roma.
- Il piano superiore della villa Papacqua a Soriano.
- Fronte del Palazzo Comunale di Perugia su corso Vannucci.

- Marmi presbiteriali di S. Giovanni in Laterano sistemati, ai primi del Seicento, nelle chiese romane dei SS. Nereo ed Achilleo e di S. Cesareo.
- Facciata romanica nella rinnovata (XV sec.) Badia Fiesolana.

- Metodico rialzamento dei colonnati entro le chiese paleocristiane di Ravenna (sec. XV-XVI).

SCHEMI DI CORRETTA INTEGRAZIONE DELLE LACUNE MURARIE

Scuola di specializzazione per lo studio e il restauro dei monumenti, Facoltà di Architettura dell'Università di Roma - International Centre for the Study of the Preservation of Cultural Property (ICCROM), a.a. 1977-78

I campi di applicazione cui si attaglia il metodo analitico ed operativo proposto sono molteplici: dalle necessità e dai problemi propri dei ruderi archeologici alla ricostituzione dei brani perduti, o sostanzialmente alterati, di superfici murarie – interne o esterne, vaste o limitate – pertinenti ad edifici di ogni età.

I problemi sollevati da tali integrazioni devono essere esattamente posti per trovare una specifica risposta, anche indipendentemente dall'eventuale consolidamento e ricomposizione delle strutture resistenti che costituiscono l'ossatura muraria, premessa e supporto degli aspetti di superficie.

La presente trattazione ha lo scopo di avviare a soluzione il principale problema: quello della ricerca del tipo di integrazione che si ritiene il più adatto. Fornisce indicazioni necessariamente schematiche, ma valide e rispondenti alle moderne concezioni sulla conservazione e sul restauro, che vanno singolarmente valutate per ogni caso concreto e sottoposte ad un vaglio critico, al fine di far emergere le soluzioni preferenziali.

Ai nostri fini, in ogni restauro di murature o porzioni di muro distrutte o danneggiate, interessa soprattutto l'integrazione delle superfici in vista. Mentre su queste concentreremo, la nostra attenzione, per le ossature interne raccomandiamo soltanto di non modificare troppo le strutture e le tecniche originarie, a meno che particolari esigenze statiche non richiedano – come talvolta avviene – altre diverse e più efficienti soluzioni, da studiare caso per caso in sede competente.

La scelta del tipo di integrazione superficiale, il più appropriato per ogni caso, tra quelle emerse come preferibili, deve essere condotta con metodo e con particolare sensibilità, in modo da pervenire alla soluzione più corretta e di miglior gradimento, che scaturirà dall'analisi di ogni soluzione possibile e dalla discussione di quelle ritenute preferenziali. È perciò necessario prefigurare tali possibilità, ve-

rificarne l'applicabilità nei diversi casi e discuterne tutte le premesse, le implicazioni e le risultanze proposte, mentre poi la scelta definitiva va naturalmente lasciata alla competenza ed al gusto del restauratore.

Per la prima volta, daremo ora una metodica ed organica trattazione del problema specifico, elencando schematicamente e raggruppando tutti i tipi di interventi ammissibili che si propongono ad una scelta oculata. È bene premettervi una serie di considerazioni preliminari di portata generale.

Il nocciolo del problema è imperniato sulla necessità di mediare o comporre due diverse e spesso opposte esigenze, ambedue irrinunciabili nel contesto di un corretto restauro:

1) quella di *assicurare una chiara distinzione delle parti aggiunte rispetto alle originarie* e

2) l'altra di *evitare qualsiasi troppo appariscente differenziazione* di materiale, di colore, di grana ecc., che inciderebbe in modo vistoso sul monumento o ne modificherebbe l'aspetto tradizionale.

Le due esigenze non sono del tutto contraddittorie, come potrebbe apparire. Studiando le diverse componenti e variabili di ogni caso, si deve, in sostanza, pervenire ad interventi di integrazione equilibrata che, ad un primo colpo d'occhio e da visuali lontane, non determinino alcuna vistosa disarmonia, mentre ad una visione ravvicinata possano rivelare le parti aggiunte ed indicarne i limiti, in modo facilmente individuabile da tutti.

Va anche affermata la necessità, in tutte le operazioni di restauro delle superfici murarie, di non limitare la scelta e l'impiego dei sistemi di integrazione alle sole strutture che rivestono carattere o interesse archeologico, come avviene attualmente, ma di estenderli a tutti i casi, data la sostanziale eguaglianza delle premesse e dei traguardi da raggiungere e l'esigenza di trattare – con uguale coscienza e rigore – il problema dei restauri per gli

edifici di ogni epoca.

Per raggiungere questi scopi non va trascurata l'opportunità di ricorrere talvolta a materiali e tecniche moderne, date le loro qualità quanto mai distinte e che perciò non potranno mai trarre in errore sulla loro datazione; nuove tecniche e materiali possono inoltre assicurare, meglio dei sistemi tradizionali, applicazioni più precise e contenute e, quindi, meno appariscenti.

Si prospetta poi l'opportunità di evitare che, al termine dei lavori, l'aspetto di pareti molto danneggiate in superficie risulti eccessivamente episodico e frammentario, oppure si presenti con troppo rigida continuità superficiale. Spesso non si deve perciò procedere alla reintegrazione di tutte le piccole lacune, sia per lasciare qualche testimonianza della degradazione subita sia per non offrire alla vista superfici con grandissime percentuali di rifacimenti e quindi con inevitabile apparenza falsa o spiacevole. Non è escluso che in qualche caso sia preferibile procedere – come avviene per le pitture murali – a integrare, in modo diverso e più appropriato, le molte lacune tenendo conto delle loro differenti estensioni. Si consiglia pertanto nel restauro dei paramenti assai deteriorati, la ricerca preventiva, anche attraverso disegni di progetto, di un appropriato metodo unitario che assicuri alla visione di insieme un necessario equilibrio.

Sempre ai fini di prevedere il risultato finale, va messo in evidenza che alcuni materiali – e specialmente i laterizi, anche se eseguiti espressamente – non riescono mai del tutto uguali agli antichi, soprattutto per la diversa tonalità cromatica; non rischiano quindi di confondersi, nei restauri, con gli elementi originari.

Tale constatazione assicurerebbe già da sola quella esigenza distintiva che consideriamo indispensabile, ma non deve essere attuata in modi inutilmente ripetitivi.

Non si ha qui intenzione di esaminare i difficili quesiti inerenti all'integrazione di ornati geometrici e di altre decorazioni sulle superfici. Mentre si rinvia per ogni necessaria precisazione alle trattazioni specifiche (per esempio, l'ottimo manuale P. Philippot, P. Mora, *La conservation des peintures murales*, Bologna 1977), si indica solo la necessità di estendere anche alle decorazioni propriamente architettoniche i metodi attuati nelle integrazioni relative alle pitture murali e agli oggetti d'arte. Per un'auspicabile metodica applicazione di tali meto-

di in campo architettonico si avanza, ad esempio, la proposta di integrare le superfici murarie rivestite di maioliche – tanto frequenti, in Medio-Oriente, come in Spagna – con nuove maioliche di uguali disegni e colori, eseguiti però con il sistema del tratteggio, detto anche "a rigatino".

È appena necessario avvertire che, prima di procedere all'occlusione delle lacune murarie, quando queste siano passanti, rendendo cioè indispensabile la ricostruzione delle strutture portanti, bisogna essere sicuri dell'originaria esistenza e continuità delle superfici da reintegrare e la preesistente assenza in esse di possibili aperture, non solo di porte e finestre, ma di ogni altra particolare variazione o soluzione di continuità. Nei casi dubbi, non si debbono realizzare ipotesi, ma lasciare leggibile e aperto ogni quesito.

Infine ogni soluzione integrativa, per essere legittima ed adottabile con successo, dovrà soddisfare tre diverse esigenze:

a) tener conto dei susseguenti effetti dovuti all'invecchiamento delle parti restaurate ed alla formazione delle patine;

b) essere il più possibile, anzi indefinitivamente durevole nel tempo;

c) riuscire però reversibile; ossia l'applicazione e l'eventuale rimozione del restauro dovranno attuarsi senza apportare danni alle strutture originarie.

Ciò premesso, le integrazioni delle lacune murarie possono realizzarsi in base a due diversi criteri che si attuano:

I) *con superfici non complanari ai paramenti superstiti* e quindi a filo della struttura originaria, ma in leggero ritiro; potrebbe anche prevedersi, in circostanze eccezionali, un tenue risalto.

II) *allo stesso filo delle pareti originarie*, differenziando opportunamente le caratteristiche della superficie integrata.

I) – Il primo sistema offre maggiori garanzie di durabilità, nel tempo, delle caratteristiche differenziali, ma sottolinea visibilmente l'aspetto spiacevole delle lacune, che, quando sono numerose e ravvicinate, inducono a sgradevoli paragoni con epidermidi mal cicatrizzate e talvolta sembrano perfino evocare gli aspetti patologici della lebbra.

Questo sistema è naturalmente da escludere quando l'apparecchio murario (in pietra o laterizi) sia assai regolare e di una certa preziosità, oppure

quando la superficie presenti rivestimenti decorati.

Tutte le volte che questo sistema – che riesce assai distintivo delle lacune murarie – può essere applicato, le integrazioni possono venire realizzate con materiali e tecniche di aspetto praticamente uguale alle originarie.

II) – In quest'altro sistema – in linea di principio preferibile al precedente – per assicurare la necessaria distinzione delle parti aggiunte, o si devono differenziare le superfici delle integrazioni, secondo gli schemi dei gruppi A e B, oppure si evidenzia il loro contorno (schema del gruppo C).

II A – Si prendono in considerazione i muri formati da elementi giustapposti (pietre da taglio e non, laterizi, tufelli ecc.), alla cui tessitura è affidato l'effetto di insieme.

In questi casi, per un'accettabile integrazione delle lacune, bisogna escludere di norma un assemblaggio diverso dall'antico, per evitare di sconvolgere inammissibilmente l'orditura dell'apparecchio murario. Questo generalmente viene ripetuto, usando materiali diversi: bisogna solo sincerarsi che i caratteri dei suoi materiali non risultino di aspetto troppo discordante per natura, pezzatura, colore e grana.

Come altra indicazione di carattere generale si consiglia di conservare in queste integrazioni lo spessore originario dei letti di malta, senza rifinire esternamente i giunti.

In questo gruppo si passano rapidamente in esame cinque possibili casi:

II A a – Se si vuole e si può ripetere esattamente l'apparecchio antico, ogni cura deve essere posta nella necessaria leggera differenziazione dei materiali.

II A b – In altri casi si può anche impiegare materiale simile o addirittura uguale all'antico, ma conferendogli un diverso trattamento superficiale. È la soluzione che si attua, per esempio, con la bocciardatura o con altra presentazione distintiva delle superfici in vista delle pietre da taglio o con l'adooperare preventivamente la martellina per interrompere la continuità dei bordi in vista dei laterizi, imprimendo una certa vibrazione alla superficie di restauro.

II A c – La necessaria diversità del trattamento si attua, a scopo documentario, soltanto in punti limitati della superficie in vista di alcuni o di tutti i

nuovi elementi, mediante l'incisione di durevoli date, sigle o segni convenzionali.

II A d – Potrebbe anche essere operata una distinzione superficiale nell'apparecchio murario, allargando tutti i giunti verticali degli elementi costituenti l'integrazione. La maggiore distanza delle pietre e dei laterizi dovrà essere commisurata alle loro dimensioni ed alle altre specifiche caratteristiche della lacuna; non vanno invece modificati gli spessori dei letti nei giunti orizzontali che assicurano la continuità e la sostanziale regolarità dell'apparecchio murario.

II A e – Soluzione desueta – applicabile solo per i muri costituiti da grandi blocchi in vista – che ripete gli allineamenti dell'apparecchio originario e adotta materiali della stessa natura, ma disponendoli con pezzatura frammentaria entro l'ambito di ogni blocco da reintegrare, il che serve a contraddistinguerli in modo non equivoco.

II B – Nel gruppo B si prendono in considerazione tutte le superfici murarie in cui non appare l'individualità degli elementi costitutivi della struttura. Sono, in generale, le murature coperte da intonaci o da altri rivestimenti continui. All'esterno degli edifici, questo genere di superfici è soggetto a più facile e rapida degradazione rispetto ai paramenti con strutture murarie in vista; sono quindi assai numerosi i restauri di soli intonaci, senza che sia necessario reintegrare la sottostante struttura muraria.

Data la maggiore frequenza di questi restauri superficiali, ne fugge ai più la dovuta importanza e appaiono spesso condotti con leggerezza e facilità, il che comporta sovente la distruzione gratuita di ampie superfici intonacate. Si sente il dovere di raccomandare anzitutto la conservazione di ogni genere di antichi intonaci, operandone il consolidamento "in situ".

Si richiama comunque l'impegno di considerare le riprese di intonaci – siano a base di calce, di gesso o di argilla – alla stregua delle altre integrazioni murarie, da studiare e predisporre accuratamente.

L'esame preliminare degli intonaci originari ne riconoscerà le operazioni di stesura e la successione delle fasi, attestate da uno o più strati sopra l'"arriccio", l'ultimo dei quali che può avere minimo spessore, assicura l'effetto determinante dell'opera.

La consistenza e l'aspetto degli intonaci è frutto di molte variabili, che possono però ricondursi



essenzialmente a due categorie: quelle relative ai materiali adoperati (natura, grana, colore dell'impasto formato da leganti, pigmenti e materiale inerte) e le altre connesse alle modalità di impiego e di finitura, dipendenti anche dalle caratteristiche degli strumenti usati.

Per assicurare la necessaria distinzione dei nuovi intonaci, è sufficiente operare su una delle due categorie delle variabili suddette; le scelte relative a tali integrazioni devono esserè perciò effettuate nell'ambito di due articolate possibilità che conviene tenere ben distinte.

Data la delicatezza dell'argomento si raccomanda di studiare bene il problema, anche in relazione all'importanza e ampiezza dei vari interventi e nell'intento di evitare soluzioni troppo discordanti. Sarà perciò più che mai necessaria qualche campionatura preventiva.

II B a - Se si intendono privilegiare e ripetere le caratteristiche emergenti dalla stesura e finitura degli intonaci, la differenziazione si attua variando soltanto gli elementi costituenti l'impasto.

In questi casi, dovendosi far di tutto per accompagnare gli antichi valori cromatici, si può efficacemente ricercare una diversità variando soprattutto l'effetto provocato dalla grana. In tal modo si differenzierà il nuovo intonaco rispetto all'originario anche quando avrà assunto la patina del tempo.

Il desiderio di ripetere le caratteristiche dell'intonaco originario non deve spingere all'imitazione delle finiture superficiali (fugature, graffiti ecc..) e, tanto meno, delle decorazioni eventuali.

II B b - Volendo invece reimpiegare gli stessi materiali originariamente adoperati, se ne deve studiare una presentazione leggermente variata. In tal caso si ritiene preferibile usare, con modalità diverse, gli strumenti tradizionali (cazzuola o cucchiara, fratazzo, spatola, pennello ecc..) la cui azione è impressa e leggibile sugli intonaci antichi, oppure converrà predisporre ed usare nuovi strumenti di lavoro di forma diversa.

L'aspetto degli intonaci qualifica in modo preponderante la presentazione degli antichi edifici, soprattutto per quanto riguarda gli effetti di colore. Senza affrontare i problemi inerenti alle nuove tinteggiature di antichi edifici - che andranno trattate a parte - la conservazione dei colori e dell'armonia cromatica assume particolare importanza e su di essa si deve richiamare ogni più oculata at-

tenzione, data la scarsa sensibilità dimostrata in proposito dai restauratori e data la scomparsa dal mercato di materie coloranti e "terre" tradizionali.

II C - In tutti i casi già presi in considerazione - e quindi per le superfici in pietra, in laterizio o intonacate - invece che differenziare nel modo migliore tutta la superficie dell'integrazione, si può agire sul contorno della lacuna, precisando e sottolineando la periferia della zona integrata.

È un metodo generalmente preferibile agli altri e che può garantire un risultato migliore per il conseguente minor grado di diversità nell'aspetto globale del restauro, che consente di adoperare tecniche e metodi praticamente uguali agli originari.

I metodi distintivi di questo gruppo C possono ricondursi a tre casi tipici.

II C a - La distinzione si opera approfondendo notevolmente e in modo continuo, i limiti della lacuna integrata nelle superfici intonacate e soprattutto negli apparecchi in pietra o laterizio.

Non si consiglia di distinguere le integrazioni ponendo in risalto, rispetto al filo del muro un qualunque continuo elemento distintivo lungo la periferia della lacuna: sembrerebbero aggiunzioni incongrue, disturberebbero maggiormente la vista e sarebbero più facilmente destinate a distaccarsi e a cadere.

II C b - La lacuna viene circondata con sottili elementi estranei inseriti in profondità lungo tutto il contorno. Possono essere impiegati sottili nastri di metallo inossidabile o altri materiali idonei.

Quando si tratta di paramenti in mattoni, si consiglia l'apposizione ravvicinata di sottili frammenti di laterizi, sempre inserendoli accuratamente entro i giunti, in modo da assicurarne un'infinita durata.

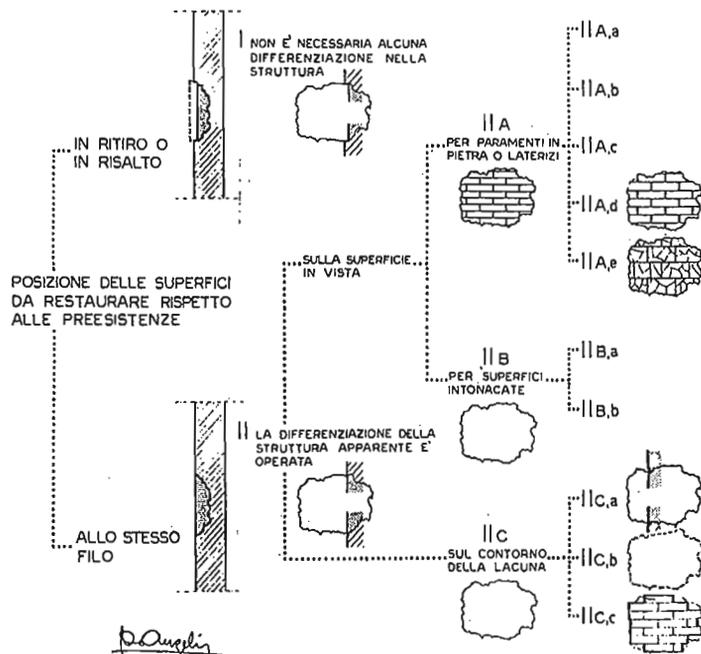
II C c - Per le sole superfici in pietra o con laterizi in vista, la distinzione potrebbe effettuarsi con l'aumentare visibilmente la distanza tra le pietre o i laterizi originari e quelli di restauro limitando l'operazione a tutta la zona perimetrale dell'integrazione e applicandola soltanto ai giunti verticali. Come già si è accennato, non è infatti possibile distanziare i letti orizzontali perché si sconvolgerebbe la tessitura dell'apparecchio.

La metodica analisi compiuta ha potuto enucleare dieci diverse e tutte accettabili soluzioni, di cui alcune inedite, che discendono da un'ampia corretta impostazione del problema e che abbiamo

riassunto anche graficamente. La loro indiscutibile logicità non viene però a risolvere in modo diretto ed univoco i quesiti specifici: è bene che – dopo avere esperito la stringente e quasi meccanica pro-

cedura d'indagine – le decisioni definitive per ogni integrazione siano riservate alla raffinata sensibilità e all'esperienza del restauratore, che hanno un insopprimibile valore umano.

SOLUZIONI CONSIGLIATE PER L'INTEGRAZIONE DELLE LACUNE MURARIE



CARATTERI DELLE DIVERSE INTEGRAZIONI RISPETTO ALLE PARTI ORIGINARIE

APPARECCHIO	MATERIALI	
UGUALE	DIVERSI	
UGUALE	UGUALI	DIFFERENZIANDO IL TRATTAMENTO SUPERFICIALE DI PIETRE E LATERIZI
UGUALE	UGUALI	CON APOSTROFI SEGNATI DISTINTI
SIMILE	UGUALI	ALLARGANDO TUTTI I CANI VERTICALI
SIMILE	DI UGUALE NATURA	CON PEZZATURA FRAMMENTATA NELL'AMBITO DI OGNI BLOCCO

MODALITÀ DI APPLICAZIONE	MATERIALI
DIFFERENZIATE	UGUALI
UGUALI	DIFFERENZIATI

IL PERIMETRO DELLE LACUNE VIENE INDICATO

- CON UNA PROFONDA INCISIONE CONTINUA
- INSERENDO NUOVI SOTTILI ELEMENTI IN MODO CONTINUO O QUASI
- DISTANZIANDO LUNGO LA PERIFERIA I GIUNTI VERTICALI DI PIETRE E LATERIZI

Capitolo quarto

Formatività chiamata restauro

15

Gli interventi secondo la « maniera del tempo »

È noto che fin verso la metà dell'Ottocento — ma in Abruzzo fino agli ultimi decenni del Secolo — non si può ancora parlare di restauro, quale lo intendiamo oggi; cioè, come un complesso di operazioni volte a « restituire il monumento al suo mondo storicamente determinato »¹. Infatti — schematizzando — si può dire che la convinzione, propria dei secoli scorsi, di operare in sostanziale continuità con il passato ha, di regola, legittimato azioni progettuali, aventi la medesima natura e gli stessi fini delle precedenti, e tese ad affermare nuovi ideali, piuttosto che a conservare ed a riportare in vita valori propri di età trascorse.

Prescindendo dagli apporti delle epoche più remote, sui quali esistono scarsissime fonti, si può dire che in Abruzzo, come altrove, gli interventi sopra i monumenti del passato sono caratterizzati dal gusto del tempo. Conseguentemente, ogni volta che questo è possibile, essi hanno teso a privilegiare — attraverso vere e proprie operazioni formative² — i valori del presente rispetto a quelli del passato. Sono infatti molto frequenti, opere abbandonate³ oppure sostituite con altre⁴. Circostranze queste che si sono verificate, il più delle volte, per motivi pratici, come la decadenza di Centri o di Ordini religiosi, tuttavia non mancano ragioni di altra natura, legate agli ideali ed alle inclinazioni del tempo. Ma, a parte gli esiti così radicali, le operazioni più consuete si distinguono per la integrazione di nuovi elementi con altri già esistenti. Interventi, comunque, che ripiassando le parti secondo la *maniera del tempo*, aspi-

emerge, molto spesso una esplicita e forte aspirazione degli artefici a rendere attuali, anche formalmente, le opere di epoche trascorse. Insieme, si evidenzia un acuto desiderio di stabilire un rapporto con il passato tentando di garantire alle opere la continuità del processo formativo, attraverso la comprensione e la conseguente assunzione dei riferimenti essenziali che caratterizzano il dato preesistente.

Una variante di questo indirizzo, diversa nell'apparenza ma identica nella sostanza, è costituita dal reimpiego di materiali di spoglio che si integrano nella nuova opera così da appartenere unitivamente ed inscindibilmente ad essa.

Il caso più diffuso, che appare nei periodi storici più disparati, riguarda l'utilizzazione di pezzi provenienti da monumenti precedenti, determinata da ragioni essenzialmente pratiche ed economiche. L'abitudine del reimpiego è così comune anche in Abruzzo e nel Molise da rendere superfluo persino indicarne alcuni esempi.

Alla stessa circostanza si lega la riproposizione, più o meno agiornata, di tecniche anteriori le quali spiegano la presenza di manufatti inconsueti nell'architettura della Regione — come, per esempio, le possenti murature legate all'utilizzazione dei grandi blocchi di materiale calcareo provenienti da Amiternum (figg. 29-30)¹¹ — oppure la replica di apparecchiature prodotte dal persistere, attraverso il Medioevo, di modalità costruttive romane, quali l'*opus spicatum* (figg. 24-28)¹².

Sempre su questa linea, è particolarmente significativo il caso di elementi dotati di proprie qualità figurali che vengono reimpiegati — rilavorati o no, con funzioni uguali o diverse dalle precedenti in un nuovo complesso, in modo determinato e visibile. Consuetudine che non sembra nota nell'architettura prima della tarda antichità e che persiste fino al basso Medioevo, ed oltre, anche in questa Regione¹³ la quale conta numerosissimi edifici ove « sono adoperati con qualche segno d'arte, materiali dell'impero »¹⁴, oppure frammenti bizantini¹⁵, altomedioevali o comunque anteriori al nuovo organismo monumentale (figg. 21-32)¹⁶.

Senza soffermarmi sui caratteri e le motivazioni di tale impor-

tante fenomeno¹⁷, posso dire che, anche in questo caso, gli elementi inseriti in altre opere — pur conservando, in quanto « parti », valori e peculiarità propri — si integrano, tuttavia nella nuova unità. Da questa ricevono, anzi, un'ulteriore attributo e, reciprocamente, contribuiscono ad imporre ad esso quella speciale caratterizzazione che occorre perché la nuova immagine si definisca come opera originale.

Naturalmente, le osservazioni appena proposte tendono a richiamare alla mente — non certo ad esaurire — una questione basilare che presenta una miriade di singolarissimi episodi, ciascuno dei quali postula, a sua volta una riflessione specifica. Posso soltanto aggiungere che queste considerazioni valgono anche quando il nuovo impiego riguarda elementi molto consistenti, come nel caso — per citare la pratica forse più diffusa — di finestre o di portali preesistenti incastonati in un organismo « moderno »¹⁸ peraltro, devo osservare che — rispetto alle innumerevoli operazioni di rifacimento, condotte soprattutto prima del Rinascimento — la pratica del « reimpiego » presenta contorni sempre più sfumati, in proporzione alla rilevanza delle parti che vengono inserite nelle nuove architetture. A questo proposito, si pensi — per esemplificare — al triforio del VI Secolo di S. Maria Aprutensis a Teramo, che funziona da ciborio nell'impianto del XII secolo (fig. 36)¹⁹, oppure, per citare un caso poco conosciuto, all'abside altomedievale di San Sisto presso L'Aquila, passata intatta nell'organismo del XII secolo²⁰. Ma, a ben vedere, si tratta di una circostanza che conferma ulteriormente, com'è naturale, la stessa natura formativa delle due operazioni.

L'orientamento retrospettivo

Naturalmente, l'indirizzo che ho sinteticamente descritto — benché nettamente prevalente — non è l'unico a caratterizzare, prima dell'Ottocento, l'articolato e complesso rapporto fra nuovi interventi ed opere del passato. Una dialettica che, fra gli estremi

rano alla costituzione di immagini originali, non appagandosi di semplici processi combinatori ove i diversi addendi possano conservare la propria riconoscibilità. Al contrario, essi contemplano modalità complesse nelle quali l'irreversibile accantonamento, o l'espulsione, di determinati elementi e caratteri — appartenenti ad una o a più epoche trascorse⁴ — si accompagna ad una parallela ed altrettanto irreversibile utilizzazione di altri elementi e caratteri. Questi sono chiamati a costituire l'inedito supporto di un'opera originale. Un procedimento, quindi, che, per la sua stessa natura, incide, rinnovandolo, sul processo costitutivo dell'opera d'arte e perciò differenzia le sue operazioni da quelle proprie del restauro alle quali, com'è noto, non è lecito intromettersi in questo processo⁵.

Tale atteggiamento — già ben visibile sui monumenti medievali e rinascimentali caratterizzati in genere da successioni spesso lunghe e complesse di apporti — trova l'esemplificazione più evidente nell'architettura barocca la quale si afferma, nella Regione, più con interventi sulle preesistenze che attraverso la produzione di nuove opere⁷. Ciò, mediante il vario e complesso intrecciarsi delle sue forme con quelle del passato, o, molto spesso, con quello che ne rimane poiché questi interventi non sempre hanno le loro prime motivazioni nelle oscillazioni del gusto. Anzi, nella stragrande maggioranza dei casi, sono determinati da esigenze pratiche, ad esempio quella di restituire agibilità e prestigio ad antichi organismi ormai fatiscenti oppure — ed è il caso più consueto — di porre rimedio ai danni provocati da eventi naturali, in particolare dai sismi che in Abruzzo hanno segnato le vicende umane con una tragica frequenza⁸.

La quasi totalità di questi interventi — numerosissimi soprattutto nel Settecento⁹ — dimostra, per esempio, come le rielaborazioni barocche di organismi anteriori, pur utilizzando quasi sempre per intero, l'impianto tettonico, ne trasformino ineluttabilmente il linguaggio e persino la spazialità, attraverso quella molteplicità di qualificazione che, anche in epoca barocca, definiscono l'Abruzzo come luogo d'incontro di culture varie e diversificate.

Queste caratteristiche appaiono sempre e con tutta evidenza,

indipendentemente dalle condizioni delle opere che sono oggetto di trasformazione e dall'entità dei lavori che vengono eseguiti. Infatti esse sono presenti, è naturale, nei rifacimenti integrali, come in San Francesco della Scarpa a Chieti, ove un impianto « a sala » con cappelle prende il posto di quello precedente, a tre navate. Ma la volontà di cambiare in barocco gli antichi valori figurati emerge anche negli interventi meno radicali, come si vede, ancora esemplificando, in S. Giovanni Battista a Penne e nelle chiese di S. Francesco ad Atri e Teramo (figg. 16-19) dove il barocco si afferma attraverso nuove e singolari articolazioni spaziali, le quali tuttavia si svolgono interamente all'interno dell'involucro preesistente. E ancora, le intenzioni di rinnovamento sono evidenti pure quando le nuove forme, in presenza di spazi pressoché integri, si riducono a definire una diversa qualificazione dei loro limiti ed una nuova trama decorativa, com'è avvenuto nel S. Pelino a Corfinio (fig. 116), nel S. Domenico a L'Aquila e, con maggiore tendenza ad innovare lo spazio, a Collemaggio.

A volte, infine, gli organismi vengono mantenuti oppure gli interventi sono condotti con una sostanziale continuità di modi rispetto al passato, mentre la loro caratterizzazione barocca viene affidata ad alcuni particolari o all'arredo, nel modo che si vede nella Collegiata di S. Maria del Colle a Pescocostanzo, a S. Stefano a Pizzoli e in numerosissimi altri edifici¹⁰.

Analoghe modalità di intervento riguardano il rifacimento di singole parti che sono state ripiasmate in genere attraverso misurate inserzioni settecentesche le quali ne hanno completamente trasformato l'immagine — come nel caso dei portali delle chiese di S. Francesco a Chieti (fig. 21) e a Limosano (fig. 20) — oppure hanno impresso l'impronta del loro tempo in un manufatto che resta ancora medioevale, cosa evidente, per esempio, nel grandioso portale di S. Sabina a S. Benedetto dei Marsi (figg. 22-23).

Comunque, indipendentemente dalle loro specifiche modalità e caratteristiche, questi interventi, da quelli più estesi ed integrati a quelli più modesti e marginali, appaiono, di regola, definiti da una sostanziale coerenza poetica. Inoltre, dal concreto operare

la trasformazione di S. Maria del Colle a Pescocostanzo, cominciata nella seconda metà del XV secolo²⁵. Infine, la soluzione data, forse nel XVIII secolo, al portico sistemato davanti alla chiesetta di S. Pellegrino a Bominaco (figg. 45-47)²⁷.

Anche queste modalità d'intervento, come le altre che ho già descritto, possono interessare interi organismi, alcune loro parti o, più semplicemente, elementi di dettaglio e di finitura. Cito, per esempio, i rifacimenti e le integrazioni del XV e XVI sec. in S. Pietro ad Alba Fucense, condotti secondo modelli e modi originari e la cornice « medioevale » di S. Clemente a Casauria, conclusa nel 1609²⁸.

D'altra parte la recisa avversione del Rinascimento per il Medioevo, considerato nei suoi aspetti generali, non impedisce ai propri rappresentanti di apprezzare alcune sue testimonianze²⁹. Infatti — come osserva Panofsky — « l'opposizione al Medioevo spinse e mise in grado il Rinascimento di porsi effettivamente davanti all'arte gotica e perciò stesso, anche se attraverso un velo di ostilità, di vederla per la prima volta ». Questo permette ai suoi esponenti di « riconoscere valori relativi in quello che sembrava non avere nessun valore assoluto », vale a dire di valutare, e qualche volta apprezzare, le sue singole testimonianze³⁰.

Ma queste ragioni, « interne all'architettura » alle quali si sommano alcune generiche, quanto diffuse, preferenze e congenialità per le maniere del passato, che sopravvivono un po' dovunque anche dopo il Medioevo, non sono gli unici motivi che giustificano la scelta « stilistica ». Infatti, a questi se ne aggiungono altri di carattere più generale che influiscono maggiormente sugli orientamenti dei committenti e sulle preferenze del pubblico e perciò sono proprio quelli che determinano il passaggio dalla proposta dei teorici e degli architetti alle realizzazioni. Fra queste ragioni segnalo, in primo luogo, la diffusissima convinzione, di natura prevalentemente religiosa, secondo cui l'arte del passato è più « reverente » di quella moderna e che la « venerabilità » di un edificio dipende dalla sua antichità ed è proporzionale ad essa. Incide, poi, sui modi d'intervento la pluralità di significato, di attributi e di valori sacri e pro-

fani che, in ogni situazione di tempo e di luogo, la comunità riconosce a ciascuna testimonianza del passato³¹.

In sintesi, si può dire che gli interventi « stilistici » condotti nelle epoche trascorse sopra monumenti preesistenti dipendono da ragioni interne ed esterne, all'architettura che possono coesistere oppure no. Più precisamente, nel primo caso, ci troviamo soprattutto davanti a questioni di compatibilità fra parti di uno specifico organismo o fra gli organismi di un insieme. Nel secondo caso, l'indirizzo stilistico deriva dal significato — solitamente di natura non architettonica — che una certa epoca attribuisce ad un'opera ben individuata.

Comunque è importante osservare che queste motivazioni non hanno un valore generale ma hanno efficacia — in specifiche situazioni di tempo e di luogo — solo in relazione a determinate testimonianze del passato. In sostanza, non si può parlare di un vero e proprio « fare in stile » legato a ragioni generali ed a formulazioni dottrinarie precise e valide in tutti i casi, ma, più semplicemente di un'attenzione ai modi del passato, di un generico indirizzo stilistico documentabile, ovunque e di continuo, nei più disparati periodi storici, compreso il nostro. Si tratta di una procedura che, in condizioni particolari, è ritenuta la più opportuna per giungere ad assicurare, ad alcune opere del passato, un ulteriore svolgimento del loro processo formativo; vale a dire un proseguimento della formazione nel modo a loro più conveniente. In sostanza, un mezzo per garantire la migliore corrispondenza delle opere stesse alle condizioni ambientali, all'uso, alle consuetudini. Un *orientamento retrospectivo*, dunque, ove lo stile è inteso secondo un concetto precettistico-valutativo, come sinonimo di *elocutio*, cioè come maniera di esprimersi prodotta dal gusto, mutevole nelle circostanze e nel tempo. Ove la precisione « filologica », di regole e moduli formali, è necessaria solo in proporzione al progressivo configurarsi della « maniera », alla quale ci si vuole adeguare, come fenomeno lontano e storicamente chiuso³². Ciò che avviene, per esempio, nel *restauro stilistico*, ma non nella coeva *cultura dei revivals*.

Si può aggiungere che gli interventi, compiuti secondo questo

della distruzione integrale e del rispetto assoluto, presenta, anche in Abruzzo, una grande varietà di soluzioni. Fra queste, alcune sono apparentemente molto vicine alle tendenze che in seguito saranno teorizzate e si diffonderanno nell'ambito del restauro, come avviene in particolare, per i completamenti « in stile » e, più genericamente, per le operazioni conservative di varia natura.

Per tutto il XV secolo, ed in molti casi persino oltre, l'artefice abruzzese è ancora intimamente legato alla tradizione ed è appena sfiorato dalle novità, fiorentine e romane, che — pur entro un quadro di continuità che si interromperà solo più tardi — stabiliscono una fondamentale distinzione con il passato medievale²¹. Conseguentemente, egli può adeguarsi alla « maniera » o, diremmo oggi, allo « stile » di un monumento del passato senza difficoltà e, soprattutto, senza aver bisogno di porsi e di risolvere problemi di compatibilità.

Infatti, questo comportamento non rappresenta, nella prospettiva storica del tempo, un *revival* di stili morti ma piuttosto la prosecuzione di modi ancora comprensibili e largamente vitali, seppure diversi dalla « maniera moderna », adottata ed ampiamente preferita dai loro contemporanei più « progressisti ».

La « storia » del Gavini permette una facile e precisa verifica di questo indirizzo diffuso in tutte le età passate poiché il metodo seguito dall'autore, sul quale ho già richiamato l'attenzione, benché molto discutibile dal punto di vista storiografico, ci fornisce un valido ed insperato aiuto per individuare, confrontare e valutare, circa ogni singolo monumento, gli apporti delle varie epoche²².

Su questo argomento è forse utile sottolineare che anche le operazioni di ristrutturazione e di completamento mettono in evidenza, al pari delle nuove opere, il generale ritardo di fase che distingue la cultura architettonica abruzzese.

Più tardi, con la diffusione dello spirito rinascimentale, anche gli artefici locali, con il loro operare e spesso pure attraverso altre testimonianze, dimostrano di preferire, rispetto a quelli precedenti, il linguaggio del proprio tempo. Coerentemente davanti ai monumenti del passato, tendono a privilegiare le operazioni di rin-

novamento, ripulmando le parti esistenti secondo le regole della « maniera moderna » — come, si è visto, avviene soprattutto nel XVIII secolo — oppure trascurando completamente le strutture anteriori per dare vita ad un organismo autonomo e diversificato dal resto: nel modo che è evidente, per esempio, nei moltissimi progetti di facciate²³.

Ma quando non sono possibili modificazioni così radicali, si pone pregiudizialmente una questione di scelta poiché se — per esemplificare — la cultura rinascimentale e barocca non ammette la « maniera gotica », è altrettanto vero che essa non tollera la violazione delle regole della bellezza. Concepita, quest'ultima, più o meno come sinonimo di quella che gli antichi chiamavano *concinuitas* e che L. B. Alberti definisce *convenientia* o *conformitas*²⁴.

Conseguentemente, davanti ad una struttura medioevale da completare, si presenta innanzitutto un problema di « compatibilità stilistica » che impone di decidere se, nel caso specifico, la « maniera moderna » può convivere con quella del passato senza ledere il principio della conformità. Nella maggioranza dei casi, il quesito viene sciolto, anche in Abruzzo, in favore della coesistenza soprattutto quando esiste un rapporto, più o meno stretto, di congenialità fra le due maniere. Ciò è avvenuto, per esempio, in Santa Maria delle Grazie a Riccia (figg. 37-38), nel Duomo di Larino, ora ripristinato, nella facciata del Duomo di Aversa ed in numerosissimi altri monumenti.

Tuttavia, molte volte viene preferita una soluzione « in stile » soprattutto per l'interesse della cultura rinascimentale e barocca a legare intimamente i nuovi apporti con gli elementi precedenti in modo da garantire che le opere si risolvano in organismi unitari e conclusi, ove ogni loro parte sia univocamente legata con le altre. Questo spiega, per esempio, le soluzioni proposte da architetti del Rinascimento per il tiburio del Duomo di Milano, per il completamento della facciata della cattedrale di Orvieto; nonché in Abruzzo, il metodo adottato, nel Cinquecento, per adeguare la facciata trecentesca di Santa Maria Maggiore di Lanciano alla dimensione del nuovo organismo²⁵, oppure la discrezione con cui è stata condotta

rati perfettamente legittimi al massimo fino agli albori del nostro secolo, mentre occorre sottolineare che essi continuano ad essere la pratica più diffusa nella Regione in periodi anche di molto posteriori, così da confermare, pure da questo punto di vista, che la costituzionale debolezza della componente critica nella cultura architettonica manifesta, in Abruzzo, una significativa accentuazione. Più precisamente, si può dire che la prassi dei completamenti « in stile » non presenta alcuna particolare differenziazione almeno nei primi tre decenni del nostro secolo. In seguito, essa appare più in quegli interventi non condotti, o non seguiti direttamente dall'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti.

I *revivals*

Il fenomeno dei *revivals* ottocenteschi meriterebbe un discorso più vasto e specifico perché le loro opere, proprio per essere caratterizzate dall'uso di stili del passato, vengono spesso, e non sempre in maniera pertinente, accostate, o persino identificate con i restauri stilistici.

Si tratta, com'è fin troppo noto, di una questione di grande complessità non tanto per i suoi termini concettuali, quanto per l'estensione del fenomeno, nonché per la molteplicità e differenziazione delle sue manifestazioni. Ulteriori difficoltà derivano poi dal fatto che il rapporto eclettismo-restauro non è stato ancora considerato con l'attenzione che merita. Pur senza affrontare in modo specifico il problema, mi sembra necessario tentare di mettere in evidenza, del fenomeno, alcuni aspetti fondamentali che, rapportati con le operazioni precedenti, permettono di rilevare convergenze e divergenze — ed in ogni caso di distinguere — l'architettura dei *revivals* dalle operazioni proprie di quello che ho chiamato *orientamento retrospettivo* e del *restauro stilistico*.

Un tentativo che non può mancare quando si parla di una Regione dove una singolare frequenza di drammatici eventi naturali, che si è aggiunta all'imprevidenza degli uomini, ha imposto anche

interventi continui e massicci sopra i suoi monumenti. Azioni caratterizzate senza eccezioni dall'architettura dei *revivals* e, nei tempi più recenti, da quel « moderno ambientato » che ne costituisce l'esito più ingannevole e dannoso. Ciò anche perché in Italia la « cultura del restauro » ha sempre rifiutato di accettare apporti del nostro tempo, in questo aiutata in Abruzzo dalla totale mancanza dei fermenti e delle proposte con i quali il « movimento moderno » ha testimoniato altrove la sua presenza.

L'architettura dei *revivals* si fonda sul presupposto — legato alle elaborazioni filosofiche prodotte fra il XVIII ed il XIX secolo — che la storia debba essere concepita come una successione di « stili » ai quali deve essere riconosciuta una uguale validità. Conseguentemente, lo stile è inteso come *genus*, vale a dire nel suo significato tipologico o di genere. Una definizione diversa da quella di *elocutio*, caratteristica dell'*orientamento retrospettivo* e, contemporaneamente, assai vicina a quella sottesa dal *restauro stilistico*.

Ma, pur basandosi sopra una concezione generale dello stile molto simile, esiste una sostanziale differenza fra l'atteggiamento eclettico ed il restauro stilistico. Infatti, il primo, basato su un rapporto puramente strumentale con il passato, non impone, come il secondo, una integrale ed assoluta coerenza al genere, né un rigoroso riferimento alla versione che, di questo genere, è ritenuta propria di ogni determinato tempo e luogo. Al contrario, gli eclettici respingono l'utilizzazione pura e semplice degli stili del passato ed affermano l'esigenza di interpretarli liberamente²², innescando, così, un vero e proprio processo formativo, che qualifica l'architettura dei *revivals* come « maniera del tempo ».

Inoltre la distinzione fra *genera*, nell'opera dei teorici del passato, ha un significato puramente tecnico mentre negli interventi propri dell'*orientamento retrospettivo* dipende, per ragioni interne o esterne all'architettura, esclusivamente da ciò che esiste. Viceversa, nell'architettura dell'eclettismo, questa differenziazione assume un valore del tutto diverso ed originale. Infatti, il contenuto ottocentesco impone allo stile di chiarire la destinazione degli edifici e, conseguentemente, di sceglierne la lingua in dipendenza

orientamento, non possono essere definiti, se non in senso lato, azioni di restauro. Infatti essi, pur utilizzando modi diversi da quelli consueti in tutte le epoche precedenti alla nostra — tendono ad un ulteriore svolgimento dell'opera architettonica mediante operazioni di vera e propria progettazione, cioè attraverso strumenti aventi la stessa natura di quelli ai quali il monumento deve la sua formulazione originaria ed eventualmente a quelle precedenti all'intervento « in stile ».

Quindi, nonostante le apparenti somiglianze, questo indirizzo — che per comodità continuerò a chiamare *orientamento retrospettivo* — non può essere assimilato alle operazioni dipendenti dalle teorizzazioni ottocentesche del *restauro stilistico*, alle quali molto spesso viene accostato. Queste ultime, infatti, si basano sopra motivazioni del tutto diverse che traggono vita dalla convizione, ormai completamente acquisita e generalizzata, del distacco definitivo fra presente e passato (prima reciprocamente legati dalla continuità della tradizione) e dalla conseguente aspirazione a garantire un rapporto della contemporaneità con le varie epoche trascorse, restituendo alle loro testimonianze materiali l'*unità stilistica* ritenuta caratteristica del loro tempo. Un'unità che non è perseguita, come nell'*orientamento retrospettivo*, per ragioni di *convenienza* ma con lo scopo di inserire l'opera in un tempo determinato e concluso. Stile, quindi, inteso come realtà caratteristica di un'epoca; come tale, protagonista e, conseguentemente, rappresentativo della sua storia artistica³³. Stile, inoltre, non inteso come « maniera » ancora utilizzabile, seppure non del tutto aggiornata, ma proprio, e consapevolmente, come il sigillo di un tempo passato.

Una teoria che, peraltro, interessa solo marginalmente queste note poiché — nonostante il suo enorme successo e diffusione — non ha avuto alcuna incidenza nella Regione dove, anzi, è praticamente sconosciuta, come prova la stessa letteratura abruzzese sul restauro che non contiene — mi sembra — riferimenti espliciti alle idee di Viollet-le-Duc se si escludono le poche parole del Piccirilli che ho già riferite³⁴, il quale, dimostra di non conoscere in modo diretto le idee dell'architetto francese. Infatti, per quasi tutto il

XIX secolo ed oltre, i monumenti del passato continuano ad essere interessati da rifacimenti e/o da completamente eseguiti utilizzando la « maniera del tempo », oppure secondo l'*orientamento retrospettivo* che ho sineticamente descritto.

Il primo gruppo di questi interventi — un po' laterali rispetto al nostro tema — hanno il loro principale motivo d'interesse nel mettere in luce sia un generale ritardo di fase della cultura architettonica della Regione che alcune sue interessanti particolarità. Si pensi, per esempio, alla ricchezza delle inflessioni settecentesche che, attraverso un magistero artigianale spesso esemplare, permangono nell'architettura abruzzese fin verso la metà del XIX secolo. Ciò non soltanto nelle opere minori e più periferiche — come si vede in Abruzzo³⁵ e soprattutto nel Molise³⁶ — ma altresì in monumenti di grande importanza fra i quali rammento per tutti la chiesa di S. Maria Maggiore a Caramanico Terme (figg. 48-50)³⁷. Sempre a proposito di interventi condotti secondo la « maniera del tempo », richiamo l'attenzione sul panorama delle realizzazioni neoclassiche o, con più precisione, ispirate a modelli classici, molto spesso interpretati senza troppa coerenza. Un insieme caratterizzato da notevoli ritardi di fase e da una generale modestia qualitativa, come testimoniano, fra tante altre opere, le ricostruzioni neoclassiche delle cattedrali di L'Aquila, Campobasso e Isernia (figg. 61-62)³⁸. Tuttavia in questo caso, non mancano, nell'Ottocento avanzato, opere, anche minori e poco conosciute, di particolare pregio³⁹, nonché interpretazioni che si distinguono per il gusto fantasioso o per un saporoso impiego dei materiali⁴⁰.

Anche il secondo gruppo di operazioni, quelle guidate dall'*orientamento retrospettivo*, conta, com'è naturale, numerosissimi esempi. Per brevità rammento, fra questi, soltanto le volte a crociera del Duomo di Atri (figg. 69-70)⁴¹. Un'opera di certo motivata, come tutte quelle analoghe, esclusivamente, dal desiderio di dare un esito definitivo ad una formulazione, considerata non conclusa, nel modo ritenuto più conveniente e degno. Se giudicati in connessione ai principi del restauro, quali si vanno progressivamente affermando, questi procedimenti di completamento possono essere conside-

Questo rapido *excursus* deriva soprattutto dalla necessità di distinguere con chiarezza operazioni che, pur avendo fini e natura sostanzialmente diversi, vengono, di regola, identificate fra loro. Avviene, per esempio, che i fenomeni descritti, e quelli analoghi che avrà ancora occasione di considerare, siano spesso ritenuti, senza alcuna identità, come vere e proprie azioni di restauro. Una uguaglianza spiegabile soprattutto per la somiglianza dei risultati prodotti da queste operazioni. Tuttavia se, nel giudizio, gli esiti si concertano con le finalità e le teorizzazioni che sono alla base di ogni azione, l'uniformità iniziale cede il posto ad un panorama caratterizzato da differenziazioni sostanziali. Diversità che postulano anche un chiarimento sulla validità di motivi e teorie che, spesso, non trovano riscontro nella concretezza delle realizzazioni.

Ma, accantonando tale fondamentale problema, si può intanto dire che l'identificazione fra le operazioni proprie dell'*orientamento retrospettivo*, del *restauro stilistico* e della *cultura dei revivals* è del tutto arbitraria se, per restauro, si intende, secondo la sostanza di molte definizioni attuali, un insieme di azioni che aspira alla conservazione di determinate testimonianze materiali del passato riconosciute come *valori*, o come supporto di *valori*, da trasmettere al futuro. Viceversa, l'identità è perfettamente legittima in una azione più generale di restauro, inteso come attività che presuppone un rapporto diretto con un dato preesistente, mediato o no da esplicite elaborazioni teoriche.

Ma, che si condivida l'una o l'altra definizione, resta il fatto, sostanziale ed incontrovertibile, che i fenomeni descritti si qualificano come veri e propri processi di formattività architettonica o, se si preferisce, di restauro inteso, secondo una recente definizione, come « architettura sulle preesistenze, diversamente valutate nel tempo »⁵⁰ e, in ogni caso, « restauro in cui, sempre ed a ragione, si dovrà considerare il nuovo che si crea »⁵¹.

Una circostanza certa e non trascurabile, per definire, oggi, nei suoi giusti termini, il rapporto restauro-progettazione e, inscindibilmente, per contribuire a superare la perenne e *vexata quaestio* circa la natura, i limiti e la collocazione del restauro, entro il territorio dell'architettura.

¹ R. BONELLI, *Il Restauro architettonico*, « Enciclopedia Universale dell'Arte », XI, Venezia-Roma 1963, s.v. Restauro coll. 344.

² Sul concetto di formattività si veda: L. PAREYSON, *Estetica teoria della formattività*, Torino 1954, II ed. riveduta, Bologna 1960, III ed., Firenze 1974.

³ Fra i numerosissimi complessi architettonici abbandonati e destinati alla spoliazione ed a fornire materiali da costruzione ce ne sono alcuni di particolare rilevanza. Fra questi rammento: la chiesa ed il convento di S. Maria della Vitronia a Scurolo Marsicana (AQ), abbandonata nel XVI Sec.

Inoltre, la cattedrale di Forcona a Civita di Bagno, decaduta nel XIII secolo e dopo varie riprese, lasciata definitivamente al suo destino verso la metà del XVIII secolo. Più o meno in quel periodo segue la stessa sorte il complesso di San Liberatore alla Maiella a Serramonacesca (PE), tornato recentemente all'attenzione delle cronache per la ingustificabile « reinvenzione » che ne è stata fatta; (MORETTI, *Restauri*, pp. 268-276; V. PACE, *Restauri ai monumenti* ... cit. alla nota 1/1, pp. 71-73). I numerosi indizi, messi in luce dallo stesso monumento, indicano la metà del settecento come la data più probabile dell'abbandono. Questo termine non mi sembra sia contraddetto dalla stampa, pubblicata da E. Gattola nella prima metà del secolo, la quale mostra il complesso architettonico in ottimo stato di conservazione ed il terreno circostante ben curato e coltivato. (*Lehnographia et Aspectus Monasterii S. Salvatoris alias S. Liberatoris*, in « Historia abbatiae Cassinensis ... » Tomi I, 2, Venetis 1733, tomo II, tav. VIII).

Fra i monumenti di particolare importanza ed interesse rammento ancora: La chiesa ed il Monastero di S. Martino in Valle a Fara S. Martino (CH) un complesso fondato nel XI secolo e sepolto da una frana forse nel XVIII secolo, come lascia pensare un brano di G. Sorge del 1746 riportato da P. Piccirilli (*Monumenti abruzzesi e arte teutonica a Caramanico* in « L'Arte » XVIII, fasc. V, VI, 1915, pp. 258-271 e 392-404) Vedi: GAVINI, I, p. 319.

S. Maria di Canneto a Roccapavara (CB), un monumento che risale, nella veste attuale, al XII sec. (A. TROMBETTA, *Architettura medioevale nel Molise*, Campobasso 1971, pp. 48-56).

La presenza dei benedettini fino al 1474 è provata da una bolla del 1474. Dopo quella data, l'abbandono secolare, dovuto probabilmente anche alla decadenza del percorso trasversale lungo la Valle del Trigno.

La bolla è conservata nell'archivio di Montecassino ed è pubblicata da E. Gattola (*Historia* cit., I, p. 338-340).

Vedi anche la nota 60/3 e M. GALLUPPI, *Santa Maria di Canneto sul Trigno, nell'archeologia, nella storia, nell'arte*, Roma 1941.

⁴ I monumenti nati su resti più antichi presentano una numerosa casistica. A titolo di esempio, rammento: chiese o conventi sorti su edifici pagani (S. Maria delle Monache a Isernia, S. Michele Arcangelo a Pianella, Cattedrale di Venafro, S. Maria a mare e S. Flaviano a Giulianova, convento di S. Francesco a Sulmona); chiese realizzate su altre preesistenti (S. Maria Assunta e S. Nicolò di Bari ad Atri, S. Maria in Platea a Campi, Parrocchiale di Fossa, S. Pietro ad Isernia, S. Nicola a Prata d'Ansidonia, Cattedrale di S. Basso a Termoli, S. Maria Aprutensis a Teramo, S. Maria Maggiore a Lanciano); chiese o altri loro elementi eretti su precedenti organismi di natura diversa (S. Domenico, sopra l'antico palazzo di Carlo II D'Angiò a L'Aquila; Madonna del Monte, sulle fondamenta di un antico castello a Colledara; i campanili della chiesa matrice a Colledara, di S. Donato a Fossacesia e di Maria Nuova a Goriano Scoli, edificati su torri di antichi castelli di precedenti cinte fortificate).

⁵ Ecco uno, fra gli innumerevoli casi, del procedimento descritto: — a proposito del Duomo di Teramo, M. Muzii (1535-1602) parla del « restauro » di Silverio Pic-

delle sue funzioni, secondo un programmatico uso « etico » della storia ⁴³.

Un atteggiamento, dunque, sufficientemente chiaro e semplice nei sui termini generali che tuttavia si arricchisce, in ogni specifica situazione, di influenze così varie da produrre quei frutti tanto numerosi e diversificati che qualificano l'eclettismo come uno dei fenomeni di maggior articolazione e complessità. Basta, per esempio, pensare all'incidenza — in ogni situazione — delle concezioni d'insieme ed esemplificative di ogni singolo stile, codificate dalla manualistica ottocentesca, e contemporaneamente, delle interpretazioni legate a specifiche tradizioni e testimonianze materiali. Un intreccio fra due visioni del tutto antitetiche; la prima, tesa ad affermare presunte regole generali dell'architettura e dello stile, concepito come suo *medium*; l'altra, che, per la sua stessa natura, aspira, nelle più varie contingenze, a far rivivere, nel presente, un determinato passato, attraverso la predisposizione di un rapporto diretto con i tempi, le opere, i modi, i materiali, le tecniche maggiormente rappresentativi di ogni singolo luogo.

Una versione quest'ultima che, nell'architettura dell'eclettismo, appare prevalente all'inizio, con maggiori persistenze ed accentuazioni ove i presupposti teorici di questa cultura hanno riflessi più deboli. Successivamente, la preferenza — che si accentua progressivamente con il passare del tempo — passa alle opere realizzate secondo « stili codificati ». Questo andamento generale non trova significativi riscontri in Abruzzo e nel Molise dove — certamente per il ritardo di fase che ho già rilevato — non compaiono apprezzabili variazioni di tendenza. Qui infatti, nella realizzazione dell'eclettismo, predominano le interpretazioni manualistiche degli « stili codificati », mentre la tradizione architettonica della Regione vi è rappresentata in misura molto scarsa, e più nelle soluzioni parziali e di dettaglio che nelle concezioni d'insieme. Inoltre, in questa area culturale, non emerge lo stretto legame, che si incontra altrove, tra funzioni dell'edificio e *genere* architettonico. Per esemplificare, rilevo che l'architettura del medioevo, deputata dall'eclettismo a simboleggiare la religiosità cristiana, non presenta, negli edifici per il

culto della Regione, esempi rilevanti se non molto tardi, come si può vedere nei classici casi neo-romani della cattedrale di Vasto e di S. Maria delle Grazie a Teramo (figg. 87-88) ⁴⁴. Viceversa, si nota una netta prevalenza di opere caratterizzate dall'uso di stili neo-rinascimentali che, all'incirca dalla metà del secolo, cominciano gradualmente a prendere il posto di quelle composizioni, già rammentate, ove, ancora in pieno XIX secolo, sono presenti consistenti inflessioni settecentesche ⁴⁵.

In questi organismi prevalgono nettamente le piante longitudinali a navata unica con cappelle laterali, indipendentemente dal tipo dell'impianto preesistente. Per quanto riguarda i prospetti, predomina il tipo con ordine gigante, che deriva dal filone Alberti-Palladio; sono invece molto meno diffuse, ed in genere più precoci, le facciate a due ordini variamente ricordati, com'era quella di S. Pietro di Coppitto a L'Aquila (figg. 84-85) ⁴⁶. Questo andamento, che è già evidente nei primi decenni dell'ottocento, si afferma progressivamente dalla metà del secolo, appare pressoché generalizzato nell'ultimo quarto dello stesso secolo e prosegue, senza molte eccezioni e senza varianti sostanziali, almeno fino al terzo decennio del novecento (figg. 76-83) ⁴⁷. I suoi esiti più tardi sono costituiti da simulacri revivalistici, ove una incredibile combinazione di stili riesce a dar vita soltanto eccezionalmente ad opere ancora dotate di qualche dignità, come la parrocchiale di San Valentino nell'Abruzzo Citeriore (figg. 89-92) ⁴⁸. Viceversa, la regola è costituita da pasticcini inverosimili, discutibili anche sul piano del buon gusto, dei quali il Santuario di S. Gabriele ad Isola del Gran Sasso è un esempio particolarmente rappresentativo (figg. 93-94) ⁴⁹.

Nell'edilizia civile compare lo stesso fenomeno, pur se qui gli stili sono, di regola, interpretati molto più liberamente. In una fase predominano gli edifici caratterizzati dall'uso di elementi del linguaggio classico, soprattutto rinascimentale. Più tardi, essi vengono, gradualmente e parzialmente, sostituiti da modi ed elementi dedotti dall'architettura medioevale, solo raramente applicati con coerenza stilistica (figg. 72-75).

gli esempi di: S. Maria del Colle a Pescocostanzo (AQ) ove il portale della più antica facciata orientale viene trasportato nel 1576-58 sul fianco Nord; S. Maria a Propezzano a Morro D'Oro (IE), ove la porta Santa del XVI sec., ubicata sul lato Nord-Est, fu trasportata sul lato opposto; la chiesa S. Stefano a Cugnoli (PE) nella quale è trasportato l'ambone di S. Pietro (1528) e quella di S. Nicola a Prata d'Ansidonia (AQ) dove, nel 1796, viene inserito un ambone del 1240, proveniente da S. Paolo di Pelicciolo. Vedi I. GAVINI.

Rammento, inoltre, i portali laterali della parrocchiale di S. Vittoria a Carsoli (AQ) (XVI sec.) provenienti dalla chiesa di S. Maria in Cellis ed il Palazzo del Municipio a Teramo costruito nel tardo ottocento con l'inserimento di una loggia trecentesca (RICCOBONI, pp. 260 e 159).

¹⁹ In particolare vedi: F. SAVINI, *S. Maria Aprutinis, ovvero l'Antica Cattedrale di Teramo - studio storico - artistico*, Roma 1898.

²⁰ M. MORETTI, *Architettura medioevale in Abruzzo*, Roma, s.d. [ma (1971)], pp. XII-XIII e 12-13.

²¹ Il Rinascimento, infatti, crea per primo una suddivisione dell'arte in tre grandi periodi distinti fra loro. Per quanto il metodo possa oggi sembrare illegittimo, questa classificazione significa che da quel momento le varie epoche storiche potranno essere considerate come realtà unitarie, ognuna delle quali potrà essere definita, misurata e giudicata per comparazione rispetto alle altre.

²² Tale atteggiamento verso le testimonianze del passato può essere meglio chiarito attraverso alcuni esempi. *Interventi medioevali su precedenti organismi*: S. Pietro e Paolo e S. Maria del Tricelle a Chieti, S. Pietro in Coppito a L'Aquila, S. Maria in Valle Porclaneta a Rosciolo, Duomo di Teramo, S. Maria a Mare a Giulianova, S. Giovanni in Venera a Fossacesia, Cattedrale di Penne, S. Clemente a Casauria; *completamenti e rifacimenti del XV e XVI sec. su opere medioevali*: S. Maria Valverde a Celano, Convento di S. Francesco a Fontecchio, S. Clemente al Vomano a Guardia Vomano, S. Maria in Piano a Loreto Aprutino, S. Maria in Colliermano a Penne, casa Santa SS. Annunziata a Sulmona, S. Maria delle Grazie a Teramo, Palazzo del Comune a Campi, S. Maria Maggiore a Caramanico Terme, S. Tommaso Apostolo a Chieti, S. Stefano a Cugnoli, Palazzo D'Avalos a Vasto, S. Maria del Colle a Pescocostanzo, chiesa matrice a Scanno, S. Maria del Soccorso a Tagliacozzo.

²³ Anche in Abruzzo è presente, come altrove, il fenomeno delle facciate che, per essere generalmente realizzate più tardi, costituiscono una parte distinta dell'opera architettonica. Si pensi, in particolare, al grande numero di facciate rinascimentali e, soprattutto, barocche che concludono un impianto medioevale spesso rimasto tale.

Tra le facciate abruzzesi e molisane costruite *ex novo*, rammento: Duomo di Teramo (XII e XIV sec.), S. Maria di Collemaggio e S. Eusanio Foronese (XIV sec.) e S. Giusta a L'Aquila (1403), S. Maria Maggiore a Lanciano (XIV e XVI sec.), S. Francesco a Tagliacozzo (XV sec.), S. Francesco a Popoli (1480), S. Pietro a Fano Adriano (1550).

²⁴ «Ad ogni modo, senza stare a dilungarci, definiremo bellezza come l'armonia tra tutte le membra, nell'unità di cui fan parte, fondata sopra una legge precisa...»; L. B. ALBERTI, *L'Architettura (De re aedificatoria)*, introduzione e note di P. PORTOGHESI, 2 voll., Milano 1966; II, p. 446. Ma, più in generale, vedi tutto il libro VI.

²⁵ L'ampliamento della facciata, eseguito intorno al 1540, mette in evidenza la volontà non solo di adeguarsi alla parte trecentesca ma di garantirle un netto

predominanza (vedi anche la nota 40/4). L'intervento eseguito nell'interno non ha invece rispettato l'impianto del XIV secolo assorbito, poi, nel nuovo organismo.

²⁶ Il manufatto realizzato sul luogo di una chiesa che si vuole esistente fin dall'XI secolo, mostra una omogeneità che induce I. C. Gavini (II, pp. 187-1888) a ritenere S. Maria del Colle «...un'opera rapidamente ideata e costruita nel Quattrocento da maestranze locali». Ciò benché Agostinoni avesse già ipotizzato l'esistenza di varie fasi (*Altipiani d'Abruzzo*, Bergamo 1912, p. 100).

L. Benevolo raccoglie ed approfondisce queste indicazioni e, con buoni argomenti, giunge alla conclusione che la ricostruzione della Collegiata sia cominciata nel 1466 e proseguita fino al 1606, quando è «ampius elevata».

Lo studioso ritiene che non sia possibile individuare con esattezza le varie fasi; pur tuttavia attribuisce una particolare rilevanza alle opere cinquecentesche, eseguite quando la chiesa viene interessata dal notevole sviluppo urbano del Centro (L. BENEVOLO, *L'arredamento barocco di Santa Maria del Colle a Pescocostanzo*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università di Roma», n. 5, luglio 1954, pp. 1-10 e, per le vicende urbane: *Pescocostanzo*, in «Quaderni...», n. 10).

In questi anni la chiesa è trasformata da tre in cinque navate, sono costruite le due facciate con la tipica terminazione abruzzese ad andamento orizzontale. Inoltre, durante queste operazioni, la facciata Est ha un nuovo portale, ove si legge la data del 1558, mentre quello più importante che vi si trovava, viene sistemato sul prospetto laterale (a Nord), dove ancora oggi campeggia sopra una scalinata e costituisce il fondale di un articolato spazio urbano del XVI secolo. Questo portale è ritenuto cinquecentesco dal Moretti il quale, peraltro, nota che esso «mostra le solite forme romaniche» (M. MORETTI, *Architettura... cit.* alla nota 19/4, p. 756). Da quel che appare anche dalla bibliografia, questo autore non sembra conosca le osservazioni degli studiosi che lo hanno preceduto e confonde i due ingressi. Infatti, egli attribuisce la data incisa sul portale della fronte orientale a quello che si trova nel prospetto laterale. Un manufatto che credo possa essere più ragionevolmente riferito alla seconda metà del Quattrocento, come lascia intendere Benevolo.

Così la chiesa — che ha avuto aggiunte ed interventi importanti anche nel 1691 e 1797 — si qualifica come un esempio indicativo di apporti molto vari condotti tuttavia con una particolare attenzione alle testimonianze del passato, pur senza rinunciare ad imprimere i segni del tempo (vedi la nota 32/4). Particolarmente significativo l'episodio del portale, di forme romaniche, posto a concludere uno spazio urbano inequivocabilmente cinquecentesco.

²⁷ Vedi la nota 12/4.

²⁸ Per i lavori di S. Pietro ad Alba Fucense, vedi: R. DE LOCU, *Chiesa... cit.* alla nota 31/2, pp. 57-60. La data della cornice di S. Clemente a Casauria risulta da una iscrizione (GAVINI, II, p. 99).

²⁹ E nota — per citare il caso certamente più famoso — la condanna, severa e totale, nel gotico pronunciata da G. Vasari. Eppure, lo storico aretino, nelle «Vite», non nasconde il suo sincero apprezzamento per alcuni edifici del prorinascimento fiorentino di età romanica (per es. S. Miniato) e per l'opera di alcuni artefici (per es., Arnolfo di Cambio).

Su questo punto, in particolare sulla valutazione vasariana di A. di Cambio, richiamo le considerazioni di C. Tiberti il quale rileva e spiega nelle «Vite» il mutamento d'indirizzo storiografico fra l'edizione *Torrenziana* e la *Giuntina* e lo pone accuratamente in relazione con la parallela attività del «Vasari restauratore». Pertinenti ai nostri fini anche le sottili considerazioni sul perenne rapporto fra presente e preesistenze (*Vasari restauratore*, in «Il Vasari storico e artista, Atti del

colonnini (1581) in questi termini: «... per abbellir e slargare la chiesa furono guaste tutte le cappelle antiche» (*Storia di Teramo*, pubblicata dal Can. prof. G. PANTELLA, Teramo 1893, Dialogo, III).

Nella versione settecentesca, i pilastri prendono il posto delle colonne le quali — come in precedenza le cappelle antiche — vengono irrimediabilmente «espulse». «... nella sostituzione dei pilastri alle vecchie colonne, i pezzi delle quali in gran parte andarono perdute, ed in gran parte rimasero seppelliti dentro i pilastri...».

Così si esprime N. Palma, che, per essere nato nel 1777, riporta certamente testimonianze dirette di protagonisti del «restauro» cominciato nel 1739, (*Storia ecclesiastica e civile della regione settentrionale del Regno di Napoli della dagli antichi Praetulum... scritta dal dottore di leggi Niccola PALMA*, Teramo 1832-36; nuova edizione curata da V. SAVONARI ecc., Teramo 1892, vol. III, p. 309).

⁵ A questo proposito vedi: C. BRANDI, *Teoria...* cit. alla nota 60/2; in particolare il capitolo 4, «Il tempo riguardo all'opera d'arte e al restauro» «... l'unico momento legittimo che si offre per l'azione di restauro è quello del presente stesso della coscienza del riguardante... Il restauro, per rappresentare un'operazione legittima, non dovrà presumere né il tempo come reversibile né l'abolizione della storia» (p. 54).

⁷ Sull'architettura barocca in Abruzzo e nel Molise, la storiografia è praticamente inesistente. Certamente il contributo più consistente ed aggiornato è quello fornito dai lavori della IV sezione *Il Barocco*, del CONGRESSO, vedi: — FUCINSE, 4691. Particolarmente utili a questo studio, le circostanziate comunicazioni di L. BARTOLINI SALIMBENI ed A. WHITE e, soprattutto, l'eccellente relazione generale di S. BENEDETTI, (*L'Architettura abruzzese in periodo barocco*), data quale emerge con chiarezza anche il fenomeno che ho rilevato.

Sull'architettura barocca, specialmente aquilana, richiamo anche l'attenzione sulle ricerche dell'Istituto di Architettura e Urbanistica della facoltà d'Ingegneria di L'Aquila illustrate da G. SPAONESI nella VI sezione del Congresso.

⁸ I. C. GAVINI, *I terremoti d'Abruzzo*, in R.A.S.I.A., XXX (1915), pp. 235-340. Alcuni fra gli interventi più radicali, direttamente legati agli effetti dei vari eventi sismici sono: terremoti del XIV secolo: S. Pietro ad Alba Fucesse, S. Clemente a Castiglione a Casauria; sisma del 1456: S. Francesco a Sulmona, S. Maria del Colle a Pescocostanzo; 1461-62: S. Giusta a L'Aquila, S. Eusanio ad Eusanio Forconese; 1465: S. Pietro ad Alba Fucesse; 1557: S. Maria di Paganica a L'Aquila; 1627: Cattedrale di S. Basso a Ternoli; 1655: S. Lucia a Magliano dei Marsi; 1703: S. Pietro di Coppito, S. Bernardino, S. Silvestro, il Duomo e S. Agostino a L'Aquila, S. Lucia a Magliano dei Marsi; 1706: S. Tommaso a Caramanico, S. Martino a Gagliano Aterno, S. Francesco a Sulmona; 1805: Badia di S. Maria di Fatulla a Montalano, S. Nicola a S. Giovanni in Galdo, Cattedrale di Isernia, S. Michele Arcangelo a Baranello, S. Lorenzo a Busso. Per quanto riguarda il sisma del 1915 vedi il cap. V.

⁹ Soprattutto in relazione ai sismi del 1703 e del 1706; vedi anche le note 7 e 10 di questo capitolo nonché: S. BENEDETTI, *L'Architettura...* cit. alla nota 7/4.

¹⁰ Altri esempi di interventi barocchi: Duomo di Atesa, S. Francesco a Fontecchio, Cattedrali di Larino e di Penna, S. Domenico e S. Lucia a Magliano dei Marsi, S. Pietro a Ripa Teatina, l'Annunziata a Venafro, S. Maria Maggiore a Caramanico Terme, S. Stefano a Cuppuli, la chiesa della cattedrale di Sulmona, S. Giovanni ad Insulam ad Isola del Gran Sasso, S. Agostino a Sulmona.

Fra gli interventi, molto più numerosi del XVIII secolo, rammento: S. Domenico ad Atri, S. Tommaso a Chieti, S. Michele Arcangelo a Roccasalce, S. Ma-

ria del Lago a Moscufo, S. Maria in Valle Portanera a Rosciolo, S. Agostino a Penna, S. Maria di Paganica a L'Aquila. Sono state rifatte o ampliate: S. Agostino a Chieti, S. Pietro e S. Maria Maggiore a Vasto, S. Stefano a Civita D'Antino, S. Francesco a Isernia e a Celano, S. Maria Assunta a Rocca, S. Sebastiano a Venafro, Convento dei Passionisti a S. Gabriele, S. Francesco ad Agnone.

Tra le facciate segnalo: S. Nicola a Giuliano del Sannio, l'Annunziata di Venafro (vedi la nota 55/4), S. Maria Assunta a Ripabottoni, S. Maria del Lago a Moscufo.

¹¹ Tali murature si vedono, per esempio, nelle chiese di S. Sisto a L'Aquila e di S. Michele Arcangelo a S. Vittorino (AO). Un'opera, quest'ultima, particolarmente importante, anche per la ricchezza e la varietà del materiale di spoglio che vi compare. Documentato, pur se non diffuso, è il rimpiego di murature megalitiche, come in S. Orante a Ortonchio.

Sulle apparecchiature a grandi elementi in area teramana rammento la comunicazione presentata al CONGRESSO: G. SCATTONI, «*Mirraie*» *cicloptiche scoperte nel teramano*; vedi: FUCINSE, 4691.

¹² Questa rara apparecchiatura muraria si vede nei campanili di S. Maria a Vico sul Vibara, fra Nereto e S. Onero, della Cattedrale di Larino e di S. Chiara a Isernia (la parte superiore è stata rifatta).

C. T. RIVORA (*Le origini dell'architettura lombarda*, I, p. 260) ritiene l'opus spicatum una caratteristica dell'architettura lombarda «che ha origine nei monumenti angusti della decadenza». I. C. GAVINI (I, p. 26) ne rileva le tracce a Roma, come all'esterno di S. Pudenziana del IV secolo. L'uso dell'apparecchiatura prosegue nella Regione, com'è dimostrato, per esempio, dalla parte superiore, tardi rinascimentale, della facciata della Cattedrale di S. Leucio ad Atesa (CH).

¹³ Ove, infatti, si contano esempi molto tardi di rimpiego. Si pensi, esemplificando, ai rocchi di colonne scanalate che compaiono nel portico di S. Pellegriano a Boninaco (AO) (figg. 45-47).

Un manufatto che replica quello trecentesco di S. Maria di Propezzano a Morro d'Oro (TE) ed è certamente tardo. M. Moretti lo ritiene del XVIII secolo ma non motiva, né documenta questa datazione.

¹⁴ GAVINI, I, p. 8 riferendosi a S. Paolo di Reluino a Prata d'Ansidonia; S. Maria delle Grazie a Coppito presso L'Aquila, presenta un raro architrave triangolare, forse proveniente da un edificio funebre di Amternum, (fig. 34); S. Maria di Boninaco, S. Giusta a Bazzano, S. Angelo a Vittorino, S. Pietro ad Alba Fucesse, S. Maria Assunta delle Monache ad Isernia sono altri fra i numerosissimi complessi che presentano singolari frammenti dell'eredità architettonica e scultorea romana.

¹⁵ Come i frammenti scultorei di vario disegno nell'ex monastero di S. Clemente presso Guardigliate (CH) o in S. Maria ad Antriodoco (RI).

¹⁶ Trascurando i casi più noti e famosi, rammento i materiali del X secolo che si trovano in S. Maria a Luco dei Marsi (AO), alcuni capitelli della cripta di S. Eusanio Forconese (AO) o gli arredi presbiteriali del IX secolo di S. Giusta a Bazzano (AO). Un esempio di rimpiego totale è costituito dalla cripta di S. Clemente a Casauria (PE) del IX secolo, costruita integralmente da materiali di spoglio messi in opera con i sistemi romani, passati poi all'arte cristiana. (GAVINI, I, p. 5).

¹⁷ Per una trattazione d'insieme, acuta e sintetica, del fenomeno e delle sue motivazioni, segnalo: F. W. DERCHMANN, *Il materiale di spoglio nell'architettura tardoromantica*, in: «Coristi di cultura sull'arte ravennate e bizantina», Ravenna, 28 marzo-10 aprile 1976», Ravenna 1976, pp. 131-146; con bibliografia essenziale.

¹⁸ Gli elementi che sono stati oggetto di «rimpiego» in nuovi manufatti presentano una numerosa casistica. Fra quelli utilizzati più frequentemente richiamo

Prefettura che incorporano rispettivamente i conventi dei francescani conventuali e degli agostiniani.

³⁹ Tra i numerosi esempi, mi piace mettere in evidenza la Confraternita del Rosario a Baranello (CB) (figg. 66-68). Un'opera modesta e pressoché sconosciuta che mostra una coerenza linguistica molto rara nell'architettura della regione. Si tratta naturalmente di un monumento tardo. Sull'edicola si legge la data del 1895 e sulla fontana (fig. 68) quella del 1896. Opere che possono certamente essere posteriori alla chiesa ma probabilmente non di moltissimi anni.

⁴⁰ Sempre a Baranello (CB) la facciata di S. Michele Arcangelo ricostruita dopo il terremoto del 1818 è riferita a B. Musenga. Confrontando le soluzioni «sgrammaticate» ma fantasiose con quelle diligentemente accademiche della Cattedrale di Campobasso, sorge il dubbio che questo progetto sia stato eseguito in un tempo successivo e con sostanziali incidenze di manufatti, forse locali. Fra le opere ove il materiale — nel caso specifico, il cotto — mostra una significativa incidenza, segnalo l'incompiuta facciata della Cattedrale di S. Maria del Ponte a Lanciano (CH) (fig. 65). Ne risulta effettuato un consolidamento del coronamento nel 1942-43 (CHERICI, p. 21).

⁴¹ Anche la facciata di S. Maria Assunta si presta molto bene ad esemplificare gli interventi condotti secondo l'orientamento *retrospettivo* (vedi le note 25 e 28/4). Infatti, la parte superiore, distrutta nel 1563 da una violenta scossa di terremoto, è ricostruita secondo la conformazione precedente ma con varie modificazioni che impongono all'opera il segno del XVI secolo. Le crociere della navata centrale (fig. 69) sono costruite nel 1824, come ricorda una lapide posta su uno dei piloni di sinistra (GAVINI, I, p. 463). Queste volte sono ritenute le maggiori responsabili dei dissesti statici che si sono verificati nell'edificio. La cattedrale, dichiarata monumento nazionale con D.R. 19 febbraio 1899, n. 84, è oggetto, immediatamente dopo, di importanti opere di consolidamento; inoltre, subisce il ritacimento della parte superiore della torre campanaria ed il consolidamento delle parti decorative e di alcuni elementi della facciata (SACCONI, pp. 426-432). Le crociere della navata centrale sono demolite (fig. 70) negli anni 1946-47 (DE LOCU, p. 92).

Successivamente, anche il baldacchino (fig. 71) è asportato e sistemato nella vicina chiesa barocca di S. Reparata. Questo intervento è motivato soprattutto da squilibri statici che forse possono essere eliminati diversamente. Meno spiegabile — se non pensando al desiderio di restituire all'opera un volto originario — appare la successiva asportazione del baldacchino (C. RICCI, *Imitazioni del baldacchino della basilica vaticana*, in «Vita d'Arte», 1911, pp. 33-39).

Di recente, sono abbattute anche le volte ottocentesche a nervature, di S. Maria della Strada a Matrice (CB). (vedi anche la nota 69/3).

Analogo intervento è condotto in S. Giorgio a Petrella Tifernina (CB) ove le volte del XIX secolo sono sostituite da copertura lignea (DE LOCU, p. 94). Sulla intera operazione eseguita vedi: A. CALVANI, *La chiesa di S. Giorgio Martire a Petrella Tifernina* in «Napoli Nobilissima» VI, novembre-dicembre 1967, pp. 170-180, in particolare p. 178.

⁴² A tale proposito rammento la continua e spesso dura polemica condotta, per questi e per altri motivi, da Viollet-le-Duc contro l'Accademia e l'eclettismo. Egli, pur rimanendo entro i termini della cultura storicistica, ha, fra gli altri, il merito di aver messo bene in luce il carattere arbitrario delle pretese leggi generali dell'architettura.

Vedi in particolare: *Entretiens sur l'architecture* 2 voll. e atlante, Paris, 1863-72.

Utilissima, per lo scopo, la consultazione degli articoli di V.I.D. per i quali

rimando all'elenco contenuto in: I. TAGLIAVENTI, *Viollet-le-Duc e la cultura architettonica dei revival*, 1976, pp. 279-280.

⁴³ La distinzione fra *generi* ha, nel passato, un significato tecnico nel senso che fino al settecento essa riguardava ragioni di conformità e non implica giudizi di merito. Successivamente il *genere* tende ad identificarsi con l'essenza ed il valore stesso dell'opera.

⁴⁴ L'interno della cattedrale di Vasto (CH), ricostruito completamente dal 1890, si presenta in banali e strucchevoli forme neoromaniche.

All'esterno è invece sopraelevata l'antica fronte trecentesca (fig. 87) forse come primo passo verso un completo rifacimento che poi non è attuato.

La loggetta goticeggiante sul fianco destro, realizzata alla fine del secolo, conferma il ritardo, in Abruzzo, dell'impiego di forme neomedievali. Su Santa Maria Maggiore a Teramo vedi le note 48 e 50/2.

Posso segnalare, esemplificando, i casi di S. Maria della Penna a Casalbordino (CH), ricostruita in forme neoromaniche (1887) ed il Santuario della Madonna del Carmine a Tornareccio (CH); entrambe opere di Francesco Benedetti da Vasto.

⁴⁵ Vedi le note 35, 36 e 37/4.

A questi esempi aggiungo la facciata neorinascimentale della Cattedrale di Trivento (CB) (1905).

⁴⁶ La facciata a due ordini di S. Pietro di Coppito a l'Aquila (figg. 84-86), è distrutta durante i lavori di «restauro» condotti fra il 1969 ed il 1971 (MORRIS RESTAURI, pp. 168-172).

V. Pace (*Restauri...* cit. alla nota 1/1, pp. 76 e 80) ritiene il prospetto successivo al 1703. La cosa è del tutto naturale, visto che la collegata è gravemente danneggiata dal terremoto che si verifica in quell'anno (B. COSTANTINI, *I terremoti d'Abruzzo*, in «Rivista abruzzese», XXX (1915), 8, p. 281-295) e considerate le testimonianze grafiche che se ne possiedono (Fonticolano 1600 e, con meno evidenza, Antonelli 1622, Bleu 1680).

Meno naturale mi sembra il ritenere la facciata «simile per tipologia alle coeve testimonianze diffuse a Roma nell'ambiente del Fontana» con le quali penso che la fabbrica aquilana abbia poco in comune.

A mio parere, si tratta, infatti, della ripresa di un tipo molto diffuso nella seconda metà del Cinquecento. Pur senza avere nessuna certezza, mi sembra ragionevole legare la realizzazione della facciata ai radicali lavori di trasformazione della chiesa, eseguiti dal 1862. Questa ipotesi sembra suffragata dalla testimonianza di A. SIGNORINI (*Diocesi di Aquila, descritta e illustrata*, I, Aquila 1868) e, ancor più, dalle forme asciutte e dalle proporzioni allentate del prospetto (fig. 85).

Il riferimento del modello alla seconda metà del XVI secolo corrisponde perfettamente anche con la trasformazione ottocentesca dell'impianto precedente, a tre navate, in una chiesa ad unica nave con cappelle laterali. Posso aggiungere che, gli elementi decorativi «settecenteschi» del portale (fig. 86) sono — come ho già notato — del tutto normali nell'architettura abruzzese del XIX secolo; anzi essi possono costituire un indizio utile per collocare l'esecuzione della facciata non molto oltre il 1870.

Per le vicende della recente distruzione rinvio a G. SPAGNESI, P. PROPERZI, *L'Aquila...* cit. alla nota 28/2, pp. 250-252.

⁴⁷ Il fenomeno è risultato con tutta evidenza dall'esame dei numerosi esempi raccolti. Per ovvie ragioni di spazio mi limito a scegliere, fra questi, alcuni edifici minori che, nel complesso, esemplificano abbastanza bene la collocazione temporale e la generale modestia qualitativa di questa produzione (figg. 89-92).

S. Pietro Celestino a Isernia, probabilmente successiva alla data (1804) incisa

Congresso internazionale nel IV centenario della morte, Arezzo - Firenze 2-8 settembre 1974», Firenze 1976, pp. 533-565, in particolare pp. 560-563).

³⁰ E. PANOSSEKY, *Dar erste Blatt...*; ed it., *La prima pagina del «Libro» di Giorgio Vasari* in: «Il significato delle arti visive», Torino 1962, pp. 169-224. In particolare pp. 186 e 202.

³¹ Un concetto molto diffuso a Firenze alla fine del Quattrocento e, qualche decennio dopo, a Roma.

Una singolare e vivace testimonianza di questa convinzione ci è data da Andrea Guarna, nel suo dialogo «Sima» del 1517, quando San Pietro apostolo D. Brannone con le parole: «Perché tu hai raso al suolo quel mio tempio di Roma, che colla sola antichità sembrava chiamata a Dio gli animi più irreligiosi?».

A. GUARNA DA SALERNO, *Schimia, edizione emendata e corretta da G. Barilli*, Roma 1970, p. 105.

Un altro caso del genere è costituito dall'abbattimento del «Duomo Vecchio» di Arezzo motivato da necessità difensive. La demolizione (1561) suscita proteste ed atti di resistenza da parte di autorità e cittadini aretini. Numerosi documenti attestano l'interesse e l'attaccamento per il venerando monumento. G. DE ANGERIS D'OSSATI, Il «Duomo vecchio» di Arezzo, in «Palladio» XXVII (1978), 3-4, pp. 7-46. In particolare: n. 1 ed appendice documentaria.

Tesi analoghe, ma fondate su convinzioni morali e religiose, sono espresse da moltissimi autori nel Cinquecento e nei secoli successivi. Per tutti rammento la tesi di A. Gillo secondo cui l'arte dei primitivi era più reverente e devota di quella dei moderni A. Gillo, *Degli errori e degli abusi dei pittori...* In «Scritti d'arte del Cinquecento» a cura di P. Baroccheri, Milano-Napoli 1971, I, pp. 334-362. Il pensiero di questo, e degli altri principali autori che rappresentano posizioni analoghe, è sintetizzato molto bene in: J. SCHLOSSER-MAGNINO, *La letteratura artistica*, III ed. it., Firenze 1964, p. 425 e segg.

Sui significati ed i valori che la comunità attribuisce a singoli monumenti del passato basta pensare, per esempio, alla venerazione in cui sono tenute — dalla seconda metà del XVI secolo — le opere legate al cristianesimo delle origini ed al culto dei martiri e si consideri l'azione svolta per la loro difesa e valorizzazione. Rammento, soprattutto, la cerchia di Filippo Neri ed, in particolare, il cardinale Cesare Baronio che alla fine del secolo ha consapevolmente «rifatto» una chiesa antica. (A. GUERRIERI, *La chiesa dei SS. Nervo e Achilleo*, Roma 1951).

³² Per restare agli esempi già proposti (vedi la nota 25/4), osservo che la parte cinquecentesca della facciata di Santa Maria Maggiore di Lariano (CH) mostra, con tutta evidenza, elementi del suo tempo che sono stati utilizzati in piena libertà, all'interno della «scelta stilistica» relativa all'impostazione generale dell'opera.

Analogamente, nel portale di forme romaniche che è sulla facciata settentrionale di S. Maria del Colle a Pescocostanzo (AQ) sono evidenti le inflessioni rinascimentali (vedi la nota 26/4) ed, ancora, le parti rinascimentali di S. Clemente a Casauria (PE) (vedi la nota 28/4) sono immediatamente riconoscibili. Se osservate attentamente, non solo dalla data che vi è incisa ma anche dalla diversa tecnica di lavorazione. Anche le integrazioni di S. Pietro ad Alba Fucense (AQ), mostrano chiari segni del loro tempo; ad esempio, il simbolo di S. Pietro sormontato dalla tiara papale che compare sull'architrave del 1494, come attesta la data che vi è incisa. Queste libertà linguistiche si riducono progressivamente nel tempo e compiono del tutto nelle operazioni proprie del «restauro stilistico», teorizzato nell'Ottocento.

³³ Vedi R. BONELLI, *Restauro*, cit. alla nota 1/4.

³⁴ L. PICCIRILLI, *Architettura ogivale...* cit. alla nota 34/2. Vedi anche le note 35 e 36/2.

³⁵ Porto come esempio, la facciata di S. Eustachio a Tocco di Casauria (PE) (figg. 51-54) costruita, come si legge nella lapide posta sotto la finestra centrale (fig. 53), nel 1846 da G. Albertici, utilizzando pezzi del prospetto distrutto nel terremoto del 1706.

È importante osservare che, in pieno XIX secolo, è stato mantenuto il tipo della facciata settecentesca, di ascendenza napoletana, che conta molti esempi nella Regione, specialmente nelle aree più vicine alla Campania. (S. Maria Assunta a Ripabottoni, (fig. 13), S. Michele a Ripalimosani (fig. 54), e, ancora, S. Pietro Celestino ad Agnone, L'Annunziata di Venafro, ecc.). Osservo che l'artefice ottocentesco non solo utilizza molti elementi della facciata precedente ma, come appare dalle soluzioni non univocamente condizionate dalle preesistenze, dimostra di operare nella stessa linea di gusto, che evidentemente sente ancora vivo ed attuale. Le due forme accanto al portale, (fig. 52), sono cinquecentesche. In quella di sinistra si legge «Hic est panis qui de caelo descendit 1514».

³⁶ Fra gli esempi numerosissimi, cito quelli di S. Maria Maggiore a Ceteramegiore (CB), (figg. 55-56) e di S. Gemma a Cortiano Sicoli (AQ), (figg. 57-58). La facciata di S. Maria Maggiore, distrutta dal terremoto del 1807, è stata ricostruita nel 1815. Sopra il portale è inciso: «Portae salutis anno MDCCCXV». Entrando nella chiesa, sulla base dei campanili, si legge: «E fundamentis erexim / status sumptibus / ... sub / annis 1600»; la riga mancante è cancellata. Sull'arco trionfale è segnata la data del 1582; l'altare sinistro del transetto, dedicato al nome di Gesù, è del 1847. S. Gemma è una chiesa della metà del Cinquecento rifatta nel XVIII secolo. Nonostante le sue forme ancora settecentesche, il progetto è del 1800. Sul gocciolatoio del portale centrale sono incise le parole: «Mag. Ioannes. De Sanctis pro opus hoc elaborare fecit sum... Eccles. ... A. D. 1800». La stessa data è incisa sulla mostra della finestra di sinistra.

La facciata, da quel che è scritto nella piccola lapide posta sulla parte destra, è stata restaurata nel 1949.

³⁷ La chiesa, del XV secolo, è stata trasformata nell'interno alla fine del XVIII (sul fregio dell'ordine che corre lungo il lato destro della navata centrale si legge: A.D. MDCCXCV). Nel XIX secolo essa è stata ristrutturata ed è stata realizzata la facciata laterale datata 1848, (fig. 48) sulla quale è stato sistemato il portale del 1452 (fig. 49). (P. PICCIRILLI, *Monumenti abruzzesi e l'arte teulonica...* cit. alla nota 3/4).

È fin troppo evidente che «l'orribile imitazione neoclassica sovrapposta alla facciata sulla piazza» (GAVINI, II, p. 211) in realtà ha molto poco in comune con il neoclassicismo. Piuttosto mi sembra che il prospetto, scandito da paraste su un alto basamento ed affiancate da lesene, possa essere messo in relazione con varie elaborazioni abruzzesi del settecento di prevalente, seppur mediata, ascendenza romana. Ma su questo argomento rimando alla comunicazione svolta da D.V. FUCINNESI, alla IV Sezione del CONGRESSO. Vedi: FUCINNESI, 4691. Risultano eseguiti lavori di consolidamento negli anni 1933-34 e segg. Interventi dello stesso tipo, utilizzando manufatti in C.A., sono contemplati da una perizia del Genio Civile del 28-10-1958, approvata nel 1959 e da una perizia suppletiva del 1961 (A.S.M.A., n. 156).

³⁸ Sulle cattedrali di Campobasso e di Isernia e sulle loro vicende anche trecento rimando alla comunicazione presentata da R. ZANINI al CONGRESSO. Vedi FUCINNESI, 4691.

Per un panorama dell'architettura neoclassica a L'Aquila rimando a: PROPERZI-SPAGNERI... cit. alla nota 28/2.

Qui rammento solo le forme della biblioteca provinciale ed il Palazzo della

sulla lapide che è stata sistemata circa venti anni orsono sulla facciata — è certamente la prima della serie, come dimostrano anche le profilature della finestra.

Non si conosce niente dei lavori del 1956 quando il tempio « del tiro fu con eleganza restaurato » (vedi la nota 69/3). S. Lorenzo a Busso è riferito al 1822. La cornice superiore è ancora « settecentesca ». L'intonaco della facciata sembrerebbe recente.

Anche la chiesa del Viatico a Venafro (IS) (figg. 78-79) è certamente riferibile al XIX secolo benché non manca chi tende a ritenerla coeva alla scalinata settecentesca.

Un documento del 1813 relativo a lavori d'imbiancatura, lascia supporre che l'interno sia precedente. Tale notizia mi sembra però contrastare con il carattere dell'impianto architettonico. Su questo argomento e per altri dati su Venafro rinvio a: F. VALENTE, *Venafro, nascita e crescita di una città*, Campobasso (in corso di stampa).

Infine le figg. 82 e 83 riguardano due degli innumerevoli esempi neo-rinascimentali riferibili ai primi decenni del nostro secolo.

Naturalmente l'assoluta mancanza di notizie su queste opere non permette di escludere che esse non siano state oggetto di operazioni simili a quelle, già descritte, della Chiesa del Suffragio a Riccia (Vedi nota 72/3).

⁴⁸ La parrocchiale dei SS. Valentino e Damiano domina il centro di S. Valentino nell'Abruzzo Citeriore (figg. 89-90). Sulla lapide (del 1945), che si trova nel portico, si legge « Facciata arch. Antonino Liberi, esecutore Giuseppe Maranca 1916-1926 a interesse del Sac. Domenico Coia a coronamento della mole vanvitelliana sconvolta dal terremoto del 1915 ». Ma i lavori sono proseguiti oltre perché sullo stemma, posto al centro della facciata, si legge: « Pax in Christo Jesu MCMXXXI ».

Ad A. Liberi si deve anche il coevo, neoromanico palazzo comunale di Casalbordino.

⁴⁹ Il convento di San Gabriele ad Isola del Gran Sasso d'Italia (PE) (figg. 93-94) — fondato nel XIII secolo — è stato ricostruito nel 1934. La chiesa appartiene alla fine degli anni venti; la facciata è del 1929 (arch. G. Rossi). La cappella neogotica di San Gabriele, che si apre all'interno, lungo la navata destra, è un esempio singolarissimo di ibridismo architettonico.

⁵⁰ G. DE ANGELIS D'OSSAT, in « Palladio » Terza serie, XXVII (1978), 2, pp. 51-67.

⁵¹ C. TIBERI, *Vasari*... cit. alla nota 29/4, p. 534.

1. RESTAURO E TERRITORIO

Appunti su un rapporto difficile e controverso

«Non appena prendiamo coscienza dell'attuale necessità di una visione unitaria nella quale il restauro, l'urbanistica e l'architettura moderna risultino legati insieme da un rapporto che in nessun momento può essere consentito di ignorare, ci accorgiamo che questo nostro adeguarci ad una concezione storicamente e criticamente più valida rende assai più complesso il nostro compito» (1).

Questa complessità ha determinato un dibattito particolarmente vivo e stimolante i cui termini però sono tanto delicati e controversi che la nozione stessa di Restauro — nella doppia accezione che oggi compete al termine, di disciplina e di operazione determinata — appare, ancor più che nel passato, decisamente sfocata, nonostante il suo successo, anzi proprio in virtù di questo successo.

Infatti ora risulta molto problematico specificare la natura e l'ambito del Restauro ed è altresì difficile definirlo in maniera univoca, soprattutto per due motivi principali. La prima ragione — che deriva da una postulata, quanto opinabile autonomia disciplinare — consiste in larga misura, nella tendenza a sfumare i suoi rapporti con le ulteriori articolazioni dell'architettura, alla quale il Restauro, con tutta evidenza, appartiene in modo naturale ed inscindibile. La seconda causa di difficoltà proviene invece dall'ampliamento del suo campo disciplinare dal quale deriva, la pluralità di compiti che tende a convergere nel Restauro, inteso in senso sempre più estensivo e meno specifico. Ciò che provoca l'addensarsi su di esso di operazioni molteplici che implicano competenze molto diversificate e, quindi, una fitta e complessa trama di rapporti disciplinari ed interdisciplinari difficili da definire e da controllare.

Queste complicazioni, questi nuovi problemi — intravisti dai più ma non sempre posti

in modo esplicito e determinato e quindi ancora lontani dall'essere risolti si riflettono in una situazione instabile e indeterminata che, sia pure in misura e con modi diversi, investe l'intero campo della tutela dei beni architettonici ed ambientali nel quale, oltre alle difficoltà pratiche, cioè *esterne*, si aggiunge una mancanza di chiare e solide basi concettuali da cui trarre, per ogni singola situazione, norme di comportamento attendibili. Infatti un lavoro di elaborazione teorica, troppo scarso rispetto ai nodi problematici da sciogliere determina atteggiamenti dottrinari molteplici ma, di regola, parziali, reciprocamente separati e, non di rado, anche labili e astrattamente ideologici; è quindi inevitabile che l'operatività, diversificata in una miriade di direzioni, si incarichi di smentire puntualmente gli orientamenti concettuali che sembrano comunemente accettati e condivisi dando vita ad una sconnessione fra postulati ed esiti la cui sistematicità ed ampiezza costituisce certamente un tratto assolutamente originale del nostro tempo (2).

Ci troviamo quindi davanti ad una situazione che impone, in primo luogo, di contribuire ad un progressivo chiarimento del "problema restauro" il quale rifiuta le astrazioni e non si appaga — oggi ancor meno che in passato — di formulazioni eccessivamente determinate, circoscritte e legate, oltre un certo limite, ad indirizzi concettuali troppo definiti, ancorché penetranti ed approfonditi.

Ho già avuto occasione di rendere note alcune modeste riflessioni sulla natura del restauro e sull'estensione del suo campo disciplinare (3). Riservandomi di tornare presto su questi temi, desidero ora aggiungere qualche ulteriore considerazione sopra il secondo argomento, che costituisce certamente un punto nodale e fra i meno considerati del problema.

L'estensione del campo disciplinare del Restauro sembra ormai essere divenuta una nozione di generale consenso, come dimostra la frequenza e la consuetudine con le quali oggi si parla di "restauro urbanistico", "restauro del territorio" "urbanistica dei centri antichi" ed altro ancora, tutti argomenti che, senza alcun dubbio, sottintendono, e sia pure implicitamente accettano, l'estensione di competenze del Restauro. Più rari sono invece i chiarimenti sopra la sostanza ed il significato delle operazioni di cui si parla. Questa circostanza emerge con evidenza dalla copiosa letteratura ormai esistente sull'argomento dove le definizioni, quando non mancano del tutto, eludono contenuti e limiti, riducendosi, in generale, ad enunciazioni schematiche e parziali, perciò scarsamente significative. Spesso poi queste precisazioni non sono univoche, soprattutto perché — non componendosi in nuove sintesi — ciascuna risente dei sistemi di nozioni e di regole propri dell'ambiente professionale dal quale deriva. Così è facile rendersi conto che, di regola, le stesse locuzioni usate da persone di formazione disciplinare diversa, oppure impiegate in ambiti professionali distinti, non hanno la stessa accezione ed i vari significati tendono ad accentuare oltre misura alcuni aspetti anche notevoli del problema ma, parallelamente, ad ignorarne od a sfumarne altri, ugualmente importanti.

Una tale situazione mostra con evidenza quanto sia essenziale un adeguamento concettuale sopra questo tema. Un chiarimento che non può non avere la sua naturale ed indiscutibile premessa in un fondamentale carattere della nostra cultura; vale a dire sopra la consapevolezza della irripetibilità delle infinite esperienze che — attraverso il loro reciproco comporsi — costituiscono la vicenda umana. Questo segno distintivo della nostra cultura non sembra possa essere oggetto di controversia, almeno nella sua formulazione generale, perciò non ritengo sia necessario dilungarmi sopra le sue motivazioni e specificazioni se non per notare esplicitamente che, proprio la consapevolezza circa la irripetibilità delle esperienze e la conseguente irriproducibilità delle opere, ha portato a riconoscere ed a valutare, come oggetto di storia, non soltanto i prodotti eccezionali ma anche le testimonianze comunque significative dell'operosità umana.

Questa considerazione più estesa di quello che appartiene al divenire storico, costituisce un aspetto altamente positivo della nostra cultura, nonostante le distorsioni — conseguenti ed inevitabili — dovute agli "storicismi oltranzisti" che pure sono largamente presenti oggi. Così, l'attenzione per la tutela dell'ambiente dell'uomo considerato nella sua totalità — cioè nella concezione che ora è generalmente accettata almeno nelle linee portanti — mostra con chiarezza il suo indivisibile legame alle norme sulle quali si fondano le distinzioni e i giudizi, caratteristici del nostro tempo.

Un tale atteggiamento generale trova il suo principale riscontro, all'interno dell'architettura, in una formulazione ben determinata del concetto di ambiente; vale a dire di un tema che, pur essendo oggetto di frequente ed estesa considerazione, non è stato mai messo in relazione diretta con l'ampliamento del campo disciplinare del Restauro, soprattutto perché, a mio parere, non è stata completamente rilevata nella sua vera essenza l'originalità della posizione attuale rispetto a quelle del passato.

Questa circostanza risulta con chiarezza dalla saggistica ormai ampia esistente sul problema nella quale lo sviluppo del concetto di ambiente — dal contesto limitato di un episodio emergente, all'insieme dei luoghi dell'esperienza umana — appare trattato, senza significative eccezioni, attraverso l'esame pressoché esclusivo dei dati quantitativi e, in genere, pur fra tanti spunti e notazioni penetranti, non viene sottolineata in maniera sufficiente la sostanziale differenziazione fra le convinzioni del passato e quella del presente (4).

Con tutte le lacune e le imprecisioni che sono inevitabili in una sintesi spinta come questa, si può dire che, dalla metà del secolo scorso, l'interesse fino ad allora incentrato sull'opera esemplare, vale a dire sul monumento considerato in quanto *singolo* ed in quanto *singolare* comincia a comprendere anche il suo intorno. Un ambiente che tuttavia vale solamente in funzione dell'episodio emergente e, quindi, può essere modificato senza alcuna limitazione se questo può servire a "valorizzare" il monumento, cioè ad accrescerne la congenialità con gli ideali del tempo.

Così le ragioni che in passato hanno indotto a modificare l'intorno di tanti monumenti — aprendo strade e realizzando piazze — trovano il loro supporto culturale in predilezioni figurative ed in una educazione alla percezione ben determinata. Questo è, per esempio, il caso delle piazze di Notre Dame a Parigi e del Duomo di Milano (5) la cui definizione è strettamente legata alle preferenze per la veduta assiale, propria dell'architettura ispirata agli ideali del classicismo e, alla convinzione — codificata nel secolo scorso — che, per ammirare e valutare bene un edificio, occorra una distanza dalle sue fronti almeno doppia della sua altezza.

Le stesse considerazioni generali valgono a proposito della consuetudine di isolare i monumenti. Una pratica tanto diffusa nel secolo scorso da entrare nella trattatistica corrente restandovi lungamente (6) e da mantenere una sorprendente fortuna anche nel nostro secolo arrivando molto vicino a noi, benché già dopo la metà dell'Ottocento le elaborazioni teoriche si rivolgano in altre direzioni e, alla fine del secolo, conseguano, sul problema dell'ambiente, risultati di grande rilievo in ordine a due aspetti fondamentali della questione.

Il primo traguardo riguarda il legame fra gli episodi emergenti ed il loro contesto che viene ora considerato inscindibile. Ciò porta progressivamente ad affermare l'intangibilità sia degli uni che degli altri ed a stabilire una posizione certamente più avanzata delle precedenti pur se l'ambiente continua ad essere valutato in funzione dell'opera prestigiosa, vale a dire come sua *cornice*, che ora tuttavia comincia ad essere ritenuta non soltanto indispensabile, ma anche non sostituibile o modificabile. Il secondo risultato riguarda l'emergere di una embrionale attenzione per l'ambiente, che comincia ad essere considerato anche per i suoi specifici valori oltreché per la sua connessione con prodotti eccezionali e rappresentativi.

È questo un esito che viene raggiunto contemporaneamente al primo ma non in relazione ad esso; anzi i due eventi costituiscono uno dei tanti esempi paradigmatici della separazione disciplinare propria della cultura ottocentesca. Difatti la prima acquisizione è legata soprattutto alle conquiste iniziali dell'urbanistica moderna (7); viceversa il secondo risultato trae la sua

origine, in primo luogo, dalla corrente di pensiero inglese che — dopo nutrite anticipazioni, significative già nel Settecento — ha come principali protagonisti Pugin, Ruskin e Morris (8).

Così, dopo l'unità — sostenuta da Pugin — tra forma architettonica e realtà sociale ed umana; dopo l'interesse di Ruskin per la natura, la singolare attenzione che egli pone all'ambiente dell'uomo nonché l'estensione del dominio dell'estetico all'intera comunità umana e ad ogni atto della sua vita che egli propugna, William Morris può affermare che l'architettura riguarda la considerazione di tutto l'ambiente fisico che circonda la vita poiché essa è «l'insieme delle modifiche e delle alterazioni introdotte sulla superficie terrestre in vista di necessità umane» (9).

Si tratta di una determinazione fondamentale che richiede alcune notazioni; essa viene a sostituire, con tutta evidenza, la concezione, allora consueta ed esclusiva, di *ambiente come cornice*, cioè di contesto il quale deriva il suo interesse dai monumenti prestigiosi che ne costituiscono il fulcro con l'idea, nuova ed originale, di *ambiente quale insieme di elementi e di condizioni* che vale come tale e per se stesso; un cambiamento che pone, anche in maniera esplicita, le premesse per l'ampliamento del campo disciplinare del Restauro.

Inoltre la formulazione di Morris propone una diversa identificazione dell'architettura conferendole nuovi compiti, giacché «la bellezza della terra dipende dalle sofiti che l'uomo le assegnerà» (10). Sotto questo aspetto bisogna soprattutto notare la sostanziale trasformazione del rapporto fra arte e architettura; due termini che non costituiscono più un binomio assolutamente inscindibile.

Nella primitiva concezione infatti l'architettura è una parte dell'arte poiché essa comprende soltanto quegli speciali prodotti dell'attività umana i quali — per un singolare riconoscimento che avviene nella coscienza — sono considerati opera d'arte e, proprio in virtù di questo riconoscimento, sono distinti in modo totale e definitivo da tutte le altre opere dell'uomo. Viceversa, nella nuova specificazione proposta da Morris, l'architettura comprende, senza eccezioni, tutti i prodotti che derivano dalle pluri-

me sollecitazioni del rapporto fra natura e società che si esplicano in quel campo di tutto e di tutti che è il territorio. Opere nelle quali è certamente presente l'artisticità che riguarda, in modo ineliminabile, l'intera attività umana, cioè quella ricerca della riuscita caratteristica di tutte le occupazioni dell'uomo, ma che possono non avere — e di regola non possiedono — tutti i requisiti necessari per essere identificate come opere d'arte.

La concezione maturata alla fine dell'Ottocento contiene già i capisaldi del pensiero contemporaneo secondo cui l'intero ambiente umanizzato è campo di pertinenza, cioè territorio disciplinare, dell'architettura, la quale comincia ad essere intesa, senza le specificazioni limitative del passato, come un insieme, ineliminabile ed essenziale, di scelte espressive ed operative; vale a dire come un'attività che è ideazione e, al tempo stesso ed indivisibilmente, produzione. Ed ancora, l'architettura viene a configurarsi come un campo disciplinare che — per la molteplicità dei compiti che vi confluiscono e devono essere svolti — ammette articolazioni plurime e variabili in relazione alle diverse specializzazioni tuttavia, non sopporta più le divisioni stabili, concettuali e pratiche del passato, concernenti sia le scale d'intervento che le competenze.

A questo punto se, tenendo ferme le notazioni precedenti, passiamo ad osservare la situazione dal punto di vista del Restauro, vale a dire considerando l'architettura così definita, non già come attività da svolgere, ma come un complesso di dati preesistenti, si avrà immediatamente la possibilità di aggiungere alle precedenti qualche altra considerazione utile per pervenire ad alcune prime, parziali conclusioni.

L'architettura non è certo una *unfrei kunste* ma piuttosto solo raramente è arte. D'altra parte l'ambiente umanizzato non è caratterizzato tanto dagli episodi esemplari dell'operosità umana quanto da quei suoi esiti che costituiscono espressioni, o testimonianze, di civiltà e di culture determinate; tutti valori che, una volta riconosciuti, devono essere tutelati, e che perciò interessano il Restauro.

Benché la concretezza operativa rimanga lungamente ancorata a schemi concettuali superati e si uniformi molto lentamente a questa

nuova visione, la dottrina del Restauro, fin dai primi anni del nostro secolo, dimostra di adeguarsi attraverso una concezione più estensiva di monumento ed una parallela attenzione per gli episodi edilizi più modesti; cioè per la cosiddetta "architettura minore" (11).

Da queste osservazioni discendono immediatamente alcuni corollari. Il restauro architettonico comprende certamente quello dell'opera d'arte ma non s'identifica né si esaurisce con questo; circostanza peraltro naturale ed evidente se si pensa che all'architettura non si addice la polarità, espressa altrove (12), fra il manufatto — che postula il semplice ripristino della propria funzionalità — e l'opera d'arte la quale, viceversa, esige il restauro; vale a dire quei provvedimenti necessari ad assicurarne la conservazione ed a facilitarne la lettura nel totale rispetto della sua autenticità. D'altra parte nell'architettura, non soltanto nell'esemplarità dell'opera d'arte ma anche nella semplice utensilità dei più umili prodotti dell'attività umana, esiste una pluralità di valori per i quali si impone l'imperativo della conservazione. E, poiché sono proprio i valori delle opere che eccettuano, definiscono e guidano il loro restauro, il problema di fondo consiste precisamente nel riconoscimento delle qualità peculiari dell'ambiente umanizzato.

L'identificazione e la specificazione dei valori non è una circostanza originale poiché queste operazioni hanno sempre costituito i presupposti stessi del Restauro modernamente inteso. Assolutamente inedita è invece l'attuale dimensione del problema, la cui complessità si è notevolmente accresciuta per il progressivo estendersi degli interessi conservativi ma, soprattutto, per la molteplice diversificazione delle opere che, in conformità con la nostra cultura, devono essere oggetto di ricerca, di valutazione ed, eventualmente, di intervento.

Questa maggiore difficoltà appare subito con evidenza se si pensa che il *Giudizio* sopra il risultato di un'attività umana — cioè quell'operazione che non ha altro contenuto se non il riconoscimento del valore di un'opera — è il punto in cui si realizza l'accordo fra tutte le interpretazioni dell'opera che si sono susseguite nel tempo, attraverso la mutevolezza del gusto storico; in altre parole, il giudizio è il punto

ove si produce la reciproca integrazione di tutte le operazioni individuali che hanno mirato, nel tempo, al possesso pieno dell'opera, attraverso una esperienza diretta e personale (13). Inoltre, poiché giudizio ed interpretazione sono legati fra loro da una solidarietà originaria e profonda, è evidente che il *giudizio* si completa e si rafforza — nella sua indiscutibile unicità ed oggettività — proprio attraverso le interpretazioni che l'opera, oggetto della valutazione, ha suscitato nel tempo.

Questa circostanza spiega la condizione di relativa, maggiore chiarezza e certezza esistente nella valutazione di quei prodotti umani che — come le opere d'arte — hanno fondato una tradizione sulla forza della loro esemplarità; vale a dire sono riusciti ad estendere e a tramandare il rapporto di congenialità che li lega al proprio tempo. Per questa ragione si verifica che la molteplicità delle interpretazioni, susseguitesì nel tempo sempre diverse fra loro, contribuiscono a realizzare una identificazione, cioè un *giudizio*, sempre più unanime sul valore di certe opere.

Viceversa, risulta più complessa e problematica l'intesa sulle qualità delle opere che non hanno una tradizione e che, perciò, dispongono di scarse interpretazioni; com'è appunto il caso di quegli esiti dell'operosità umana che soltanto recentemente sono stati valutati come oggetto di storia. Questa è precisamente la condizione della stragrande maggioranza degli elementi che costituiscono l'insieme di fenomeni solidali che è l'ambiente umanizzato. Opere, cioè, ammesse ad essere parte integrante dell'architettura soltanto dalla fine dell'Ottocento, in connessione con le acquisizioni culturali alle quali ho già brevemente accennato.

Che all'ambiente umanizzato siano stati riconosciuti valori precipui fin da quelle iniziali acquisizioni è cosa fin troppo ovvia, dal momento che proprio questa identificazione è la naturale premessa del processo che ha portato a considerarlo — nella sua interezza — come appartenente al divenire storico e, conseguentemente, a postularne la difesa. Occorre piuttosto mettere in evidenza che una elaborazione concettuale inadeguata, per molte ragioni, ai temi da chiarire, ha precluso una completa e pertinente comprensione dei valori propri e originali

dell'ambiente umanizzato. Conseguentemente la loro identificazione si è esplicitata sostanzialmente estendendo all'ambiente metodi, parametri e considerazioni fino ad allora riservati alle opere emergenti.

Così la tutela dell'insediamento umano nell'ambiente è stato affidato quasi esclusivamente a "caratteri ambientali", "valori corali" e "rapporti spaziali"; vale a dire ai suoi aspetti visivi, cioè estetici, i quali hanno costituito le qualità riconosciute a queste opere fino a quando, molto più tardi, questi valori sono stati integrati con "complesse funzioni urbanistiche", il più delle volte affermate piuttosto che ben definite.

In realtà ci si trova, di regola, davanti ai risultati di attività pratiche che tendono a realizzare *un'arte di vivere, un'arte di fabbricare* e che, proprio nel perseguire il loro fine, danno vita a forme, quindi anche a valori estetici. Tuttavia queste attività non sono indirizzate a materializzare solo forme e soltanto in quanto tali. Ne consegue che i loro esiti non sono e, d'altra parte non reclamano di essere considerati opere d'arte — ancorché in accordo con la coscienza storica del nostro tempo — postulino, a volte, di essere tutelate per la loro importanza testimoniale e, ancor più, per il loro appartenere ad una struttura.

Queste opere, non esplicitamente artistiche, sono pur sempre forme, perciò il loro apprezzamento estetico è importante, tuttavia esso non può identificarsi con la loro valutazione specifica e integrale dal momento che le stesse costituiscono i risultati di cure volte a conseguire fini pratici e non di forme perseguite intenzionalmente. Per questa ragione, il giudizio non può fare a meno, per completarsi, di considerare, come tali, anche le loro componenti pratiche e funzionali che costituiscono proprio le attività specifiche ed intenzionali che hanno dato vita a queste opere.

D'altra parte una valutazione basata solamente sopra aspetti visivi di quegli elementi dell'insediamento umano per i quali non è richiesta l'intangibilità che deve essere garantita alle opere d'arte appare immediatamente e largamente inadeguata se soltanto si pensa agli indirizzi d'intervento che derivano da questi apprezzamenti. Come esempio significativo, ram-

mento che gli orientamenti operativi codificati anche nel recente passato, e ancor oggi assolutamente prevalenti, non riservano alcuna attenzione per i segni della storia sul "non costruito"; percorsi, confini ecc. Inoltre, con riferimento alla tutela della città storica, essi ammettono, come regola, la sostituzione, anche generalizzata, degli antichi "tuguri", cioè dell'edilizia storica, con nuove costruzioni a patto che queste mantengano i volumi degli edifici originali e siano realizzate con materiali, colori ed altri elementi dei repertori tradizionali (14).

Ora è facile rilevare che queste procedure, benché più rispettabili di quelle cui sono legati gli scempi che vengono continuamente perpetrati nelle nostre città storiche, appaiono largamente insoddisfacenti e comunque del tutto inadeguate a risolvere "l'incontro fra antico e nuovo" di cui tanto si è discusso e di cui tanto ancora si parla. Per rendersene conto non è nemmeno necessario considerare la questione della compatibilità fra l'architettura attuale e quella del passato, che pure è stata più volte messa in dubbio con argomenti che non sono mai stati confutati in maniera convincente (15). Basta infatti considerare, come ha detto Ludovico Quaroni, che un centro antico «fatto in maggioranza di edifici nuovi sostituiti ai vecchi negli stessi luoghi e con gli stessi allineamenti sarebbe un risultato intollerabile, né antico né moderno; conserverebbe solo i difetti dell'antico e nessuno dei pregi» (16).

Inoltre, occorre mettere bene in evidenza che le operazioni di progressiva sostituzione — non molto diverse dalle tanto deprecate trasformazioni ottocentesche — portano inevitabilmente a distruggere i valori di struttura che costituiscono qualità primarie della "letteratura architettonica" (17) dal momento che ogni elemento dell'ambiente antropico è innanzitutto parte di un organismo. E, proprio per essere parte di un insieme caratterizzato da una costituzione ed una forma specifica, ognuno di questi elementi è legato, in modo univoco e definitivo, a tutti gli altri componenti della struttura.

In sostanza questo significa che ogni molecola dell'universo antropico è quello che è principalmente in virtù della sua relazione — e nella sua relazione — con le altre che, insieme,

costituiscono una struttura (18). Ne consegue che questa complessa trama di relazioni non può essere modificata con arbitrarie sostituzioni, sottrazioni o aggiunte senza ledere l'organismo urbano o territoriale di cui ogni opera è parte.

A questo punto siamo arrivati, mi pare, al cuore del problema che consiste nel tentare di definire la natura del restauro del territorio in relazione agli ulteriori valori — rispetto a quelli tradizionali — che ora la nostra cultura ci permette di riconoscere nell'ambiente umanizzato.

* * *

Negli ultimi venticinque anni abbiamo assistito ad un notevole sviluppo degli studi che ci hanno insegnato ad identificare relazioni fra ambiente ed opera dell'uomo; strutture e sistemi di strutture proprie non solamente dell'"edificato" ma dell'intero spazio antropico. Conoscenze che hanno arricchito la sostanza delle proposizioni iniziali di W. Morris e ci hanno altresì consentito di riconoscere aggregati urbani ed ambiti territoriali in quanto organismi unitari (19). Tutti elementi che, attraverso i loro caratteri ed il loro complesso comporsi, esprimono i modi con i quali l'uomo ha, nel tempo, fruito lo spazio; ha preso possesso del suolo. Elementi primari dunque che hanno trasformato l'ambiente fisico in ambiente storico.

Tralasciando per ora l'esame delle scale edilizia ed urbane, che mi propongo di considerare più partitamente altrove e limitando l'attenzione alla scala territoriale si dice — schematizzando — che gli studi più recenti permettono di aggiungere nuovi oggetti e nuovi aspetti, criteri e fini di studio a quelli che costituiscono già le competenze di varie discipline, soprattutto dell'archeologia.

In primo luogo i percorsi che l'uomo assume, prima spontaneamente poi con progressiva intenzionalità, come mezzo di fruizione dello spazio e, successivamente, come strumento di pianificazione consapevole del territorio, in relazione ai suoi orientamenti ed i suoi interessi. Ai percorsi si connettono direttamente i modi di occupazione del suolo da parte delle comunità e dei singoli e la relativa tecnica di utilizzazione che ne determina sia la definizione istitu-

zionale e giuridica, sia la forma e la dimensione delle aree e, conseguentemente, i caratteri dei tessuti territoriali.

Si tratta di elementi che sono stati considerati solo molto raramente tanto che ancora oggi la consapevolezza del loro valore è ancora lungi dal costituire una acquisizione pacifica e generalizzata. Questa condizione è messa molto bene in evidenza dai piani urbanistici — anche da quelli considerati migliori — nei quali è consueto trovare previsioni che ignorano i caratteri strutturali e visivi dell'ambiente o che comportano l'alterazione del suo aspetto e la rimozione arbitraria di percorsi e zonizzazioni dalle origini lontane e diversificate, cioè di strutture territoriali cariche di significati. E, in genere, queste manomissioni passano persino inosservate poiché i giudizi sopra i piani urbanistici sono purtroppo quasi esclusivamente legati a parametri strettamente quantitativi e funzionali cosicché la loro bontà sembra essere affidata solo al numero di addetti, di metri cubi e di aree da destinare, non importa come, ai vari settori ed usi (20).

Un esempio molto evidente di questo atteggiamento è costituito dall'“Ipotesi di assetto del territorio” formulata dal Comitato regionale per la programmazione economica del Lazio. Il piano infatti affidava il riequilibrio del territorio regionale alla costituzione di tre cosiddetti “sistemi metropolitani”, cioè ad organismi mutuati da altri contesti culturali e calati nella nostra situazione senza nessuna attenzione per la sua peculiare realtà territoriale (21).

Quando fu posto in discussione, l'elaborato ottenne un larghissimo consenso e, se qualche discussione ci fu, essa riguardò questioni astrattamente ideologiche oppure, nel migliore dei casi, aspetti quantitativi e funzionali. Salvo qualche rara eccezione non è stato invece minimamente considerato il fatto che l'eventuale attuazione del Piano avrebbe significato la distruzione di strutture e di delicati equilibri territoriali formati attraverso un processo secolare (22).

Nell'attuale situazione della cultura urbanistica italiana, piani siffatti costituiscono la regola, tuttavia è doveroso riconoscere che esistono anche numerose e lodevoli eccezioni, com'è il caso — per restare nello stesso tema — della

“Proposta di assetto del territorio” formulata qualche anno più tardi dalla Regione Lazio (23). Essa infatti, assumendo come obiettivo di fondo la salvaguardia dei valori e delle risorse ambientali, ha elaborato «un modello territoriale nel quale trova posto — come elemento essenziale — l'antica, articolata e complessa struttura del territorio che — per innumerevoli motivi non solo economici — non può essere arbitrariamente rimossa ma deve essere opportunamente adeguata per permetterne una utilizzazione che soddisfi da una parte le ragioni della cultura e della storia, dall'altra, nel loro pieno rispetto, le esigenze della vita contemporanea».

Questo esempio mi sembra particolarmente idoneo per chiarire alcune importanti questioni; prima fra tutte l'idea, più volte avanzata anche all'interno dei corsi universitari (24) di una sostanziale conformità fra Restauro e Assetto, o ciò che è lo stesso, fra Riequilibrio e Restauro del territorio.

L'infondatezza di questa uguaglianza appare con evidenza dall'esame del primo dei due piani considerati. È infatti fin troppo naturale che previsioni così indifferenti alle qualità strutturali o visive dell'ambiente umanizzato non possano identificarsi ma siano addirittura incompatibili con il restauro.

Dal secondo esempio — che sembrerebbe invece contraddirla — questa tesi emerge anche se si pensa che riequilibrio e restauro del territorio si diversificano sostanzialmente per i fini e, spesso, anche per i mezzi che impiegano per raggiungerli. Il riequilibrio del territorio persegue infatti obiettivi di sviluppo economico le cui proiezioni territoriali tendono a determinare un assetto che, per la sua stessa logica, non può essere, nell'insieme, che diverso da quello esistente. Il restauro invece ha la funzione precipua di conservare al fine di garantire la trasmissione al futuro delle qualità riconosciute nell'ambiente. Vale a dire che esso è impegnato ad indirizzare tutte le sue attività, specifiche e no, esclusivamente alla conservazione di queste significative testimonianze.

Non troppo ponderata mi sembra pure l'opinione — anch'essa piuttosto diffusa — secondo la quale il riequilibrio costituirebbe, di per sé, la premessa del restauro territoriale.

Questa mia convinzione non dipende soltanto dalla impossibilità di dare concretezza alla conservazione di valori che le previsioni di un piano di sviluppo condannano alla distruzione.

Infatti, più che da questa ragione contingente, la resistenza a considerare il riequilibrio come premessa del restauro si basa sopra la non ammissibilità, concettuale e pratica, di una sfasatura di tempi fra le due operazioni, dal momento che il vero problema è, in sostanza, quello di «volere e quindi progettare una condizione di vita che favorisca l'incontro del nuovo con l'antico» (25) cioè quello di operare secondo le ragioni della storia ed, indivisibilmente, secondo le esigenze contemporanee, attraverso un processo di continua ed oggettiva commisurazione del "già fatto" al "da fare".

Riequilibrio e restauro quindi non si identificano e non sono legati uno all'altro da un rapporto di propedeuticità, tuttavia queste operazioni — per garantire una soddisfacente qualità della vita — devono sempre integrarsi ognuno con una propria disciplina, una educazione, una specificità di mezzi acquisiti nella partecipazione più attiva alla cultura.

Questo è, in sostanza, il significato di quanto ho avuto occasione di esporre altrove (26), vale a dire che il Restauro concorre con le altre articolazioni disciplinari dell'architettura a realizzare gli scopi che sono appunto propri dell'architettura; cioè a definire — ciascuno con le sue attività caratteristiche — l'assetto fisico ed espressivo degli insediamenti umani nell'ambiente, del quale conservazione e innovazione sono i termini di fondo, solidali e profondi, del suo continuo divenire.

Un concetto che può essere precisato, seppure in maniera non certo definitiva, aggiungendo che le attività proprie del Restauro territoriale consistono nel determinare i modi idonei a garantire la conservazione dei valori identificati nell'ambiente, in vista della loro trasmissione al futuro.

Attività che si esplicano — e questo mi sembra un nodo cruciale del problema — nell'ambito di operazioni, programmate o spontanee, reciprocamente connesse o sconnesse, che non perseguono, nel loro insieme, il fine preciso della conservazione.

A questo punto si potrebbe osservare che la definizione che ho proposto non dimostra che le attività descritte siano proprio attività di restauro. Infatti se è vero che il carattere distintivo del restauro è la conservazione delle preesistenze è altresì vero che questa esigenza di salvaguardia può — ancorché non deve — trovare soddisfacimento pure nelle ulteriori articolazioni dell'architettura, come la Composizione e l'Urbanistica.

Per fugare ogni dubbio basta innanzitutto riflettere sulla differenza sostanziale che intercorre fra la Conservazione intesa come attività specifica, cioè irrinunciabile, quale essa è nel Restauro e la Conservazione intesa come attività subordinata, cioè solo possibile, quale essa è, per esempio, nella Composizione architettonica e nell'Urbanistica.

Ma, a parte questa considerazione, si pensi che l'attività che ho descritto trae la sua ragione di essere e la sua legittimità proprio da un riconoscimento di valori, cioè si definisce come l'esito operativo di una azione critica, esattamente secondo i modi distintivi ed originali del Restauro (27). Questa circostanza sottintende ancora che tale attività non può basarsi sopra una interpretazione, vale a dire su una valutazione di ciò che già esiste legata al gusto del tempo e alla persona che la esegue. Viceversa essa esige, come tutte le attività di restauro, di fondare l'operatività sopra un giudizio, cioè sopra una definizione oggettiva che colga il valore precipuo della preesistenza, vale a dire ne operi il riconoscimento, attraverso criteri e metri interni all'opera stessa.

Infatti è opportuno osservare che, per essere guidato e caratterizzato dal giudizio, l'intervento non può non tenere conto di verità, cioè di riconoscimenti successivi. Cosicché essi non possono che essere tali da permettere attività ulteriori le quali non escludono quelle attuali — qualificate ormai come oggetto di storia — ma vengono ad aggiungersi ed a coesistere con esse. Un metodo quindi che è, con tutta evidenza, caratteristico del Restauro dei Monumenti.

Accertata la piena e legittima appartenenza al Restauro delle attività tendenti alla Conservazione di quegli elementi dello spazio antropico ai quali sia stato riconosciuto un valore, è

giunto il momento di porre fine a questa nota. Difatti una disamina dei modi con cui questa attività può concretamente esplicarsi è argomento di tale complessità da non poter essere, neppure schematicamente, trattato adesso. Quindi, solo poche parole ancora per illustrare alcune indagini sul territorio che, mi sembra, possano in qualche modo contribuire a chiarire meglio la sostanza del discorso ora concluso. Gli studi più avvertiti sopra questo argomento — ai quali rimando — sono concordi nel sottolineare l'assoluta necessità di queste operazioni e, personalmente, ritengo che non sia giusto distinguere le analisi dal progetto se non a fini puramente strumentali poiché si tratta di due fasi inscindibili di un unico processo fra le quali non può e non deve esistere nemmeno una successione temporale rigorosa e meccanica.

Inoltre questi contributi mettono in evidenza la necessità di investire tutti i possibili campi d'indagine e di utilizzare, a questo scopo, ogni strumento disponibile. Essi hanno assunto, come presupposto di partenza, il sistema di percorsi e di insediamenti direttamente desunto dalla morfologia del territorio. Ipotesi che viene successivamente verificata e specificata con vari mezzi; in primo luogo attraverso l'esame diretto del suolo, condotto anche con ausili cartografici e fotografici. Ricerca che si rivela, nel territorio come nei monumenti, una insostituibile fonte di conoscenza poiché permette di evidenziare elementi e fenomeni che altrimenti sarebbero difficilmente identificabili. I dati così raccolti, sono infine integrati con le conoscenze ricavabili dalle fonti bibliografiche e documentarie disponibili (28).

I risultati sono certamente più ricchi di quelli ottenuti con metodi e strumenti meno diversificati, ancorché usati con grande esperienza e capacità.

E mi piace infine concludere, rilevando esplicitamente come questa circostanza dimostri anche quanto sia importante, in queste operazioni, la presenza — non sostituibile — di chi opera con i mezzi che sono propri ed originali dell'architettura.

Note

(1) R. PANE, *Conferenza introduttiva svolta al secondo congresso internazionale degli architetti e dei tecnici del Restauro*, Venezia, Maggio 1964, in «Il monumento per l'uomo», Padova 1971, pp. 1-12.

La traduzione italiana del testo originale in francese con il titolo: *Teoria della conservazione e del restauro dei monumenti*, è in «Attualità dell'ambiente antico», Firenze 1967, p. 16.

(2) Questa circostanza è tanto evidente da non aver bisogno di alcuna precisazione. Chi volesse approfondire la questione può utilmente consultare gli Atti del Convegno «Restauro: esigenze culturali e realtà operative», Ravello 26-28 settembre 1975 in «Restauro» IV (1975), nn. 20 e 21-22.

(3) G. MIARELLI MARIANI, *Esiste il Restauro?* in «Storia Architettura», II (1975), n. 2, pp. 4-9 e la comunicazione svolta al «Convegno nazionale sui Centri Storici» organizzato dal Ministero dei LL.PP., Roma 15-20 dicembre 1975.

(4) Fra i primi e certamente fra i migliori contributi segnalo: A. GIULIANI, *Monumenti, Centri Storici, Ambienti*, Milano 1966. Opera che contiene altresì alcuni giudizi particolarmente acuti, pertinenti e non conformisti sul problema in questione e sopra i suoi principali protagonisti.

(5) Per un orientamento sul tema, fra i contributi facilmente reperibili, segnalo:

C. AYMONINO, G. FABBRI, *Le città capitali del XIX sec., I. Parigi e Vienna*, Roma 1975.

A. CASSI RAMELLI, *Il centro di Milano*, Milano 1971, entrambi con bibliografia.

Sul Duomo di Milano si vedano le notizie e le osservazioni di G. ROCCHI, *Camillo Boito e le prime proposte normative del Restauro*, in «Restauro», III (1974), n. 15.

(6) Sopra l'argomento sono particolarmente significative le teorizzazioni di R. BAUMEISTER (sintetizzate da C. SITTE nell'opera citata nella successiva nota 7, pp. 88-89) alle quali si legano le convinzioni di coloro che propugnano la sostituzione non solo degli ambienti ma anche quella dei monumenti.

A questo proposito, sono particolarmente significativi, per la loro posizione estrema, gli aforismi di J. HOFMILLER (1908) parzialmente pubblicati in «Selearte», n. 29, marzo-aprile 1957.

(7) C. SITTE, *L'arte di costruire le città*, Milano 1953, traduzione italiana dell'edizione originale, (Wien 1889) a cura di L. DODI.

Le idee di C. Sitte, che tendono a legare la conservazione ai problemi urbanistici, hanno una significativa anticipazione in Italia — nota G. ROCCHI — nelle equilibrate considerazioni di C. CATTANEO. Relative alla Piazza del Duomo di Milano (G. ROCCHI, *Camillo Boito...* cit. nella precedente nota (5), pp. 20-21).

(8) Una ottima trattazione di sintesi è quella di K. CLARK, *The gothic revival*, 1962; trad. it. *Il revival gotico*, Torino 1970.

Su Ruskin: R. DI STEFANO, *John Ruskin, interprete dell'architettura e del restauro*, Napoli 1969, con sezione antologica ed ampia bibliografia, ed infine;

W. MORRIS, *Architettura e socialismo*, a cura di M. MANIERI ELIA, Bari 1963.

(9) *Prospects of Architecture in civilization*, discorso tenuto alla «London Institution» il 10 marzo 1881; trad. it. *Il futuro dell'Architettura nella civiltà*, in «Architettura e socialismo...» cit. nella precedente nota (8), pp. 3-4.

(10) *Idem*, p. 5.

(11) Questi concetti, che in sostanza estendono il titolo di monumento all'ambiente, trovano nell'opera di G. GIOVANNONI una eccellente sistemazione tanto è vero che la loro formulazione, non è molto diversa da quella che si trova, ancorché approfondita, nei documenti ai quali ancora oggi facciamo continuo riferimento. Infatti: Monumento deve essere considerato «qualunque costruzione del passato anche modesta che abbia carattere d'arte e di storica testimonianza, ivi comprendendo le condizioni esterne dell'ambiente». Ed ancora: «La minuta congerie delle case ha valore spesso maggiore dei grandi monumenti». G. GIOVANNONI, *Città vecchia, edilizia nuova*, Roma 1931, ma si tratta di concetti che si trovano nell'opera del GIOVANNONI fin dal secondo decennio del secolo.

«La nozione di monumento storico comprende tanto la creazione isolata quanto l'ambiente urbano o paesistico che costituisca la testimonianza di una civiltà particolare, di una evoluzione significativa o di un avvenimento storico». *Carta di Venezia*, art. 1.

(12) C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Roma 1963, p. 31 e segg.

(13) Sopra i concetti di interpretazione e giudizio si veda:

L. PAREYSON, *Estetica, teoria della formatività*, II ed., Bologna 1960.

(14) La diversità dei procedimenti e dei risultati fra l'architettura del passato e quella successiva alla rivoluzione industriale è stata messa in evidenza con varie motivazioni da numerosi autori.

C. BRANDI, (*Processo all'architettura moderna*, in «Architettura, cronache e storia», I (1956), n. 11) ne ha sostenuto la totale incompatibilità con argomenti di singolare acutezza. Tra coloro che hanno dibattuto la tesi dello storico senese, mi sembrano particolarmente interessanti i contributi di B. Zevi (*Visione prospettica e spazio-temporalità nell'architettura moderna*, in «Architettura cronache e storia», I (1956), n. 11), di E.N. ROGERS (soprattutto negli editoriali dei primi numeri di «Casabella-continuità») e di R. PANE (in numerosi interventi, generalmente di carattere più ampio; si veda, per esempio, «Attualità...» cit.). Pur riconoscendo il notevole contributo che questi studiosi hanno portato al chiarimento della questione aperta da Brandi e pur concordando con molte loro argomentazioni, non mi sembra tuttavia che il problema possa considerarsi risolto.

(15) A questo proposito, si pensi al dibattito che si è sviluppato in Italia soprattutto dopo il 1950 e che ebbe i suoi principali fulcri nei convegni e nei congressi di Storia dell'Architettura, dell'Associazione «Italia Nostra», del-

l'Istituto Nazionale di Urbanistica, della Triennale di Milano, dell'Associazione Nazionale per i Centri Storici ecc.

I termini essenziali del dibattito si trovano in:

U. DE MARTINO, *Cento anni di dibattiti sul problema dei centri storici. Note bibliografiche*, in: «Rassegna dell'Istituto di Architettura e urbanistica», II (1966), n. 4, pp. 75-116.

(16) L. BENEVOLO, *La conservazione dei centri antichi come problema urbanistico*, in «Ulisse», XI (1957), n. 27, p. 1446.

(17) Il chiarimento concettuale si deve a C.L. RAGGHIANI e soprattutto ad un contributo di R. PANE del 1948, ripubblicato successivamente con una postilla. Si veda: *Architettura e letteratura* in «Città antiche edilizia nuova», Napoli 1959, pp. 45-61.

Distinzione di cui ho già avuto occasione di rilevare l'importanza: S. BENEDETTI e G. MIARELLI MARIANI, *Il centro storico di Roma in ordine ai problemi dello sviluppo della città* in «Atti del III convegno sui problemi dello sviluppo di Roma», INARCH, Roma 1965, pp. 159-170 e «Cenni su una metodologia d'intervento nel centro storico» in «Architettura cronache e storia», XI (1965), n. 120, pp. 400-401.

(18) A. LALANDE, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, III (1932), p. 117.

(19) Un apporto fondamentale a queste conoscenze è stato dato da S. MURATORI attraverso i suoi lavori su Venezia e Roma e mediante i successivi approfondimenti teorici del problema.

(20) MINISTERO LL.PP., PROVVEDITORATO REGIONALE ALLE OO.PP. PER IL LAZIO, *Ipotesi di assetto territoriale per il progetto di programma regionale di sviluppo del Lazio*, Roma 1967. Una esauriente illustrazione dell'Ipotesi si trova in:

F. MALUSARDI, *Il Lazio verso una regione coerente*, Istituto di urbanistica dell'Università di Roma, Roma 1968.

(21) Si veda: S. BENEDETTI, *Problemi della tutela del paesaggio in ordine allo sviluppo turistico*, in Atti del «Convegno nazionale sulle attrezzature per il turismo», Roma, INARCH 1965.

(22) G. MIARELLI MARIANI, *Sull'ipotesi di assetto territoriale del Lazio* in: «Città e Società», VI (1971), n. 5, pp. 126-133 e «Una fonte preziosa per gli studi sul Lazio» in: «Studi Romani» XXI (1973), n. 1, pp. 64-70.

(23) REGIONE LAZIO, *Documento per la deliberazione programmatica sull'assetto del territorio regionale*, Roma 1973.

Approvato dal consiglio regionale il 3 agosto 1974 e pubblicato nel supplemento ordinario al «Bollettino ufficiale della Regione Lazio» del 30 ottobre 1974.

Una sintesi della proposta si trova in: «Studi Romani» XXII (1974), n. 2, pp. 233-245.

(24) Si vedano i vari interventi nei fascicoli di «Restauro», cit. nella precedente nota (2).

(25) R. PANE, *Passaggio dall'idea del monumento isolato a quella dell'insieme storico-artistico* in: «Attualità dell'ambiente antico», cit. nella precedente nota (1), p. 84.

(26) *Esiste il restauro?*, cit. nella precedente nota (3).

(27) Sulla connessione fra azione critica e restauro si vedano le considerazioni che restano validissime, indipendentemente dall'accordo con i convincimenti estetici degli autori.

R. BONELLI, *Il restauro come forma di cultura* in: «Architettura e Restauro», Venezia 1959.

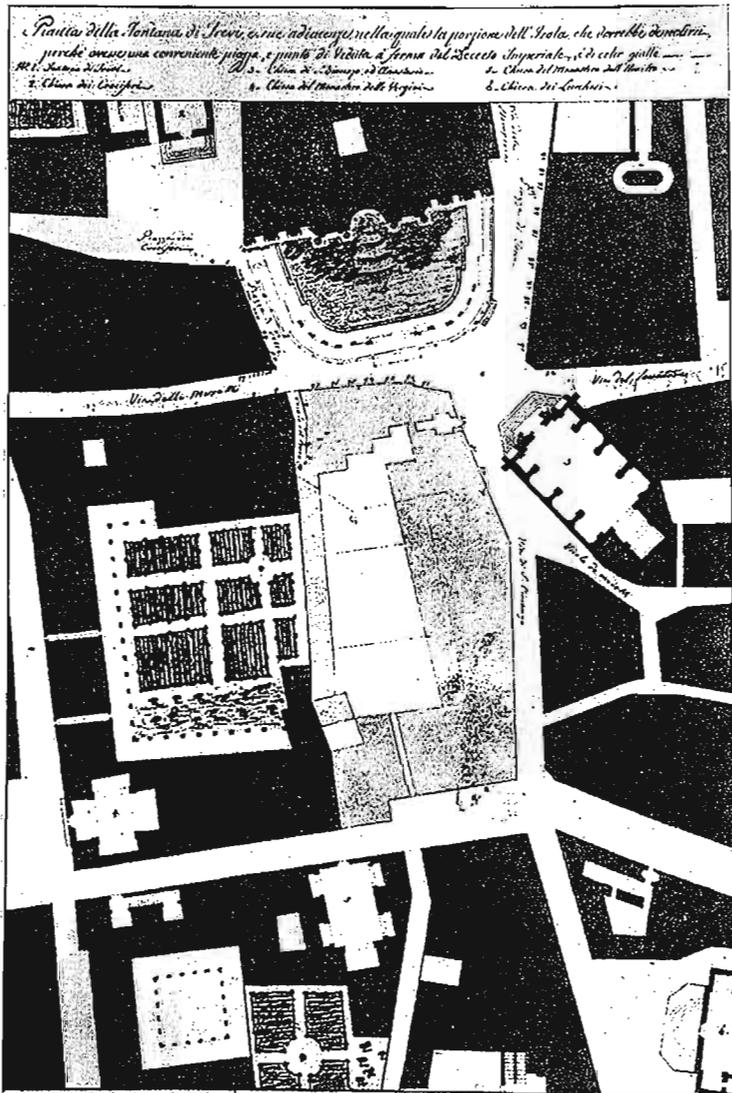
C. BRANDI, *Teoria...*, cit. nella precedente nota (12), soprattutto il cap. I.

(28) La comprensione del processo di antropizzazione è stata resa possibile in primo luogo dalla ricostruzione del sistema di percorsi e di insediamenti dedotto direttamente dalla morfologia del territorio. Le ipotesi proprie di questa fase iniziale, sono state verificate attraverso la

lettura diretta del suolo e l'analisi comparata della cartografia esistente, oltreché mediante consuete considerazioni sulla topografia dei luoghi.

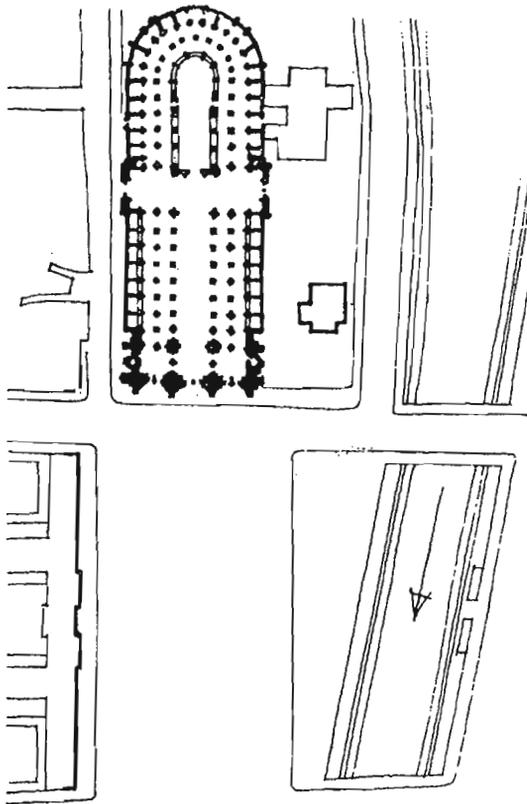
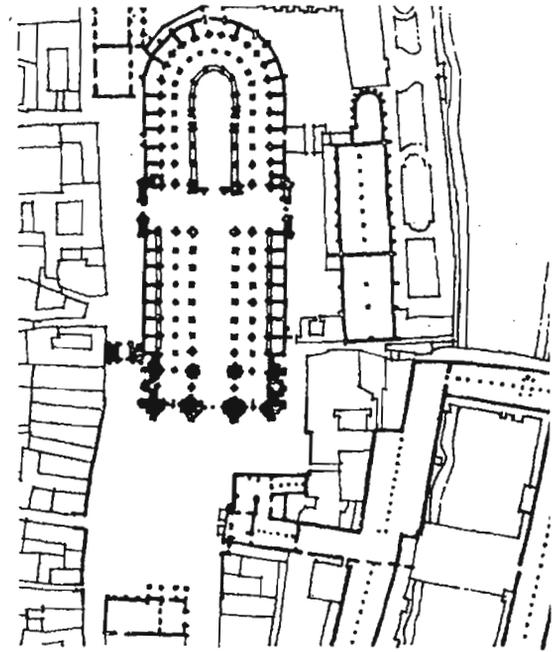
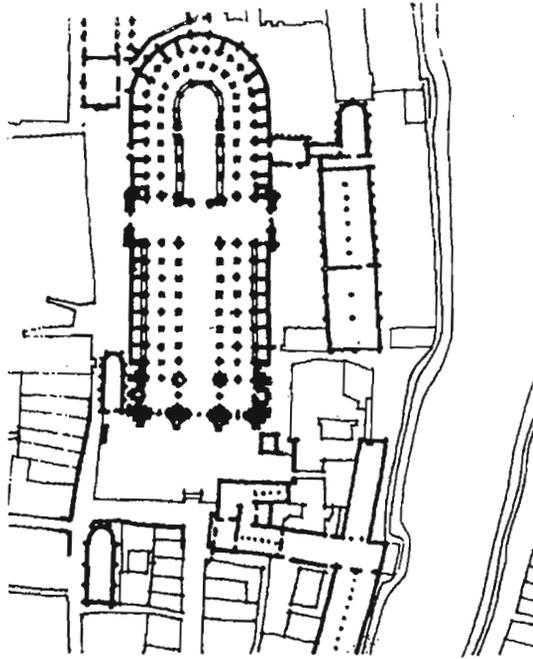
Le conclusioni raggiunte in questa fase sono state successivamente verificate e, in gran parte confermate, mediante l'esame delle fonti bibliografiche e archivistiche, molte delle quali ancora oggi inedite.

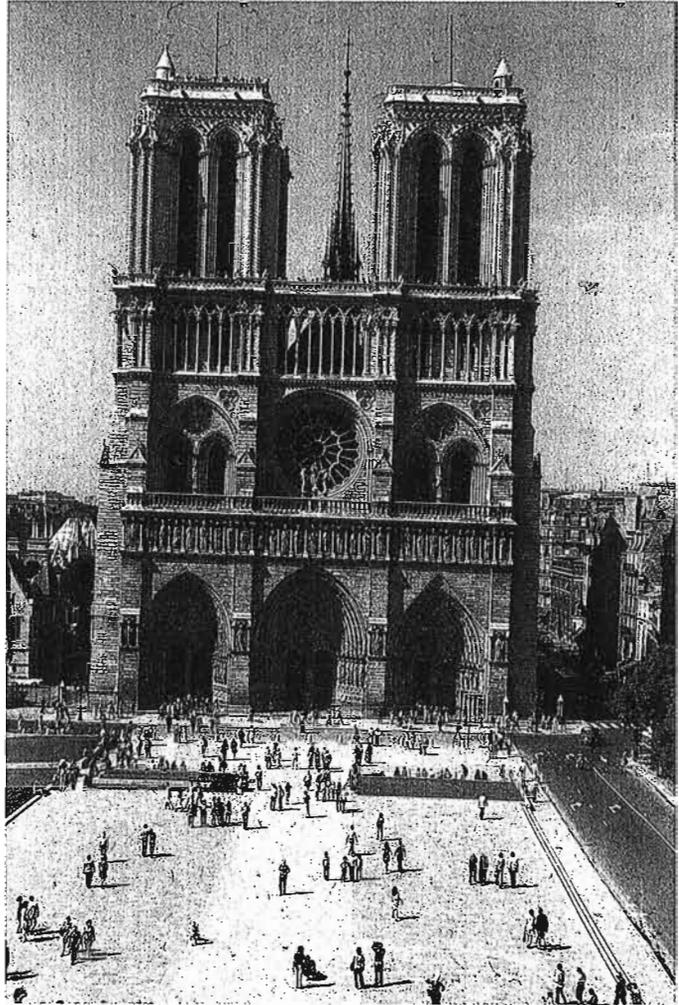
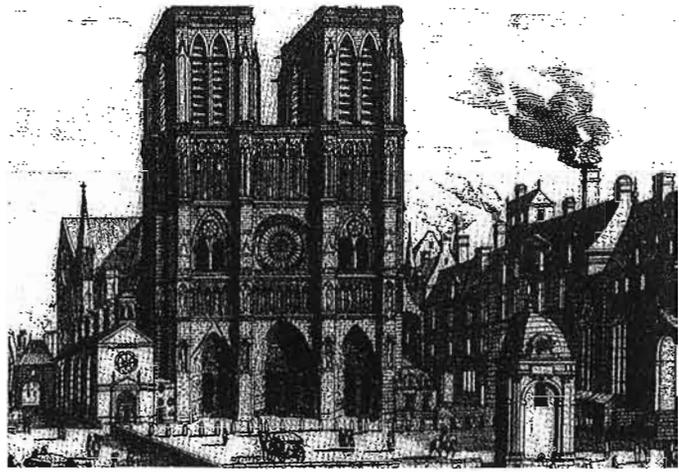
Lo studio dell'arch. MARIA PIERA SETTE si segnala soprattutto per il suo contributo alla conoscenza del sistema viario e del suo variare nel tempo; quello dell'arch. TIZIANA GIANFA ha il suo maggiore, ma non unico interesse, nell'individuazione del sistema centuriale romano, mai posto in evidenza prima. Queste ultime elaborazioni rappresentate sono state rese possibili anche dalla preziosa consulenza fornita agli autori dall'arch. CARLO MARTINELLI (vedi Tavv. XIV e XV).



Tav. I - L'apertura di spazi regolari nei tessuti antichi, specialmente davanti ai monumenti principali, è esemplificata bene dalle proposte del Governo francese per la «Ville libre et impériale de Rome» (1809-1814).

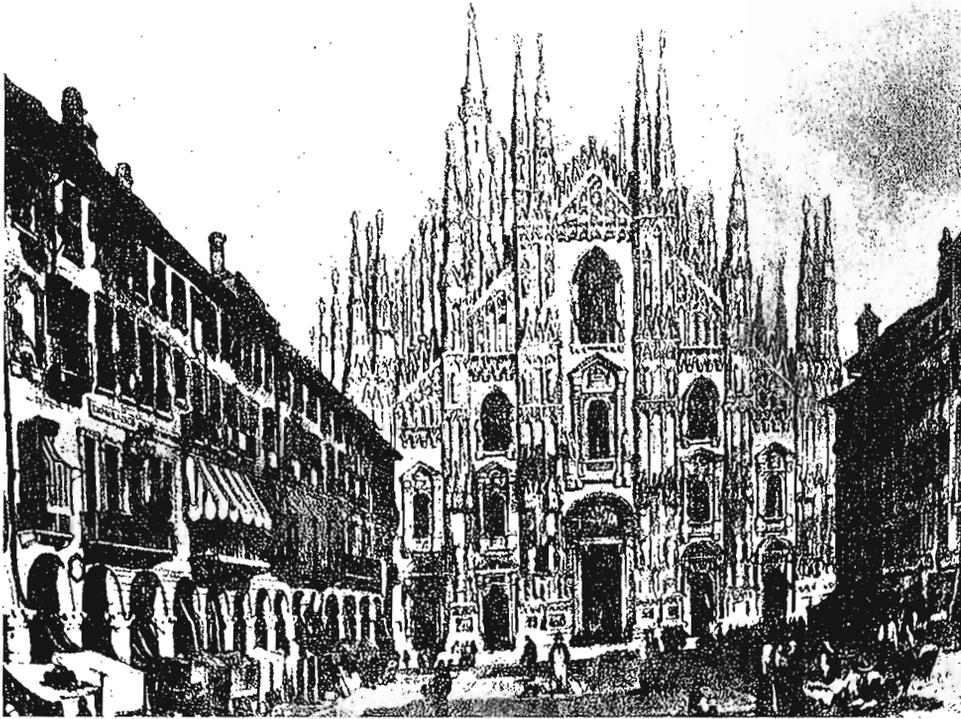
a) La Piazza del Pantheon e le sue adiacenze con l'isola che dovrebbe demolirsi, Disegni di Giuseppe Valadier, f. n. 72, Accademia di S. Luca (da: A. La Padula, 1958).
 b) la piazza della fontana di Trevi, le sue adiacenze e le parti da demolire, Disegni di Giuseppe Valadier, f. n. 12, Accademia di San Luca (da: A. La Padula, 1958).





Tav. II - Fra le operazioni di decontestualizzazione — generalmente legate a trasformazioni urbane più o meno consistenti — quelle più consuete sono certamente costituite dall'apertura di piazze sempre maggiori davanti ai monumenti più prestigiosi. a) Parigi, la cattedrale di Notre Dame e il suo ambiente nel 1550, 1750, 1870 (da: Aymonino, Fabbri, Villa, Roma 1975); b) Parigi, l'Île de la Cité alla metà del XVI secolo (Plan de Truschet et Hoyau).

Tav. III - Parigi, Notre Dame:
a) in una rappresentazione del XVIII secolo;
b) nella situazione attuale.



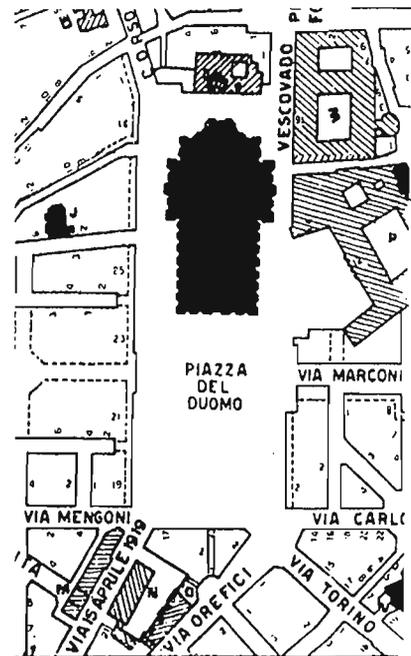
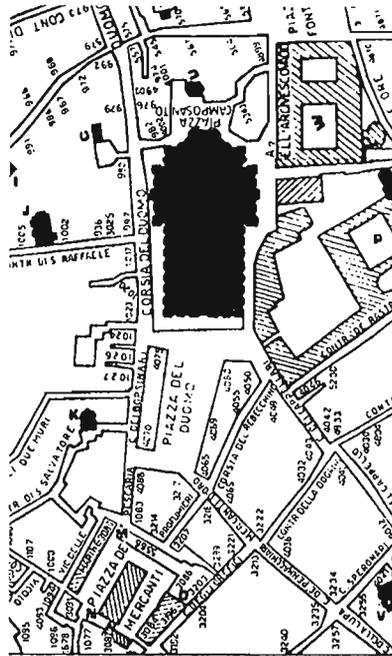
Tav. IV - Milano, la Piazza del Duomo prima delle trasformazioni ottocentesche: a) veduta del Duomo in una incisione del 1840 (da: Cassi Ramelli); a sinistra il «coperto» dei Figini, a destra l'isolato del Rebecchino che impaginano il prospetto della Cattedrale;

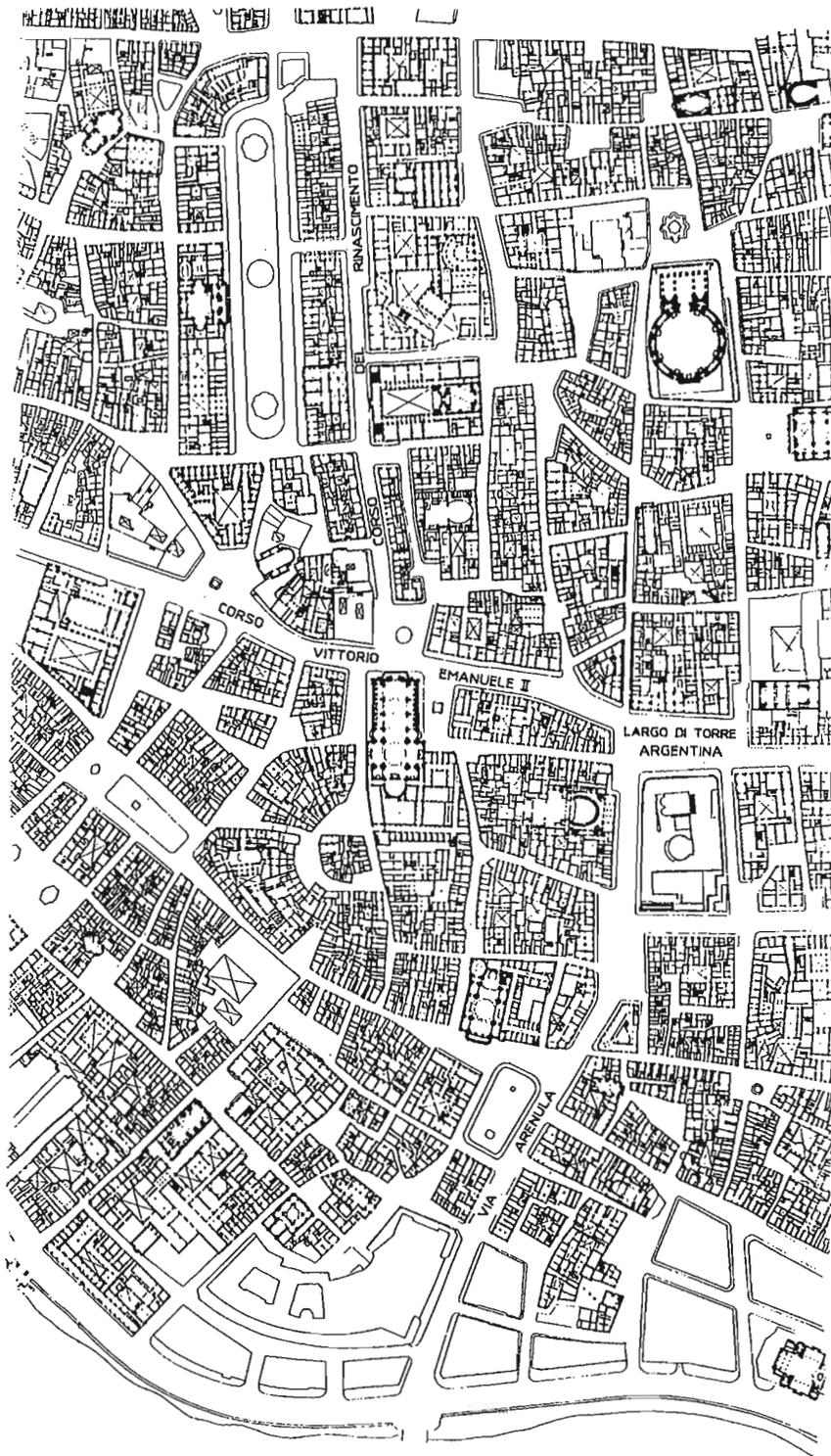
b) la piazza del Duomo in un dipinto del primo Ottocento. La veduta è ripresa dal «coperto» dei Figini ove poi sorgerà la galleria Vittorio Emanuele. Sul fondo si intravede il palazzo Reale.

Tav. V - Milano, Piazza del Duomo:

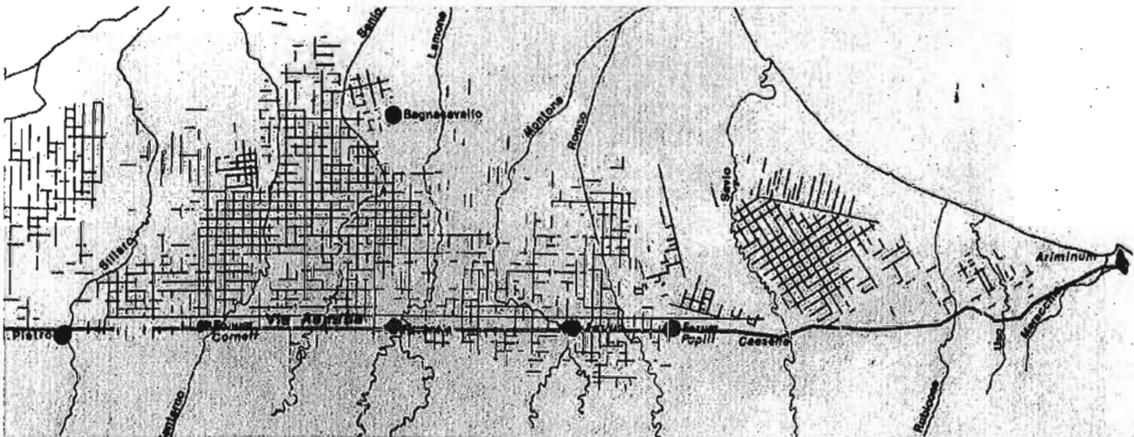
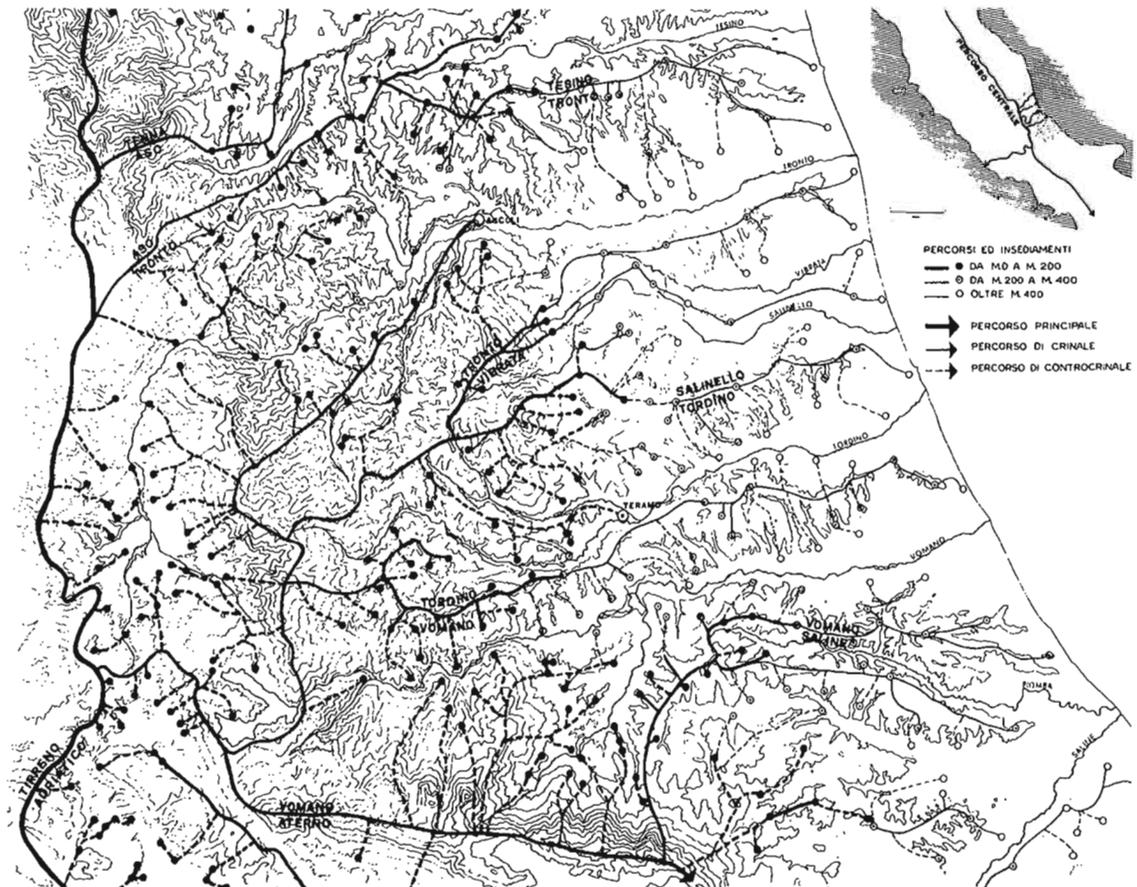
a) situazione anteriore al 1730 e dopo il 1870 (da: Cassi Ramelli);

b) la situazione attuale nella quale è evidente lo stravolgimento del rapporto fra il monumento e il suo ambiente.



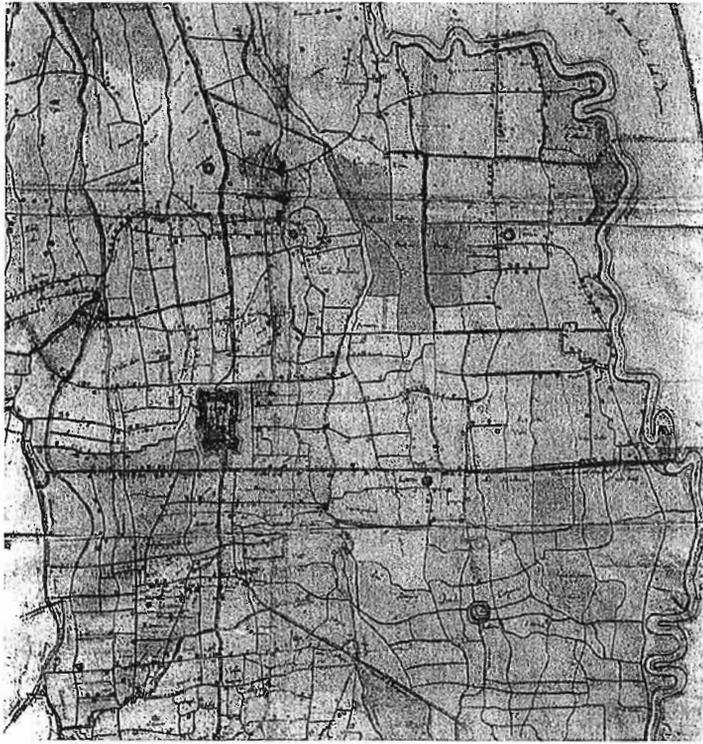


Tav. VI - Roma, la zona compresa fra corso del Rinascimento, in alto, e, via Arenula, in basso (da: Muratori). Sono evidenti le sconnessioni dei tessuti antichi, provocate, indipendentemente dal rispetto di volumi e dalla replica di forme, dall'edilizia di sostituzione. Si osservi in particolare il vuoto dell'Argentina ed il tracciato di via Arenula, in evidente contrasto anche con l'andamento dei tessuti antichi.



Tav. VII - a) Individuazione di percorsi e insediamenti di crinale in ambito territoriale teramano (arch. Giada Vasanella). Risulta con grande evidenza il rapporto fra i caratteri del territorio e le modalità con cui esso viene utilizzato.

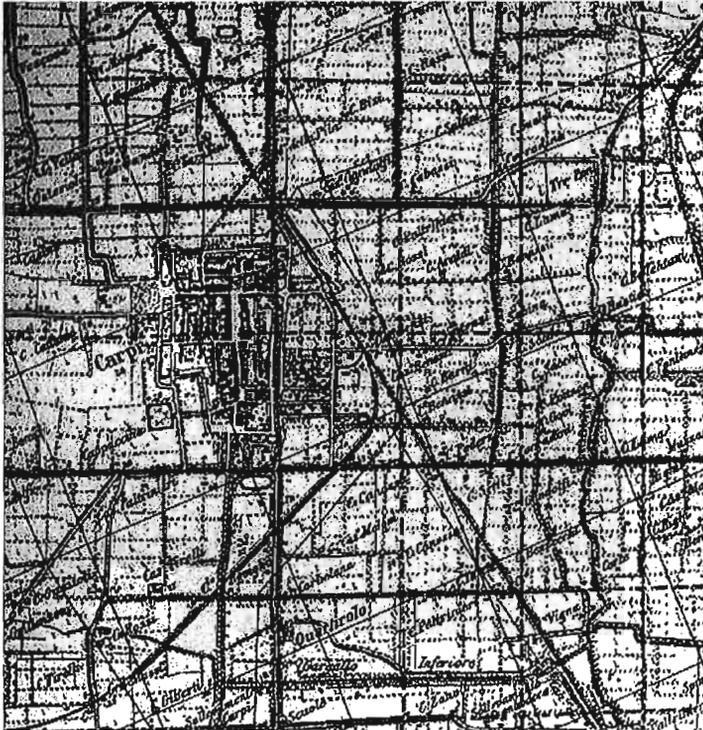
b) Tratti di centuriazioni allineate sulla via Emilia (da: Misurare la terra: centuriazioni e coloni nel mondo romano, Bologna s.d. [ma 1983]).



Tav. VIII - I segni che testimoniano il rapporto fra un centro urbano e il suo territorio, nonché le modalità d'uso. a) il territorio di Carpi (MO) dalla Mappa del principato con Novi Marchesato, (XVIII secolo), A.S. Modena (da Misurare..., cit.).

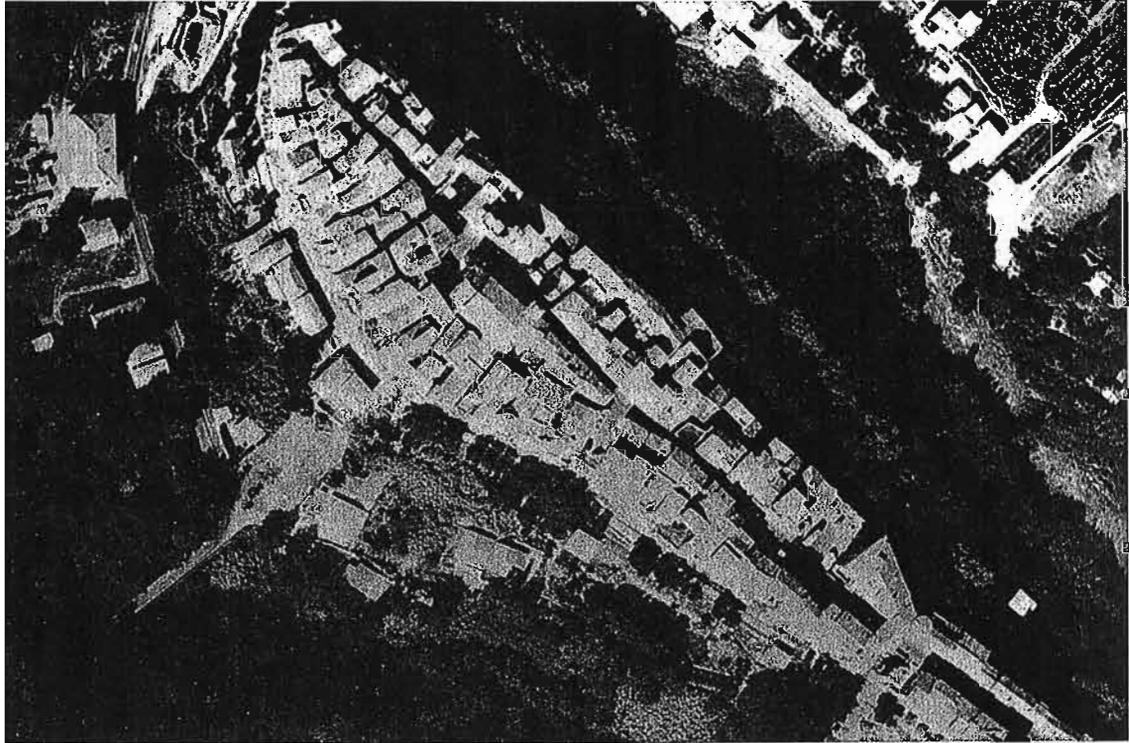
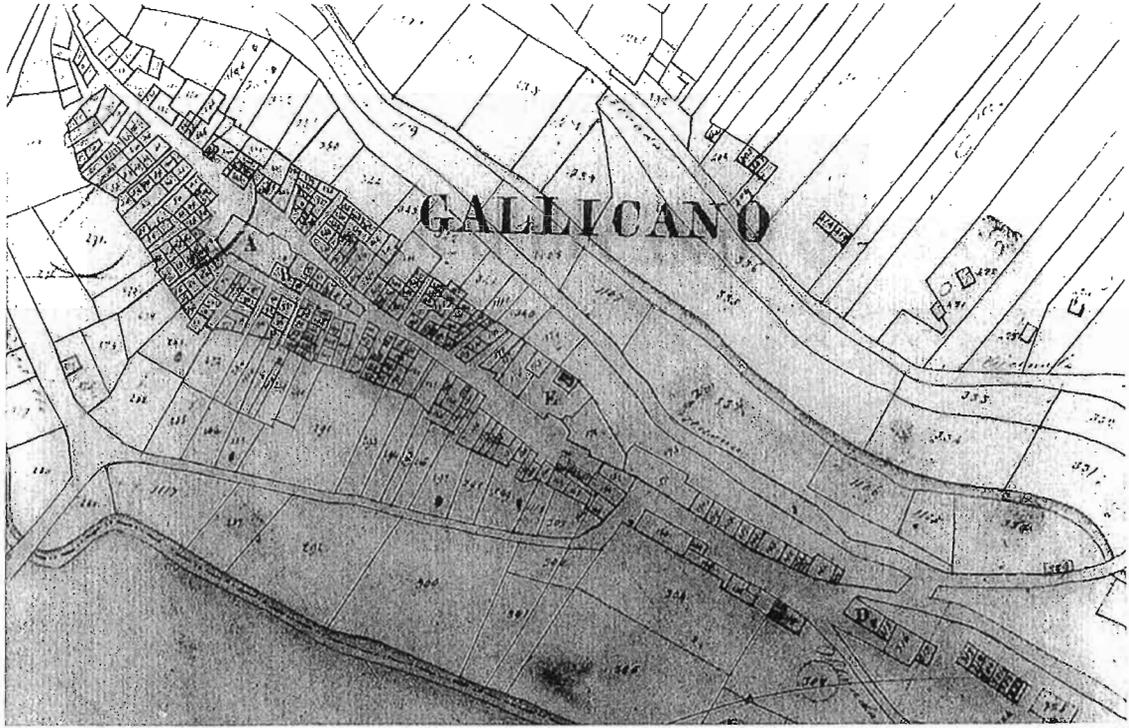
Sono evidenti i limites e le strade che li ricalcano abbastanza fedelmente; di grande interesse anche la persistenza, pressoché generale, di canali e topografi;

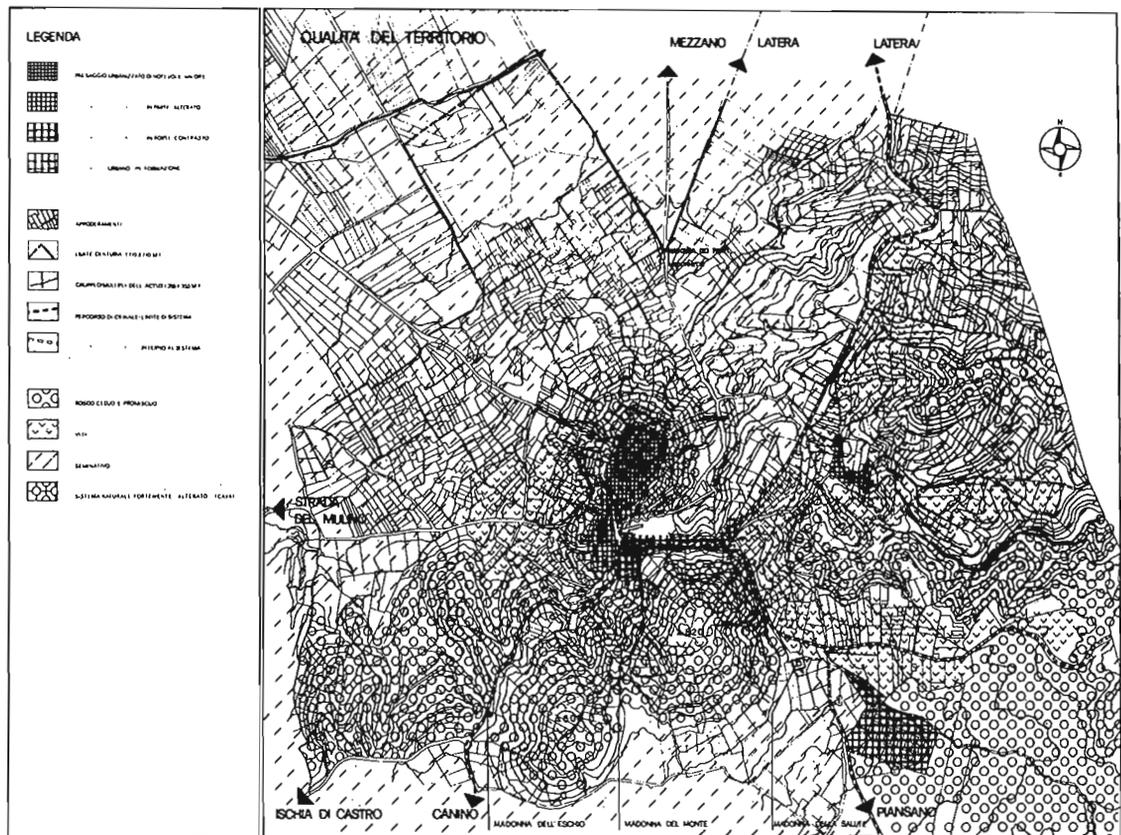
b) il territorio di Carpi, dalla tavoletta I.G.M., 1:25000, 74 II N.E. (1933) ove si conferma la permanenza del reticolo ortogonale composto da vie e canali, certamente centuriali.



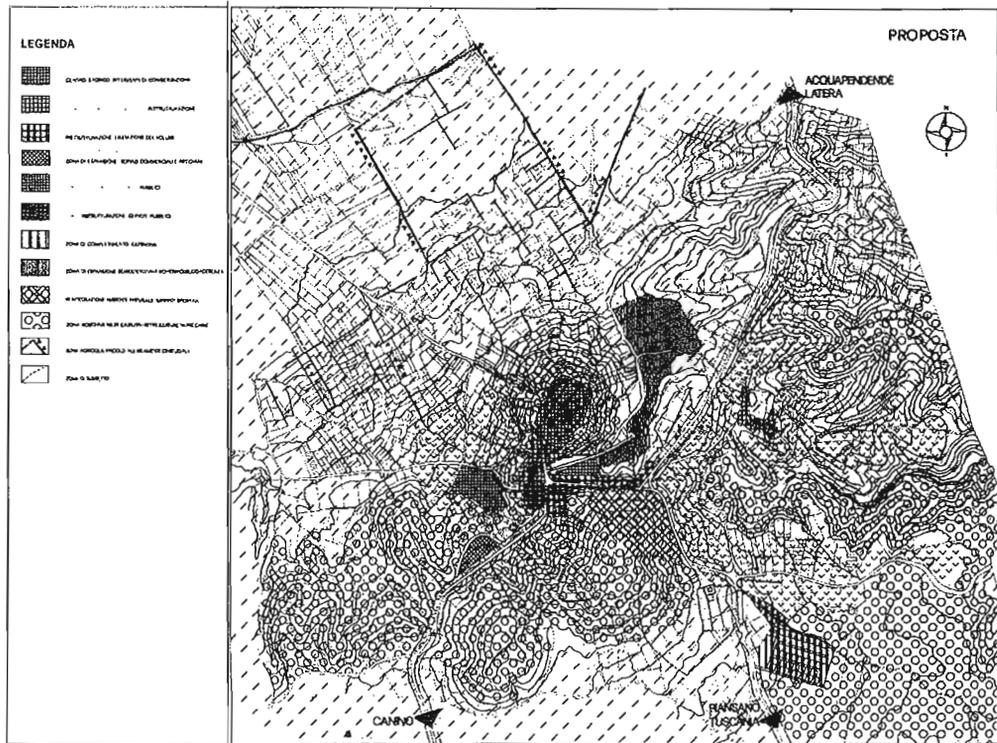
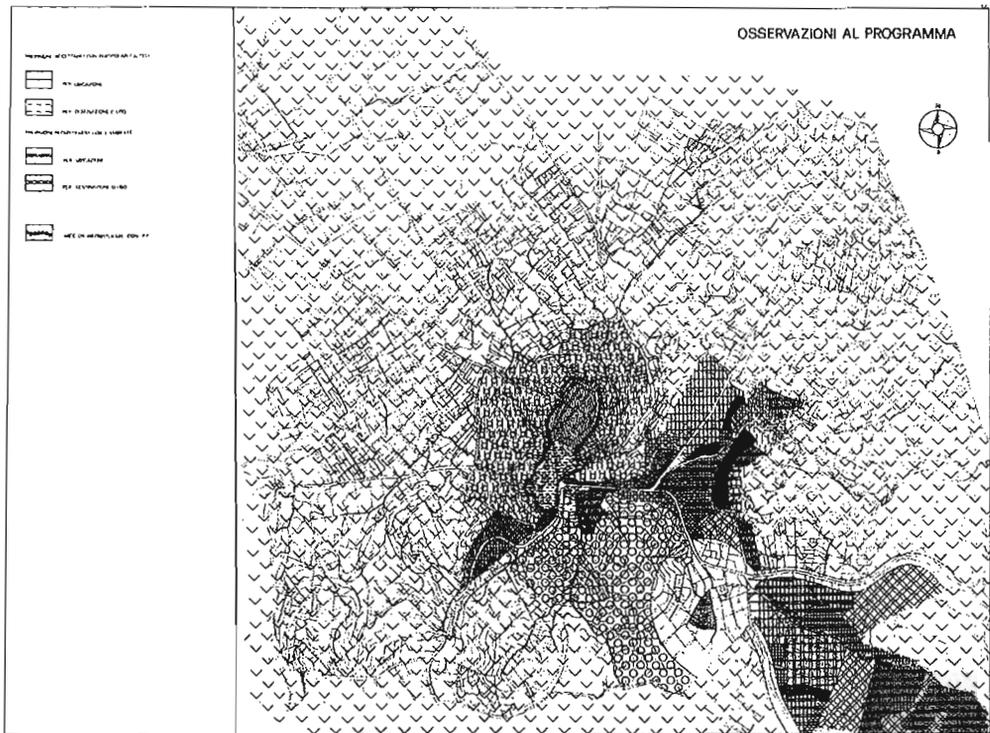
Tav. IX - L'attenzione per il solo costruito determina una continua alterazione della lottizzazione esterna non edificata che segue le stesse leggi di quella interna e con essa concorre a formare l'organismo territoriale; tutte ragioni che ne postulano la difesa. Galliano (RM).

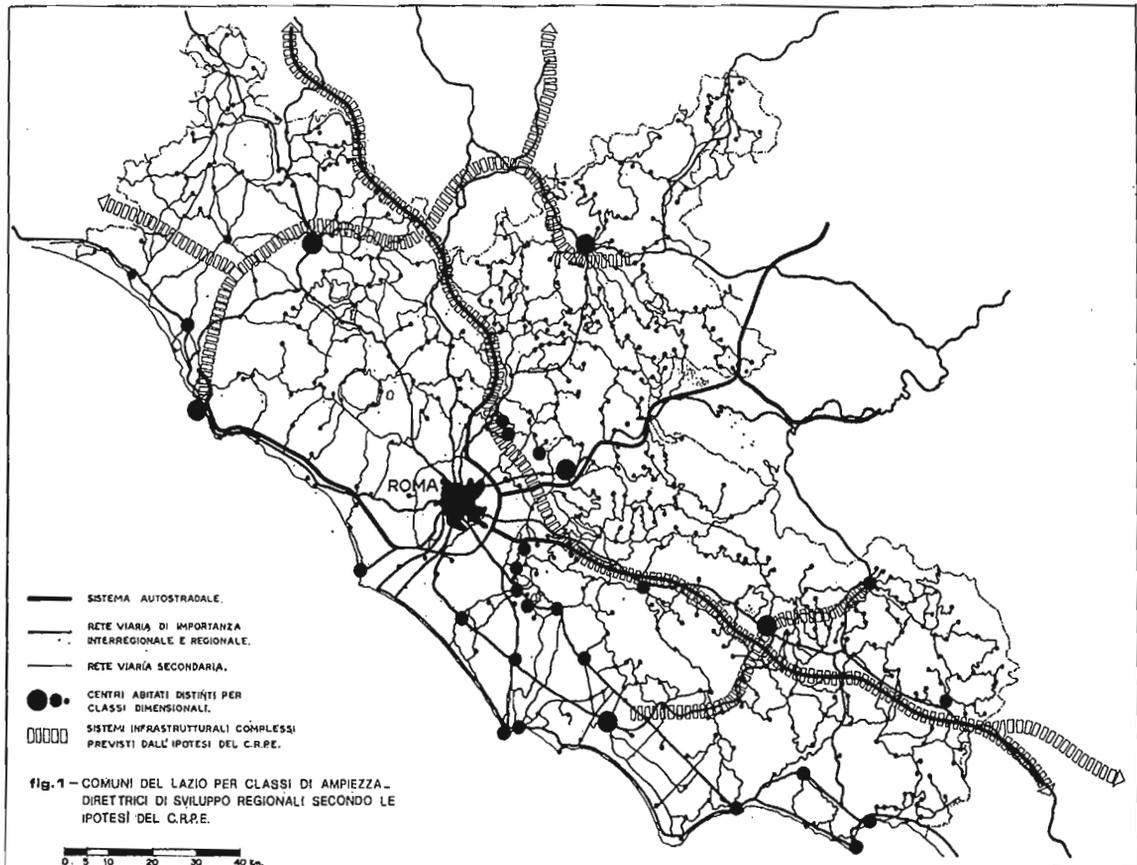
a) planimetria del catasto pontificio;
b) foto aerea, anni '60 che mostra il fianco meridionale del promontorio progressivamente interessato da una edificazione condotta in modo del tutto indifferente alla maglia fondiaria.





Tavv. X, XI - I processi di alterazione dell'organismo urbano territoriale sono molto spesso codificati dagli strumenti urbanistici redatti, di regola, sulla base di parametri esclusivamente quantitativi e funzionali. Valentano (VT). La lettura delle qualità del territorio — costruito e non costruito (a) permette di individuare nello strumento urbanistico le previsioni ammissibili e quelle variamente in contrasto con le qualità territoriali (b) e di proporre soluzioni alternative tali da soddisfare le esigenze contemporanee senza operare arbitrarie rimozioni di valori naturali e storici (c) (arch. Tiziana Cianfa, 1976).





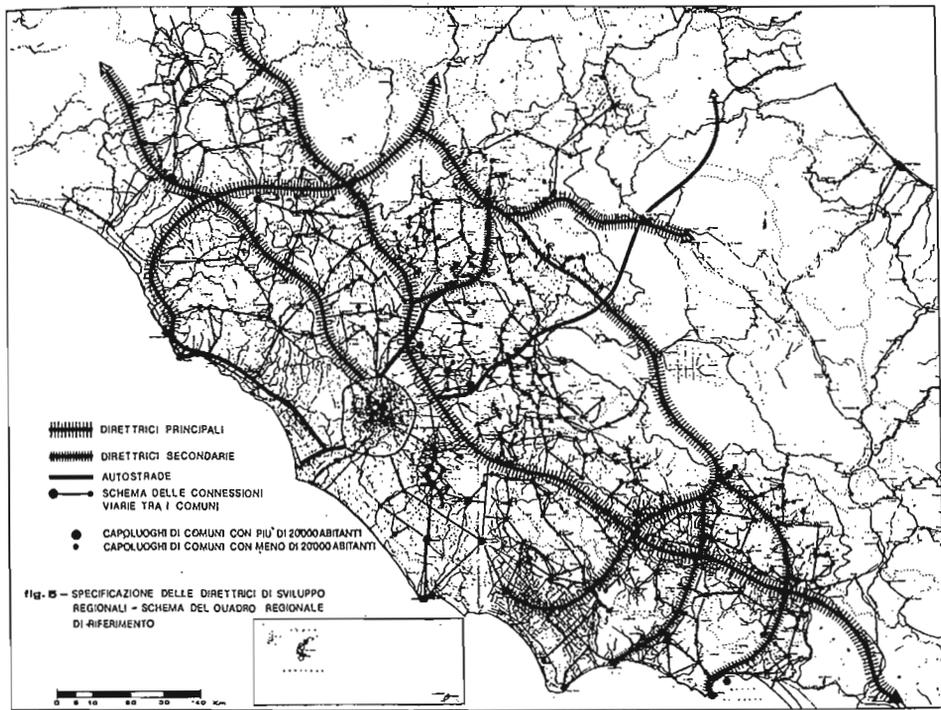
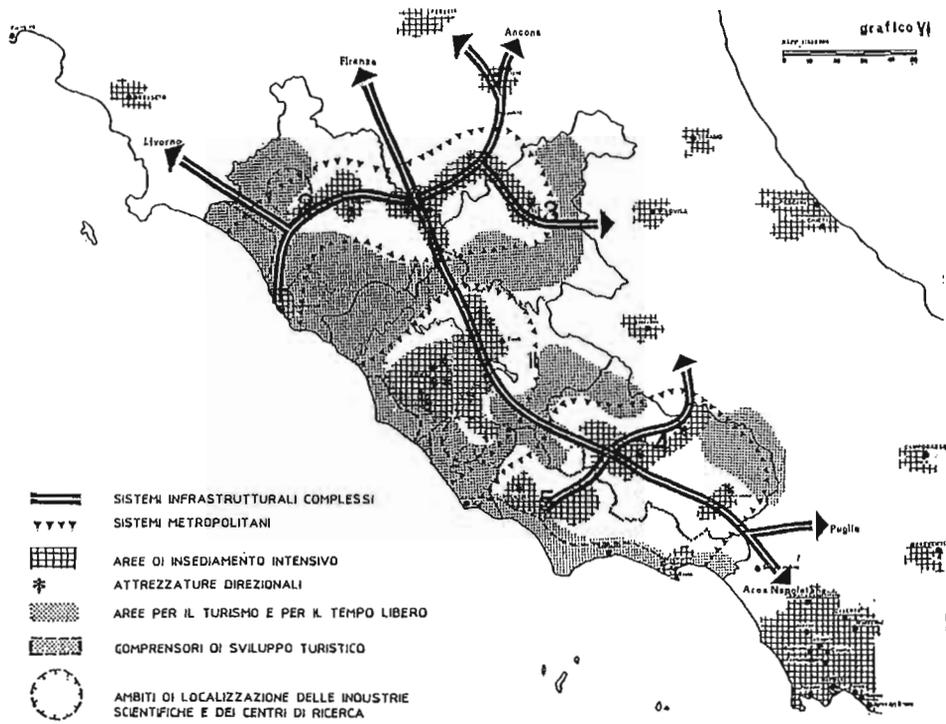
Tav. XII - La maglia viaria ed i centri del Lazio, rappresentati per classi di ampiezza, evidenziano un organismo territoriale fragile; composto, con l'eccezione di Roma, da elementi modesti in un contesto morfologico quanto mai articolato (da: Città e Società, 1970).

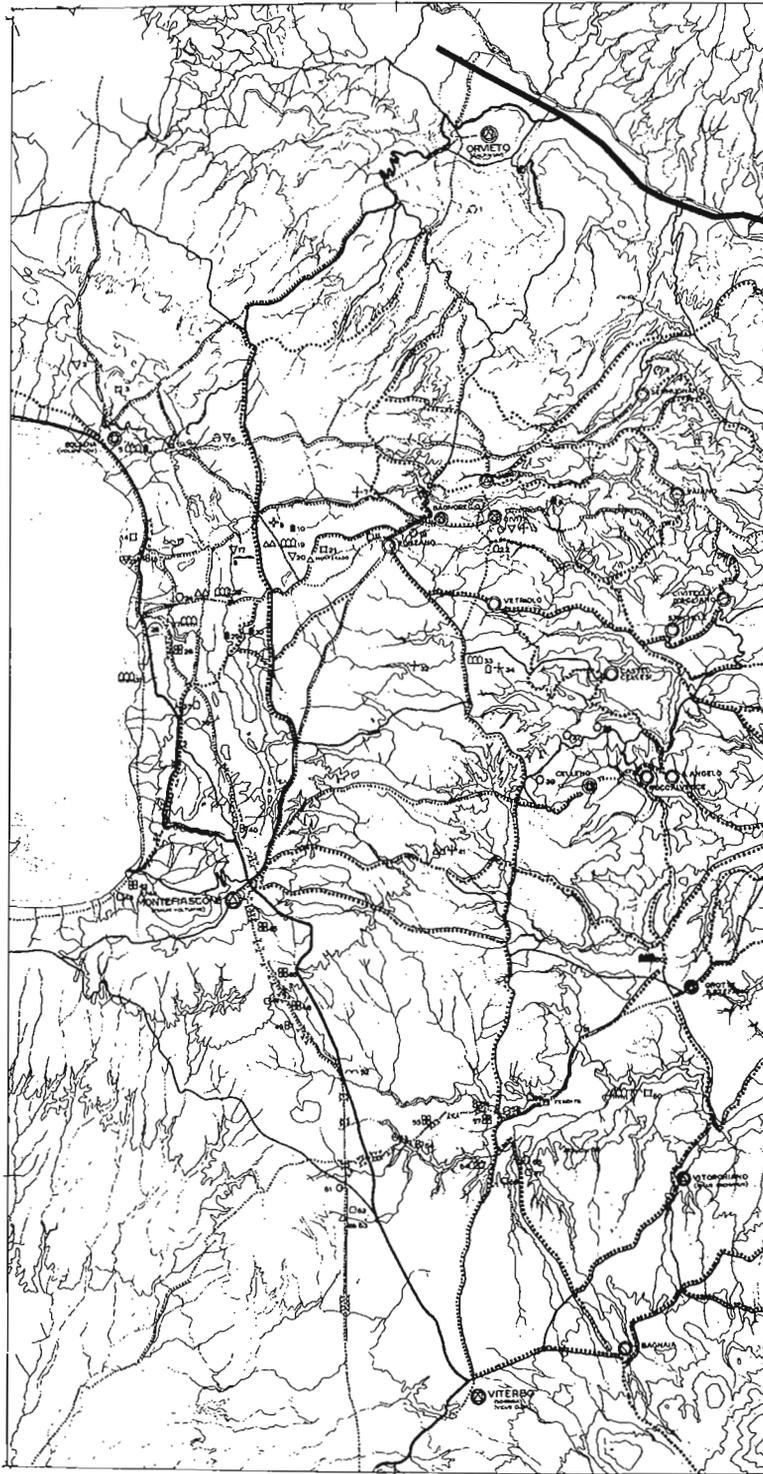
Tav. XIII - a) Ministero dei Lavori Pubblici, Provveditorato alle OO.PP. per il Lazio, Ipotesi di assetto territoriale per il progetto di programma di sviluppo del Lazio;

b) Regione Lazio, Ipotesi di assetto del territorio regionale.

La prima ipotesi, redatta secondo una logica metropolitana, prevede l'insediamento di «sistemi metropolitani» del tutto incongrui, per consistenze e andamenti, rispetto al fragile organismo territoriale.

La proposta regionale, pur non priva di elementi discutibili, ipotizza una organizzazione del territorio regionale recependo, per quanto possibile, i suggerimenti dello «stato di fatto».





LEGENDA

TRACCIATI STORICI

- PERCORSI ETRUSCHI
- PERCORSI ROMANI
- PERCORSI MEDIOEVALI

VIABILITÀ ATTUALE

- AUTOSTRADA
- STRADE STATALI
- STRADE PROVINCIALI E COMUNALI
- STRADE NON ROTABILI

INSEDIAMENTI

- △ FONDAZIONE ETRUSCA
- FONDAZIONE ROMANA
- FONDAZIONE MEDIOEVALE
- CENTRI ATTUALI

REPERTI ARCHEOLOGICI

- > ○ TRACCE DI PERCORSI
- TOMBE ETRUSCHE
- TOMBE ROMANE
- △△ NECROPOLI VILLANOVIANE
- △ NECROPOLI ETRUSCHE
- NECROPOLI ROMANE
- RESTI CASE VILLANOVIANE
- RESTI CASE ETRUSCHE
- RESTI CASE ROMANE
- RESTI PONTE ROMANO
- RESTI PONTE MEDIOEVALE
- SELCIATO BEN CONSERVATO
- BASOLI AMMASSATI
- POZZO ETRUSCO-ROMANO
- CISTERNA ROMANA
- MAUSOLEO ROMANO
- CONDOTTURE SCAVATE NEL TRAVERTINO
- RESTI CHIESA MEDIOEVALE
- RESTI ETRUSCHI
- RESTI ROMANI
- RESTI MEDIEVALI

Due esempi di lettura del territorio condotti con strumenti diversificati:

Tav. XIV - La porzione di territorio compresa fra Viterbo e Orvieto «letta» attraverso documenti bibliografici e archivistici (arch. Maria Piera Sette, 1975).

Tav. XV - Il territorio di Valentano (VT) analizzato attraverso l'esame di documenti cartografici e fotografici, nonché mediante sopralluoghi diretti.

SULLA GRANDE LACUNA

Lezioni del corso di Tecnica del Restauro, Facoltà di Ingegneria, Politecnico di Milano, aa.aa. 1976-81, manoscritto di Maria Antonietta Crippa

Si potrebbe ritenere che tecnica del restauro sia ambito di riflessione limitato a componenti strettamente tecniche. Ma a monte del discorso tecnico vi è sempre una scelta, quando scelgo devo avere criteri per il giudizio. Non è isolabile il momento tecnico come momento applicativo nel caso del restauro. Il senso etimologico di tecnica, dal greco, è il fare. È tecnica in questo senso una soluzione architettonica, il costruire.

A riguardo di questo tema è essenziale il modo con cui si pone il discorso, vale a dire la retorica che consente di portare persuasione (persuadere della non scindibilità tra scelte e tecniche applicative). Il tema che qui si tratta è il rapporto tra ambiente e lacune; esso non è facile, non c'è per esso – come regola – la prova del nove, ma si hanno a disposizione solo strumenti critici.

Ambiente è nozione legata alla scala urbanistica ma pertinente anche alla natura, detta ambiente naturale. Sempre gli stessi edifici storici giungono a noi a seguito di manomissioni, aggiunte e modifiche, che ne hanno cambiato funzione e aspetto esterno. In essi sono presenti lacune, di tipo formale e carattere storico. Il discorso delle lacune negli edifici è chiaro; esso impone una riflessione nelle scelte.

È la cultura che permette di assumere determinate direzioni concettuali, cui conseguono metodologie tecniche da acquisire. Sono indispensabili strumenti critici ampi, poiché quanti meno strumenti critici si hanno a disposizione, tanto più rozza è la proposta di intervento sulla lacuna.

Un problema di lacuna, ma nell'ambiente, si pone là dove manca, dove è venuto a mancare un edificio. Qualcuno afferma che la proposta sorge da un atteggiamento di rispetto dell'ambiente, ma altri affermano che si tratta di falso problema, posto da chi intende fare del mimetismo.

La questione oggi è di importanza centrale. Solo se rifiuto la storia, le ragioni della storia, che è poi

ciò che ha costituito l'ambiente, posso concepire un intervento progettuale indipendente dal contesto. Senza la garanzia del rispetto dell'ambiente preesistente, il Duomo di Milano, ad esempio, o la città di Venezia, non sarebbero stati realizzati.

Occorre comprendere l'esigenza di ambientamento: non è *costruire oggi, come se fossimo nel passato*. Il linguaggio deve essere nostro; nostra è la capacità di interpretare. Il rispetto dell'ambiente pone una nozione allargata del restauro.

Sono tre le posizioni che possono essere assunte come un nuovo progetto di architettura in una situazione di preesistenze: il rispetto imitativo; la rottura polemica, che indica rottura con la tradizione; una interpretazione nuova, che non crei rottura. Tra stabilire una continuità e romperla, si determina la necessità di una scelta, che implica atteggiamenti e direzioni concettuali.

Si è visto che il tema dell'ambientamento è una delle facce del grande poliedro della disciplina del restauro e che il rispetto, la conservazione, dell'ambiente pone una nozione allargata del restauro. Posto il legame fra ambientamento e tema della grande lacuna, si può affermare che è estensione del problema della grande lacuna il restauro di un edificio con innesti di parti nuove.

Lo si potrebbe ritenere problema esclusivamente compositivo. Vi è chi ritiene il restauro composizione e sottovaluta il problema delle tracce, arrivando a toccare questioni archeologiche. Tuttavia un intervento nella grande lacuna, che si ponga come restauro, è innanzitutto filologico; si apre il tema del nuovo progetto nel suo essere anche completamento di ciò che manca. Esiste dunque un aggancio tra restauro e nuovo progetto.

Tra lo stabilire la continuità e romperla c'è una scelta che implica atteggiamenti e direzioni concettuali precisi; l'unica fonte di verità nel processo di elaborazione di questo rapporto progettuale è la coscienza e consapevolezza critica di un preciso at-

teggimento culturale; in questa ottica, quello che possiamo chiamare *ambientamento* è una delle facce del grande poliedro della disciplina del restauro.

Pertanto si può ritenere che il tema ambientale apre al rapporto della disciplina del restauro con l'architettura moderna. Le soluzioni sono sempre discutibili, perché sono discutibili sempre le scelte, ma l'importante è che siano supportate da specifici parametri culturali e da ragionamenti espressi.

Proviamo a chiederci: cosa significa rispettare l'ambiente? Non è semplice dare una spiegazione, tuttavia, analogamente, non è semplice spiegare cosa significa conservare. Eppure è questo il tema fondamentale. Un edificio, un ambiente, non sono oggi fatti storico-culturali in se stessi, non perché non sono antichi, ma perché noi non siamo storici, non abbiamo senso storico. Nella storia quello che conta è l'aggancio al passato e al futuro, di cui il presente è anello di comprensione. Anche il recupero degli edifici nei contesti appartiene alla storia dell'individuo.

Infatti, si appartiene alle proprie radici.

Le scelte conservative, invece, sono ora guidate da spiegazioni esterne alle motivazioni culturali generali. Ad esempio: la nozione di monumento è valida per tutti, invece generalmente il senso della conservazione non è semplice da definire, perché non c'è una risposta unica, ognuno dà ragioni che per sé possono essere valide, ma non valgono per tutti perché non interviene per tutti la storia con il suo ruolo chiarificatore.

Nel complesso di decisioni per la conservazione gioca un ruolo fondamentale il rapporto con la storia, perché essa è l'aggancio del passato al futuro, di cui il presente è anello di passaggio. Questo processo lega l'individuo al passato, è la storia che gioca un ruolo chiarificatore, perché consente di comprendere il passato e di acquisire uno sguardo critico che si sostanzia in una scelta di continuità, rottura o indifferenza. Il rapporto con la storia parla delle nostre consapevolezze critiche di trasmissione al futuro.

DI FRONTE ALLA STORIA

Lezioni del corso di Tecnica del Restauro, Facoltà di Ingegneria, Politecnico di Milano, aa.aa. 1977-81, manoscritto autografo in Fondo Liliana Grassi, Serie Didattica, Sottoserie Quaderni, appunti e materiale didattico, unità Politecnico, Docenza, Busta 91, Fascicolo 1

Nell'ambito stesso di quelle tendenze che mirano a fondare su basi scientifiche la ricerca architettonica, il problema della preesistenza, come dato dal quale non si può prescindere, pone l'esigenza di molte chiarificazioni, e di fondo e di metodo.

L'importanza del problema, specie tra gli architetti consapevoli che vogliono qualificare la loro figura nella società, non può non essere vivamente avvertita. Però è un problema non ancora chiaramente posto perché presuppone scelte iniziali. Esso si fonda non soltanto sul rapporto con altre forme della cultura ma sussiste all'interno delle aree di interesse architettonico, che guardano alla vita presente e futura dell'uomo ed al suo destino¹⁴³.

In talune esperienze si è cercato di sostanziare la ricerca architettonica ricorrendo ad altre discipline (geografia, sociologia, ecologia), ma sono tentativi che ancora non hanno chiarito quale senso abbia per l'uomo una preesistenza storica, in altri termini quale senso ha la storia nel contesto di una civiltà come l'attuale che, per la continua e mutevole richiesta di proposte sempre nuove, crede di non aver bisogno dell'appoggio di permanenze, sì da mettere in dubbio addirittura la giustificazione di certe retrospezioni e di certi recuperi, anche se orientati in senso attivo.

In sostanza se vogliamo procedere con rigore logico occorre:

- 1) chiarire il senso del recupero del passato;
- 2) cercare di dimostrare la validità degli strumenti di selezione che si assumono come parametri di giudizio.

Non si tratta cioè di conservare per puro feticismo degli *idola*. Tale tipo di assunto potrebbe presumere infatti l'esistenza di interessi celati. È necessario perciò scegliere una strada, dopo aver tentato di chiarire i termini della questione.

Nessuno si dichiara non disposto ad ammettere, per esempio, che i cosiddetti monumenti sono un importante strumento di trasmissione di cultura.

Oggi si è disposti ad ammettere (ma senza averne chiarito i motivi) che un agglomerato urbano, una strada, un ambiente possono essere elementi di formazione culturale.

Ma perché? Basta il fatto che un complesso sia vecchio o antico per affermare che un certo fenomeno architettonico abbia un valore significativo, tale da reclamare il suo recupero o la sua conservazione? E, d'altra parte, è sufficiente dichiarare che quello stesso fenomeno è obsoleto sul piano delle funzioni pratiche per decretarne la distruzione? Il problema allora si configura in questa domanda: sulla base di quali elementi giudichiamo e orientiamo le scelte operative?

Posti così i termini nascono subito altre domande: quali i limiti scientifici della scelta, quali gli strumenti di valutazione, specie nell'ambito delle proposte di pianificazione, in rapporto ai bisogni dell'uomo? Come conoscere e definire questi bisogni?

Un fatto architettonico, ce lo insegna la storia, può essere diversamente valutato. È noto quanto sia problematico distinguere, già nell'ambito proprio delle discipline storiche (le quali hanno l'ausilio della critica delle fonti) ciò che è accaduto da ciò che si è voluto¹⁴⁴.

Per l'architettura vengono a mancare spesso queste fonti; anche in opere contemporanee sarebbe difficile arrivare a tale distinzione, perché spesso le opere sono il risultato di ignoti compromessi.

Le ragioni corrispondenti alla verità per le quali un ambiente ci è pervenuto strutturato in un modo piuttosto che in un altro, non sono coglibili nella loro totalità, anche perché questi fenomeni non possono scomporsi nello spazio e nel tempo. E dunque i nostri giudizi sono sempre settoriali.

Eppure, quando ci muoviamo in una strada o in un ambiente più o meno complesso, una certa percezione ci dice che una ragione vitale c'è e che indicazioni significative debbono potersi individuare.

Ma per fare ciò occorre fare una scelta e quindi una ricerca di metodo e di strumenti. In genere gli architetti hanno teso a considerare i fatti urbani o soltanto secondo *lo spazio*, cioè come *tali fatti sono*, o soltanto secondo *il tempo*, cioè come per successione sono divenuti. È da dimostrare se questa contrapposizione, scomponibilità, sia giustificabile o meno (sincronia-diacronia)¹⁴⁵.

È evidente che l'obiettivo sarà quello del recupero del senso storico, ben chiarendo che la storia non è né *fabula*, né *ancilla* della poesia. In questo contesto è pure da rilevare come l'architetto, che si dedichi a tali problemi, non può coltivare il cosiddetto culto della personalità. Questo impegno non ammette la retorica, perchè impone la rinuncia a un principio soltanto individuale: senza questa coscienza non è possibile infatti compiere con rigore quelle operazioni necessarie alla cosiddetta rivitalizzazione delle preesistenze. D'altra parte ci si accorge che ad ognuna di queste operazioni si accompagna un certo grado di non verificabilità; cioè esiste una scelta non completamente verificabile rispetto alle soluzioni o alla gradualità di soluzioni, sia in rapporto al monumento, come fatto emergente, che in rapporto a complessi anonimi, non facilmente definibili in senso qualitativo.

Si può dire allora che i risultati di una azione recuperativa possono essere persuasivi, ma difficilmente sono del tutto verificabili. Allo stato attuale degli studi un'operazione in questo senso che volesse essere assolutamente rigorosa e tutta dimostrabile, potrà magari essere incontrovertibile ma forse non persuasiva. La ricerca della riduzione del limite fra persuasività e rigore scientifico rientra appunto nella tematica della nostra ricerca.

Bisognerà cercare di limitare l'arbitrarietà delle scelte, ma ancora non è dimostrato che si possa arrivare a una scientificizzazione assoluta, non è cioè dimostrata la dimostrabilità totale. Un certo scarto lasciato alla scelta pare indistruttibile e questo grado di libertà rappresenta appunto quel tanto di rischio che ogni azione culturale comporta. Chi volesse eliminare il rischio, per raggiungere in qualche modo un risultato incontrovertibile in nome di una razionalità pura, si sottrarrebbe alla libertà stessa della scelta e finirebbe per essere scelto.

Quando Ambrogio Annoni enunciava il suo slogan *caso per caso*, non faceva che ribadire il concetto etico della libertà, pur entro uno svolgimento metodologico conseguente. A proposito del rischio

e del suo rifiuto, in nome di una metodologia tutta verificabile con la quale garantirsi dall'arbitrarietà, si dovrà ammettere che, se quella unica metodologia tende a dare certezza delle cose future coincidendo con la speranza come "*senso dell'avventura aperta*"¹⁴⁶, tale certezza non è, d'altra parte, quella «*matematica delle consequenzialità logiche*», perchè «*dove c'è logica non c'è speranza, neppure l'inguaribile ottimismo di chi non vuole o non sa vedere difficoltà o rischi. Anzi non v'è speranza senza rischio, non v'è speranza senza probabilità*»¹⁴⁷.

Bisogna chiarire che con ciò non si vuole esaltare una sorta di qualunquistica abdicazione. Si vuole invece affermare quella che Gabriel Marcel chiamerebbe una *non-accettazione positiva*¹⁴⁸, cioè il presupposto che *nel reale c'è posto per il cambiamento*, contrariamente a quanto è implicito in una schematica e rigida Filosofia della pianificazione. Siamo, dunque, in un ambito etico.

Sull'etica del restauro già altri si pronunciarono (cfr. Giovanna Moranti, a cura di, *Conversazione su l'etica del restauro*, Milano, 1961). Ma più spesso il discorso si rivolge alle questioni del restauro dei dipinti.

La trasposizione dall'ambito della pittura a quello dell'architettura è fatto recente, almeno nei suoi termini programmatici. Tuttavia l'esigenza del rispetto delle opere d'arte si rileva dalla lettura di antichi testi anche se, quasi sempre, l'interesse è rivolto ai dipinti e agli affreschi. Pur trattandosi di un campo diverso appare comunque chiaro che per un buon restauro era richiesto un impegno ed un'educazione morale.

Diceva, per esempio, il Vasari a proposito del rifacimento, da parte del Sodoma, di un putto che faceva parte dell'affresco di Luca Signorelli, raffigurante la circoncisione nella chiesa di S. Francesco a Volterra: «*E se vero sarebbe meglio tenersi alcuna volta le cose fatte da uomini eccellenti piuttosto mezzo guaste, che farle ritoccare a chi sa meno*» (da *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Rizzoli, Milano-Roma 1945, in G. Morandi cit.).

Dice anche il Baldinucci che Guido Reni «*dava nelle furie quando sentiva che alcun pittore avesse ardito di toccar pitture di antichi maestri, tutto che lacere, e guaste, cosa che egli non volle mai fare*» (F. Baldinucci, *Opere*, Società Tipografica dei Classici Italiani, Milano 1808, in Morandi cit.). La moralità del restauratore, il suo impegno a non alterare l'opera d'arte ma a conservarla, non deve condurre ad

una assoluta rinuncia, ma, come dicemmo, ad una scelta.

Diceva il Forni (1866): «*chi non sa essere cosa ardentissima e difficile quella di restaurare un vecchio e lacero dipinto? Tuttavia non si creda il migliore dei consigli quello di rinunziarvi, perchè nel primo caso, se il restauro è affidato a chi può e sa meglio farlo, abbiamo il vantaggio di prolungare l'esistenza ad un monumento artistico d'importanza e di pregio; mentre nel secondo siamo sicuri di perderlo in breve per sempre*» (cfr. U. Forni, *Manuale del pittore restauratore*, Firenze 1866, in G. Morandi, cit.). Moralità significa anche rifiuto di mimetizzazioni a rovescio, cioè il tentativo di ringiovanire il monumento con puliture eccessive per occultare le parti agiunte.

Diceva infatti, sia pure a proposito delle pitture, Secco Suardi (1873): «*Quindi, perchè non appaia la diversità che passa fra il nuovo restauro e la vecchia pittura, i tristi restauratori adottarono il sistema di velare con colori vivaci la parte antica, onde procurare di ringiovanirla. Ma veggendo che in tal modo non si fa che svuotare il dipinto, i più coscienziosi ebbero ricorso alle così dette patine, dalle quali si possono ottenere ottimi risultati, purché non se ne abusino, come fanno talora i cattivi restauratori, i quali, sotto il folto velo di esse, tentano di nascondere l'imperizia della loro mano*». (G. Secco Suardi, *Il restauratore dei dipinti*, Milano 1918, III ediz.; la I ediz. della prima parte è del 1886, la seconda parte fu terminata dall'autore nel 1873).

Le sezioni della tematica che svolgeremo sono perciò diverse: 1-Teoria della storia; 2-Problematologia metodologica sul rilevamento; 3-Tecnica.

Perchè il primo punto? Perchè la storia della critica è la storia delle scelte, dei contenuti di coscienza, che l'uomo ha compiuto di fronte alla vita. Il processo formativo del concetto di restauro è quindi strettamente connesso con la storia delle scelte critiche; conoscerne lo svolgimento significa chiarire il rapporto fra le testimonianze architettoniche e il complesso delle realtà culturali. Preme dunque mettere in luce il legame tra le modalità scelte per il recupero del vissuto ed il problema della storia. Infatti c'è parallelismo fra *Rivoluzione dell'ideologia storica e Rivoluzioni sociali*. Ad esse corrisponde una particolare connotazione dell'arte e quindi del Recupero.

La complessità, talora contraddittoria, dei movimenti culturali dell'800 si chiarifica, per esempio,

se si considera quale era il concetto della storia. Basti pensare alla polemica fra neoclassici e romantici (*Lettera* di G. Crisostomo del Berchet) e alla polemica sulla storia stessa insita in quelle discussioni (A. Viscardi, introd. a *Le Origini*, 1966, spiega come è stato visto il Medioevo nel tempo G. Falco *Il concetto di Medioevo*, 1925).

Il romanticismo conteneva aspetti ambivalenti, tanto è vero che da esso si diramarono tendenze progressive e tendenze reazionarie. Il liberalismo, per esempio, finì per identificare il romanticismo con la restaurazione.

Il momento neogotico vide l'inizio della polemica dei letterati per la conservazione dei monumenti, non soltanto in nome di ragioni culturali ma anche politiche e morali.

Chateaubriand nel suo *Genie du Christianisme* recupera il Medioevo in funzione del nascente partito clericale, teso alla restaurazione della architettura cristiana¹⁴⁹. Il concetto dell'unità stilistica del monumento è invece connesso con quello dell'unità formale, scaturito dal Winkelmann, nel suo *Il bello nell'arte*. Si comprende allora come il limite delle varie storiografie sia dovuto al limite delle prospettive che vedono la realtà soltanto in rapporto al presente.

Così si potrebbe avere una storia dell'arte dando rilievo ai fondamenti morali, o una storia in chiave politica, una storia sociale, una storia delle forme, una storia dei contenuti religiosi, ecc. Esse sono tutte ugualmente legittime, ma ugualmente limitate. Questa condizione è insuperabile: condanna dell'uomo ancorato al suo momento storico, ma libertà al tempo stesso. Se guardiamo al passato notiamo che la «condanna» di taluni stili aveva sempre sottinteso una affermazione polemica del presente, la quale si manifestava nel far prevalere l'esigenza del momento su un'altra che la precedette.

Si pensi al Rinascimento nei confronti del Gotico, al Barocco nei confronti di taluni momenti del Medioevo, al razionalismo settecentesco e dei neoclassici nei riguardi del Barocco. Ma si ebbero, anche, periodi imitativi.

Spesso, in questi casi, l'imitazione coincide con momenti difficili della storia, durante i quali imperava la rivolta o la retorica o la sopraffazione: si pensi agli aspetti ellenistici dell'architettura romana, alle imitazioni neoclassiche o a quelle classiciste del ventennio.

Di pari passo procede la prassi ed il concetto di

restauro. Nella seconda metà dell'Ottocento, *restaurare*, cioè restituire unità stilistica imitando gli stili, fu risultato di visioni romantiche a sfondo nazionalistico, tanto è vero che il restauro stilistico prediligeva le forme in uso in determinati momenti per escluderne altri; sceglieva cioè per ragioni di correlatività storica i modelli del Medio Evo e distruggeva le testimonianze del Barocco o di altri periodi.

Conservare vitalmente, cioè dare vita ai monumenti, avvalorando tutte le testimonianze senza distinzione di epoca, ammettendone la coesistenza, significa avere capito il senso relativistico sul piano orizzontale della storia, significa, in termini più generali, accettare una dimensione democratica della realtà sociale.

Infatti il restauro così inteso è il risultato di una *mentalità matura e consapevole*, di una acquisita educazione e non soltanto di una semplice specializzazione (per quanto le fasi applicative presuppongano la conoscenza di nozioni specifiche). Esso non è dunque indice di un interessamento «alienato» dalla realtà.

Una opinione generale nel recente passato faceva dell'artista un genio necessariamente isolato e solo, staccato dalla società. L'arte era infatti intesa come manifestazione estranea ai problemi della vita.

È noto che oggi si tende ad inserire l'operazione artistica in un ambito più vasto, cioè nell'esistenza di tutti, perchè sia viva la consapevolezza del comune destino. Da tale consapevolezza scaturisce l'esigenza di una cultura che prepari ad accettare compiutamente e con pienezza la condizione del vivere nella società. E ciò significa essere *personali*; significa saper rientrare nella comunità, ma nel pieno rispetto per la dignità umana. A questo proposito quella del restauro appare attività particolarmente confacente. Tuttavia nel restauro è implicita un'istanza di permanenza, che si scontra con lo sviluppo continuo della vita stessa.

Si potrebbe dire che, in questa prima istanza, si rivela il bisogno di contrapporre alla mobilità delle cose un complesso di dati fissi capaci di fare da catalizzatore, da rimedio contro le alienazioni provocate dalla fluidità, seppure superata, della vita.

Ciò posto, è lecito chiedersi: è veramente negativa questa istanza, che notoriamente si definisce quale residuo platonico? Ed è sufficiente affermare che tale istanza, cioè la distinzione tra esistenza e

dati permanenti, per il fatto stesso di essere il punto centrale del platonismo deve ritenersi un errore filosofico?¹⁵⁰

Nel concetto tradizionale di *monumento* e in quello emerso dal pensiero moderno, allargato all'ambiente in continuo divenire, si potrebbe vedere il corrispettivo di questa bipolarità tra l'essere e l'esistere; nel nostro caso, tra la definizione del restauro come fatto retrospettivo e quello di un recupero come momento attivo, cioè recupero di un dato architettonico continuamente sviluppantesi da un nucleo preesistente.

Allora, accettata la bipolarità fra permanenza e divenire, andiamo verso la storia del restauro per chiederci se vi sia stato un atteggiamento comune alle pur diverse esperienze.

Ogni epoca ha attribuito importanza diversa e valutato diversamente le testimonianze del passato, valorizzando di volta in volta tutto ciò che in quel certo momento poteva rappresentare in qualche modo il problema centrale della cultura del proprio tempo. Dunque, cambiava soltanto la scelta dell'oggetto.

Da ciò, soprattutto nell'Ottocento, a seconda delle diverse situazioni, si riteneva di dover salvare o restaurare quanto, in quel presente momento, rifletteva le esigenze della cultura. Se mai le divergenze appariranno nel modo di condurre l'opera di restauro.

Allora se ne deduce che per precisare i problemi si dovrà precisare anche il trapasso dai problemi di una cultura ad un'altra, cogliendone differenze e affinità illuminanti. Ciò significa porre la necessità dell'indagine storica e non la sua elusione.

«Non c'è indizio che riveli meglio il carattere di una società, del tipo di storia che vi si scrive o non vi si scrive (...). Il pensiero degli storici, come quello degli altri esseri umani, è plasmato dall'ambiente e dal tempo. La storia deve liberarci non solo dall'indebito influsso delle età passate, ma dall'indebito influsso della nostra stessa età, dalla tirannia esercitata su di noi dall'ambiente, e dalla pressione dell'aria che respiriamo (...) La capacità dell'uomo, di ergersi al di sopra della sua situazione storico-sociale, appare condizionata dal grado di consapevolezza da lui raggiunto della portata del suo condizionamento»¹⁵¹. In tale senso affrontare questo argomento fa garanti da un operare ristretto e alienato.

Conservare significa operare in senso contrario alle operazioni di élite, perchè equivale a non to-

gliere all'uomo, a tutti gli uomini, i rapporti con la propria storia. Sotto questo aspetto assumono carattere positivo quegli approfondimenti della storia del restauro che, presi di per sé, non avrebbero che uno sterile senso nozionistico.

Abbiamo accennato alla proposta, avanzata da più parti, di dichiarare l'intangibilità dei centri storici; o per lo meno di ribadire la loro conservazione integrale. Contro questa tendenza si sogliono contrapporre due obiezioni:

1. tutte le epoche hanno trasformato liberamente gli ambienti: il Medioevo ha trasformato le città antiche, il Rinascimento ha rimaneggiato le città medievali, ecc., l'armonia è tuttavia stata conservata. Si fa notare a questo proposito che il paragone fra la nostra epoca e le precedenti in questo caso non è valido: *«Per la prima volta infatti i nostri rapporti col passato (...) sono approdati per la maggior parte alla riflessione critica, storica, anziché alla immediatezza di una tradizione (...). Nel Rinascimento i monumenti antichi potevano essere distrutti perchè i legami col passato erano assicurati per altra via; oggi (...) la conservazione non è un fatto spontaneo (...). Qui sta la vera differenza tra la nostra epoca e le precedenti: nel diverso peso che l'azione riflessa ha acquistato rispetto all'azione immediata»* (Benevolo).

A questo proposito altri ha affermato: *«A differenza delle epoche che ci hanno preceduto, in cui il rapporto antico moderno era diretto, attivo e creativo (un determinato stile veniva considerato canonico e normativo, fino a giustificare la distruzione dei suoi monumenti, e a maggior ragione quella dei monumenti di stili incompresi), oggi il nostro rapporto, dopo un secolo di riflessione storica, è mediato dalla coscienza critica che ci mette in grado, per la prima volta nella storia, di comprendere e di rispettare ogni fase antica senza alcuna esclusione, senza più preferenze di gusto, senza discriminazioni tra monumento maggiore e minore, tra più importante e meno importante, e quindi di considerare essenziale e determinante, degli ambienti antichi, proprio il loro carattere d'insieme, la loro unità complessiva, la loro continua e composita configurazione urbanistica e naturale. Musei, restauri, storia dell'arte ecc., tante cose abbiamo inventato in un secolo, che ci hanno messo in una posizione privilegiata rispetto al passato: se vogliamo dunque intendere correttamente la storia, dobbiamo trarre profitto dai vantaggi acquisiti e comportarci, proprio in quanto moderni, in maniera contraria a chi ci ha preceduto: conservare invece che*

distruggere, e quindi rinunciare in linea di principio a costruire nei centri delle vecchie città» (Cederna, "Ulisse", autunno/inverno 1957).

2. Conservare le architetture antiche significa imbalsamare un corpo e svuotarlo, dal momento che le antiche funzioni sono mutate. In realtà l'obiezione non tiene conto che i rapporti tra edifici e funzioni non sono così rigidi; esiste sempre un margine di adattabilità. Lo scopo è sempre quello di mantenere l'accordo fra i fatti formali e funzionali con un ordine inverso rispetto a quello delle operazioni che si svolgono in un nuovo edificio. Nelle nuove costruzioni, data la realtà economica e sociale di partenza, si tende a trovare una forma fisica adeguata; negli ambienti antichi data la forma fisica si cerca di trovare un fondamento economico-sociale compatibile.

È chiaro che le città andranno strutturate in modo che gli antichi centri abbiano una funzione il più possibile analoga a quella originaria. Vi sono casi nei quali questa soluzione non è attuabile; allora si pone l'alternativa o conservazione come si trattasse di un museo o perdita del complesso (Benevolo, *La conservazione dei centri storici e del paesaggio*, "Ulisse", n. 27, autunno/inverno 1957).

A proposito della imbalsamazione che deriverebbe dalla conservazione integrale, taluno (Cederna) obietta, per la verità con ragionamento capzioso, che *«proprio chi vuole costruire negli ambienti antichi mostra di considerare la città antica come un museo, fatta cioè di pezzi intercambiabili, sostituibili, al contrario di chi sostiene l'integrità, che mostra di considerarla come un organismo vivo, dove tutto è necessario, ogni particolare inescindibilmente legato all'insieme, un insieme da difendere e risanare; e risanare è un'attività delicata e complessa, che ha per risultato, alla fine, di riportare i vecchi centri alle loro condizioni originarie, nel quadro di una pianificazione illuminata che assicuri ai vecchi centri possibilità di vita adeguate e razionali. Si segnala infine una sopraggiunta soluzione di continuità fra la città moderna e quella che ha preceduto fino all'Ottocento. Tale soluzione, dovuta alla rivoluzione industriale, cioè alla scoperta di nuove fonti di energia, all'industrializzazione, all'urbanesimo, ai nuovi mezzi di trasporto, ponendosi come fatto inderogabile dimostra l'assurdità di qualunque provvedimento inteso ad «adattare» la città antica alle esigenze della vita moderna, sì che qualunque intervento nei vecchi centri è un passo verso la rovina integrale»* (Cederna).

scientifico del Novecento collimava ancora con il pensiero scientifico della fine dell'Ottocento. Infatti si sosteneva (Giovannoni) che nel restauro bisognava bandire le ipotesi, al modo stesso che in campo più generale del pensiero si discuteva sulla legittimità delle ipotesi. Già Bacone e Galileo avevano sostenuto che si doveva arginare questa tendenza della mente umana. È noto che alla fine dell'Ottocento si postulava l'ideale di una scienza *senza ipotesi*.

Ma occorrerà chiarire subito il significato di questo termine. Sappiamo che il termine *ipotesi* (porre sotto, analogo al latino *suppositio*) entrò nel linguaggio filosofico con Platone, il quale designò, con questo nome, le idee come premesse ideali per una possibile interpretazione teorica del mondo.

L'età moderna, di fronte al nuovo ideale di verifica sperimentale, dispregiò l'ipotesi (Newton); più tardi il termine fu rivalutato e significò ogni tentativo di spiegare naturalisticamente l'accaduto, cioè «ogni formulazione di legge (...) non ancora sperimentata o sperimentabile ma tale da rendere ragione di altri fatti sperimentali e non altrimenti collegabili in un unico contesto causale» (Diz. enciclop. Trec., *ad vocem*).

Nell'ambito del restauro, l'opposizione all'ipotesi, dichiarata nel primo trentennio del nostro secolo, si accordò con l'idea platonica nella intenzionalità generale, mentre si discostò da questa per accordarsi con la razionalità, giunta a sistema, del metodo cosiddetto scientifico.

La rivalutazione odierna, almeno in apparenza, collima con l'orientamento che tende a considerare i centri storici come oggetti sperimentabili e verificabili attraverso la ricerca di strumenti di controllo, che rendano possibile uno sviluppo programmato di insediamenti interessati dalla presenza di un centro storico. Ma tale tendenza non sembra accordarsi, nella sostanza ideologica, con il presupposto di certa ricerca che pone modelli di tipo economico, piuttosto che modelli tradizionali o normazioni volumetriche, ecc.

Infatti tale odierna tendenza pone i *modelli* nella provvisorietà, subordinandoli ad una continua verifica, escludendo quelle soluzioni che, nell'atteggiamento scientifico manifestatosi nel primo trentennio del nostro secolo, volevano giungere al definitivo, e non al provvisorio.

In ogni caso è conseguenza delle premesse del secolo scorso lo sfociare delle varie teorie in quella

ricerca di ortodossia che caratterizza il restauro scientifico, là dove espunge l'arbitrarietà come postulato. Nonostante tutto, si può dire che il restauro scientifico del primo Novecento ha veramente posto nella storia del metodo una pietra miliare. Metodo, però, e non strategia di scelta, in presenza di tessuti urbani preesistenti, come in taluni settori va definendosi.

Pietra miliare certo: tuttavia nuove circostanze hanno oggi portato ad approfondire, a discutere, a estendere e in taluni casi a contraddire, i principi che già parevano acquisiti. Le distruzioni belliche, le speculazioni edilizie concorsero in parte a ciò. Sorse, dopo la seconda guerra mondiale, una nuova problematica del restauro la quale appunto si pose in discussione non soltanto con il pensiero dell'ultimo Ottocento, ma anche con quello stesso del primo Novecento.

Ma prima che la guerra provocasse, con i danni, la revisione dei rigidi dogmi scientifici, e cioè proprio nel momento nel quale tutto sembrava codificato, indiscutibile, raggiunto, certo per teoria e per metodo, taluno si poneva contro l'assolutezza delle affermazioni dogmatiche. E sembrò una conquista.

Proponeva un metodo, non come strumento rigido ma come apertura verso le più diverse soluzioni. Si trattava di una sorta di possibilismo: era la teoria del *caso per caso*. Teoria oggi ritenuta espressione di individualismo indiscriminato, di arbitrarietà soggettiva, o, quanto meno, sinonimo di qualunquismo o di dispotismo potenziale. In realtà, al suo nascere, la proposta aveva il significato di una ipotesi di lavoro, la quale non poteva essere ritenuta principio dogmatico.

CENTRI STORICI

Per l'attuazione di ogni piano di restauro e risanamento ambientale deve attuarsi un censimento preliminare dei fatti architettonici e urbanistici delle città o dei centri. La valutazione critica di complessi architettonici, da esaminare in tutte le fronti, deve condurre necessariamente al raggruppamento degli edifici stessi, attuato in base a caratteristiche comuni.

Tipo di classificazione:

* *edifici negativi*:

- 1 contrastano con l'ambiente (bruttore);
- 2 recenti, costruiti magari con innesti-*concessio-*

ni stilistiche (Assisi)- che sono da considerare attentati all'integrità culturale:

**edifici neutri*: valore modesto, ma ambientale

**edifici positivi*:

1 hanno bisogno di intervento a causa di restauri maldestri o perché degradati;

2 autentici, in buono stato (romani, medievali, successivi).

Vanno pure indicate le delimitazioni spaziali di rilevante interesse urbanistico e tali da caratterizzare gli spazi di maggiore importanza ambientale:

* Muretti e cinte: di carattere ambientale

* Particolari di interesse: elementi architettonici, scultorei, pittorici

* Particolari stridenti: elementi architettonici falsi, elementi in contrasto con l'ambiente.

Individuati questi dati, non si può ancora procedere al restauro. Occorre conoscere: condizioni statiche, condizioni interne igieniche, quindi caratteri delle famiglie e loro condizioni economiche. Infatti il solo restauro architettonico non può essere duraturo senza risanamento igienico e delle condizioni di vita.

INDAGINE SULLE CONDIZIONI DI VITA

Si può seguire il metodo di inchiesta e di punteggio usato in Francia dal centro studi de *L'Aménagement du territoire*, presso il Ministero *De la Reconstruction et du Logement*. L'inchiesta viene condotta su un certo numero di voci da censire: sui caratteri urbanistici della zona e dell'edificio esterni, sui caratteri fisici dell'alloggio; sui caratteri della famiglia. Per ogni voce occorre fornire le indicazioni utili alla graduazione dei giudizi di valore. Il metodo consiste nella doppia operazione di rilevare e di giudicare, esprimendo per ogni fatto censito un giudizio di valore, graduato secondo una scala fissa di punti, corrispondenti alle classi di giudizio *pessimo, insufficiente, sufficiente, mediocre, ottimo*.

L'accoglimento del censimento a punteggio consente di tirare le somme e di ricavare le medie dei fenomeni che, per la loro eterogeneità, risulterebbero incomparabili. Esso fa parte del *procedimento di quantificazione* degli elementi qualitativi utilizzato nelle discipline statistiche.

Segue poi l'operazione di trasporto dalle schede di censimento alle schede definitive, nelle quali i

vari elementi quantificati sono raggruppati per argomento (in centro alla scheda). Le graduatorie sono visualizzate, così che anche a colpo d'occhio ci si può rendere conto dei caratteri delle abitazioni e delle famiglie, avvertendo le carenze, ecc.

Il problema generale della schedatura rientra in un ambito non specificatamente nostro. Sappiamo, comunque, che preliminarmente ci si deve chiedere: gli interventi che noi facciamo quale futuro hanno?

Il programma deve essere commisurato non soltanto al punto di partenza, ma anche al punto di arrivo, che deve necessariamente essere ipotizzato. È il problema della destinazione.

Bisognerà tenere conto della interrelazione tra i fenomeni demografici, economici, urbanistici. Si tratta di individuare la dinamica dei fenomeni e le loro direzioni; e cioè: se di stazionarietà, di regresso, di sviluppo. A noi interessa: 1- essere in grado di fornire i dati relativi ai valori architettonici; 2- individuare i metodi di intervento specifico sugli edifici storici e sugli ambienti quando l'operazione generale dell'indagine è compiuta.

Per fornire i dati relativi ai valori architettonici dobbiamo possedere le cognizioni necessarie per distinguere le varie epoche, le sovrapposizioni, le manomissioni. Ecco dunque la necessità di conoscere il processo di formazione dei vari metodi di restauro. Esso deve essere affrontato per gradi attraverso l'analisi delle singole espressioni architettoniche. Quali criteri seguire?

PREGIUDIZIALI TEORICHE E IL PROBLEMA DEL RISANAMENTO E DEL DIRADAMENTO

Per quanto detto fino ad ora, è evidente che i caratteri attuali e potenziali del processo di sviluppo di ogni città coinvolgono, per la relazione che lega ogni fatto singolo ai problemi complessivi, anche la questione dei centri storici. Con evidenza è pure emerso che le possibilità di realizzazioni che si manifestano come *temporalità aperta* nelle nuove direzioni di sviluppo delle città, richiedono una chiarificazione nei riguardi dei nuclei storici, proprio per le diverse pregiudiziali sociologiche che hanno caratterizzato il sorgere e il formarsi di questi ultimi. Se confrontiamo talune correnti del pensiero estetico contemporaneo le precedenti proposizioni ci parranno più chiare.

Talune di queste interpretazioni affermano la morte dell'arte come morte dell'esteticità, cioè la separazione dell'estetico dall'artistico e l'autonomia dell'artisticità di fronte alla idea di esteticità o di bellezza. In sostanza queste proposte combattono l'idea di bellezza, per le sue risonanze teologiche e metafisiche, per il suo fondo mistico e contemplativo, infine per il suo identificarsi con varie specie di poetiche, non sufficientemente universalizzate o universalizzabili.

In particolare si dichiara che se la bellezza, la forma, l'esteticità, appartengono a campi esterni dell'arte in quanto non riguardano soltanto l'arte, altra via non resta che considerare l'arte, come perfezione del fare, in un mondo che ha in sé il suo principio e il suo fine, come fatto che si compie nella sfera sociale, per cui il problema della «*genesì della forma diventa il problema stesso della produttività*» (Argan).

Perciò si afferma che in una società integrata non si distinguerà più un lavoro ideale da un lavoro manuale, un attivo produrre da un passivo godere l'arte, allora «*ogni atto che rientri nel circolo delle funzioni sociali, dunque anche l'usare il prodotto artistico, sarà perciò stesso creativo e parteciperà del divenire e progredire della società*».

Da ciò consegue la rivalutazione delle arti funzionali (o minori), da ciò l'interesse per i diversi aspetti nei quali si attuano i rapporti individuo-società nell'esperienza artistica; da ciò il recupero di potenzialità di significati, tecnici, etici, intellettivi, e la vitalità della comunicazione; da ciò il nuovo rapporto fra segno e significato che consente la fruizione dell'oggetto, il quale oggetto si pone non più come tale, ma come soggetto di relazioni che si rinnovano, proponendo sempre nuovi significati.

Tali significati sono sempre diversi, perchè diverso è sempre il rapporto che lega l'individuo all'oggetto, come conseguenza del suo grado di conoscenza, cultura, intenzionalità. Si precisa a questo punto il luogo dove collocare la problematica dei centri storici e del restauro in particolare.

Da un lato il monumento acquista significato come parte di un tutto, luogo di possibili relazioni che lo legano alla pluralità degli usi e funzioni che caratterizzano l'ambiente umano; dall'altro la questione dell'ambiente e quindi dei centri storici diviene fatto fondamentale e si giustifica non sul piano della contemplazione estetica ma quale componente di questa visione integrale della vita.

In questo stesso quadro si inserisce il problema degli interventi in un contesto antico. Quest'ultimo è il risultato di una stratificazione, dell'intersecarsi delle esperienze artistiche che hanno caricato gli oggetti di significati caratterizzanti; ma proprio perciò il tema diviene assai complesso. Certo il problema è quello di prendere coscienza dell'evoluzione dell'oggetto nel tempo, in rapporto non soltanto al suo deterioramento fisico, ma anche di senso, per inserirlo con funzioni precise nella vita.

La coscienza storica attuale ci ha fornito la consapevolezza della successione di tutte le fasi, senza distinzione di valore fra le varie epoche che hanno prodotto la loro testimonianza, in più è stato recuperato il significato di ambiente, di centro storico come organismo strutturale.

È chiaro che questi significati saranno validi se integrati e inseriti nelle nuove dimensioni e relazioni della città e del territorio. In sostanza, se il centro storico va conservato, bisogna assegnare ad esso funzioni che possono vitalmente esplicarsi nel suo tessuto tradizionale, come parte necessaria e funzionale del tutto.

Accanto a ciò va collocata tutta la serie di esigenze a carattere sociologico, tecnico, igienico, nella direzione di ricerca e di significato che li comprende e li qualifica.

Sventramenti, allargamenti, ricostruzioni sono conseguenza di esigenze tecniche false, in nome delle quali si sono perpetrati danni irreparabili. E se tali esigenze si sono spesso dimostrate false, non di meno dobbiamo convenire che non si possono formulare leggi assolute che limitino e escludano a priori le previsioni di nuove strutture le quali, anzi, possono determinare nuclei fortemente e nuovamente caratterizzati da modi nuovi di fruizione.

È inoltre chiaro che, nel problema dei centri storici, si innesta vitalmente quello dell'adeguamento delle *frange* periferiche, cioè la necessità di ritrovare per queste una funzione di complementarità che fornisca continuità e vitalità di tessuto pur nella necessaria differenziazione. Ma è chiaro che questo tema ci riguarda soltanto da un punto di vista generale. Poste queste premesse comprendiamo come in seconda fase di ricerca si ponga il problema del diradamento e del risanamento dei centri.

Vediamo un poco di storia di questo problema. Già nel primo decennio del nostro secolo il tema fu posto, naturalmente con pregiudiziali diverse. Sappiamo che in quel momento l'orizzonte urbanistico

europeo era sollecitato da numerosi influssi e suggestioni.

Le influenze esercitate dall'Hausmann avevano mutato il volto delle città europee per dar valore alle grandi strutture a scapito del tessuto più minuto; d'altra parte già nella metà del secolo scorso, era in atto un processo di trasformazione delle città connesso con il proporsi dell'edilizia di massa e dell'industrializzazione.

Due furono le diverse posizioni assunte dagli studiosi dell'urbanistica in riferimento a diverse matrici culturali:

1 *posizione ideologica*: il problema viene trattato in modo da mettere in evidenza il punto di vista economico per interpretare il fenomeno urbano, come indicazione di organizzazioni sociali e sociologiche (le istanze delle città giardino hanno esercitato grande influenza per le loro implicazioni sociologiche; analisi delle condizioni delle famiglie dei lavoratori nelle città industriali inglesi fatte da Engels);

2 *posizione tecnica*: non si esaminarono i problemi da un punto di vista totale; si tentò invece di razionalizzare i problemi per ricercare una soluzione, per ognuno di essi, che si avvicinasse all'optimum. I piani sono corretti, articolati, considerando le zone verdi, i calibri delle strade residenziali, i tipi edilizi, ecc.

Fra queste due posizioni si pone il Giovannoni. Pur contraddicendosi, egli nega la possibilità di risolvere i problemi dei centri urbani con interventi drastici e radicali, secondo quegli schemi geometrici (a cardo e a decumano) che venivano spesso usati. Il suo scritto in merito risale al 1913 e fu pubblicato nella "Nuova Antologia". Il problema del risanamento presuppone quello del restauro.

Ebbene, abbiamo già detto proprio di questo aspetto specifico attraverso le precisazioni formulate dalla *Carta del Restauro* della quale il Giovannoni fu l'interprete. Ora accenniamo a taluni problemi particolari in rapporto a quelli generali del risanamento, v. "Urbanistica", n. 32, p. 82, Genova.

NOTE

¹⁴³ J. G. DROYSEN, *Sommario di Istorica*, trad. e nota di D. Cantimo, G. C. Sansoni, Firenze 1943.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Cfr. M. CORTI, C. SEGRE, (a cura di), *I metodi attuali della critica in Italia*, ERI, Torino 1970; A. SIMONINI, *Storia dei movimenti estetici nella cultura italiana*, Sansoni, Firenze 1968; E. MOUNIER, da *Introduction aux existentialismes*, Gallimard, Paris, "Civiltà delle macchine", cit., n. 2.

¹⁴⁶ E. MOUNIER, da *Introduction aux existentialismes*, Gallimard, Paris, 1962, anche in "Civiltà delle macchine".

¹⁴⁷ F. D'ARCAIS, *Dalle ambiguità alla speranza*, "Civiltà delle macchine", nov.-dic. 1966, n. 6.

¹⁴⁸ G. MARCEL, *Filosofia della Speranza*, a cura di Angelo Scivoletto, Philosophia, Firenze 1953, anche in "Civiltà delle macchine".

¹⁴⁹ K. CLARK, *Il revival gotico*, Einaudi, Torino 1970, p. 11 e sgg. (trad. it. da orig. inglese, ed. 1962, 3 ed. 1928, 1949, 1962).

¹⁵⁰ L. GEYMONAT, *La Storia della filosofia*, V. III, Garzanti, Milano 1966, pp. 350-1.

¹⁵¹ E. H. CARR, *Sei lezioni sulla storia*, trad. it., Einaudi, Torino 1966.

I. IL PROBLEMA DELL'INTEGRAZIONE DELLE LACUNE NEL RESTAURO DELLE PITTURE

(*Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures*, in "Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique", II, 1959, pp. 5-19 e in *Pénétrer l'art. Restaurer l'oeuvre. Une vision humaniste*, a cura di C. Périer-D'Ieteren, Courtrai s.d. [ma 1990], pp. 413-420 [in collaborazione con A. Philippot]).

È oggi evidente, per il moderno intendimento dell'arte, che l'esteriorizzazione per mano dell'artista dell'immagine interiore che in lui si genera non è la copia di quest'immagine, ma una fase decisiva della sua elaborazione: di modo che non vi è, in pittura o in scultura, un'esecuzione che non sia allo stesso tempo formulazione d'immagine (1). Dato che l'attività creativa è unica nella sua essenza, irriproducibile – a rigore persino per lo stesso artista che, ove si copiasse, darebbe luogo ad un'opera nuova – ogni ripresa di tale processo è impossibile a motivo della sua stessa natura.

Sembrirebbe a prima vista che si corra il rischio di giungere a concludere l'impossibilità di operare rinunciando ad ogni tentativo di ricostituire le parti mancanti d'una opera mutila. Ciò sarebbe tuttavia eludere e non risolvere il problema che le lacune continuano a prospettare, problema che esige una soluzione conforme alla nuova estetica.

Un'opera d'arte non è, in quanto tale, composta di parti, ma costituisce, come immagine, una totalità [in realtà, un intero, n.d.c.] dotata di un'unità propria, che si realizza nella continuità della forma. Unità, dunque, essenzialmente altra da quella delle cose rappresentate. Ogni discontinuità, ogni interruzione, verrebbe però necessariamente a compromettere la lettura di questo ritmo. Ma allo stesso modo, poiché l'intero della forma non è divisibile in parti, ogni frammento che ne rimane continua a partecipare dell'unità interrotta e, dunque, a suggerirla, in proporzione al modo in cui tale frammento la contiene ancora in potenza (2). È come il caso di un testo in cui alcune parole siano scomparse o siano diventate d'incerta lettura. La ricostituzione, impossibile come ripresa del processo creativo, rimane dunque concepibile, e persino pienamente giustificata, se la si comprende come un *atto d'interpretazione critica* che, volto a ristabilire una continuità formale interrotta, si

commisuri a quanto questa sia in effetti latente nell'opera mutila, e dove la ricostituzione renda alla *struttura* estetica la limpidezza di lettura che essa aveva perduta.

La natura di questo intervento merita di essere esaminata più da vicino, perché è su di essa che dovrà fondarsi non soltanto il metodo di lavoro del restauratore, ma anche la sua formazione professionale, se si vuole che l'uno e l'altra si collochino su un piano scientifico che sia quello che oggi si è in diritto di pretendere.

La ricostituzione dovrà basarsi innanzitutto, mirando a ristabilire la continuità della struttura formale, su una comprensione la più profonda possibile di quest'ultima. Solo tale comprensione fornirà la misura che permetterà d'apprezzare il significato delle lacune e d'elaborare i rimedi. In effetti, il disturbo provocato da una lacuna non varia soltanto a seconda della sua collocazione e della sua estensione, ma con la natura dello stile entro il quale essa introduce la sua soluzione di continuità. Non sono sempre le lacune più grandi a provocare le fratture più gravi. Un'abrasione infinitesima porta la confusione in un modellato in 'sfumato', un frammento minimo infrange brutalmente l'atmosfera luminosa d'un interno olandese, mentre un vuoto ben più ampio lascia quasi intatta la potenza costruttiva di una grande superficie architettonica. Ancora, il giusto effetto non apparirà in piena luce che in funzione d'una visione precisa, completa, dell'insieme dell'opera. Così non saprebbe concepirsi una pratica di ritocco coerente se non sulla base di questa conoscenza esatta e preliminare dello stato materiale, oltre che estetico, dell'opera nella sua interezza. Cosa che determina fin d'ora, dal punto di vista metodologico, la condanna d'ogni restauro empirico, che costituirebbe un tentennamento progressivo senza principio informatore, perché privo di una chiara coscienza dei punti di partenza e d'arrivo.



Fig. 1 - Anonimo fiammingo della fine del XV secolo, trittico della Trinità, Berg, cappella di Lelle. Dettaglio del pannello centrale dopo il restauro.

Elaborata su queste basi, l'interpretazione critica non può evidentemente limitarsi ad un giudizio verbale; occorre che essa si concretizzi *in atto*, nell'esecuzione del ritocco e, per questo, che si realizzi sul piano immaginario dove è rivissuta intuitivamente la forma. È perciò che il restauro è essenzialmente un lavoro artistico e richiede una cultura pratica dell'immaginazione visiva. A dispetto del suo carattere critico, esso non può scindersi, in ultima istanza, in pura decisione intellettuale e pura esecuzione tecnica. Ma è anche qui che si rivela il pericolo, ovvero il dramma, del restauratore: occorre che questa ricostituzione intuitiva resti essenzialmente critica, vale a dire che essa comprima il più possibile la personalità propria dell'esecutore, cosa tanto più difficile quanto più sarà ricca la sua sensibilità, ed è necessario che essa lo sia. Tale è del resto il rigoroso dovere di *ogni* critica veritativa, che non è affatto la libera manifestazione delle espressioni soggettive *del* critico.

Se essa rifiuta questa analisi critica, il ritocco non potrà che aggiungersi *dall'esterno* all'immagine; così esso diventerà un camuffamento che, lungi dal ristabilire la leggibilità della struttura formale, vi apporterà una confusione che le lacune per se stesse non provocavano. Troppe delle nostre pitture murali offrono, disgraziatamente, l'illustrazione di questo modo di fare, che ristabilisce la rappresentazione ma non la struttura, a meno che essa non cada nella contraffazione 'impressionista' della rovina!

Tale questione metodologica non è, del resto, limitata alla sola pittura; la si ritrova nella policromia della scultura e dell'architettura. Una lunga abitudine di ascendenza neoclassica ed accademica ha qui abituato gli spiriti a concepire separatamente la forma plastica o architettonica ed il colore, al punto di far perdere spesso il senso dell'unità formale indissolubile che essi realizzavano un tempo. La forma non è un volume astratto che il colore riveste a piacimento dell'intenditore; essa è stata ideata con la sua materia e la sua cromia proprie, ed interrompere questa unità significa tradire la forma tettonica tanto gravemente come pure una ridipintura o una lacuna possono alterare la forma pittorica. Ogni epoca, ogni stile, si esprime con un proprio accordo di policromia e di forma plastica. Così, allorché una scultura rivestita, come avviene spesso, da numerosi strati successivi di policromia e ad un livello di degrado differente, deve essere sottoposta ad un trattamento, non è concepibile

alcun restauro razionale senza una rappresentazione preliminare, la più chiara possibile, della situazione generale delle policromie sussistenti. Questa rappresentazione sola permetterà di decidere su quale piano, vale a dire a quale livello tecnico e dunque cronologico delle policromie successive, può essere ristabilita un'unità storica reale. Giacché non si tratta, in un purismo *naïf*, di sopprimere la storia. L'ossessione del ritorno all'originale, allo stato iniziale della policromia, è in questo caso tanto pernicioso quanto lo fu per l'architettura ai tempi di Viollet-le-Duc: non si distruggerà una policromia gotica se quest'operazione non può mettere in luce una policromia romanica originale in uno stato di conservazione che giustifichi tale sacrificio. Quanti 'restauri', sulla scia di questa concezione, che occorre oggi definire primitiva, hanno irrimediabilmente compromesso testimonianze preziose e già così rare, in grado di farci comprendere lo sviluppo di questi rapporti essenziali fra il colore e la forma! Ma non meno rari e deplorabili sono i trattamenti empirici che, grattando qui, ritoccando là, senza un progetto razionale, perché privi di elaborazione critica, hanno fatto di altre opere dei palinsesti definitivamente illeggibili.

L'architettura, che pone un problema identico, è esposta agli stessi pericoli. Ci sovengono soluzioni apparentemente 'prudenti' che ricorrono, con un gusto spesso indubbio, a toni spezzati, ocracei, ad opacità delicate, applicate in modo da determinare un gioco di fondo impalpabile, ma che, proprio per questo, dissolvono la solidità costruttiva dei piani murali e il rigore incisivo di decori scolpiti, nervature gotiche o stucchi barocchi. Perché ciò significa confondere il gusto soggettivo, riflesso d'una esperienza pittorica che senza dubbio è memore di Carrà, Braque o Karl Hofer, con il lavoro critico di ricostituzione di un'unità formale mutila.

Non bisogna confondere il ristabilimento della struttura formale con il 'finito' del ritocco. Non si tratta, in effetti, del *grado* d'imitazione o d'illusionismo, ma della *natura* della ricostruzione, dello spirito che l'anima. Il grado di finitura al quale sarà portato il ritocco sarà funzione dell'interpretazione critica del singolo caso. Dipenderà non soltanto dall'estensione, dalla localizzazione delle lacune e dai suggerimenti inclusi in ciò che rimane, ma ancora dall'importanza variabile che assumerà la lacuna a seconda dello stile. Se l'interru-

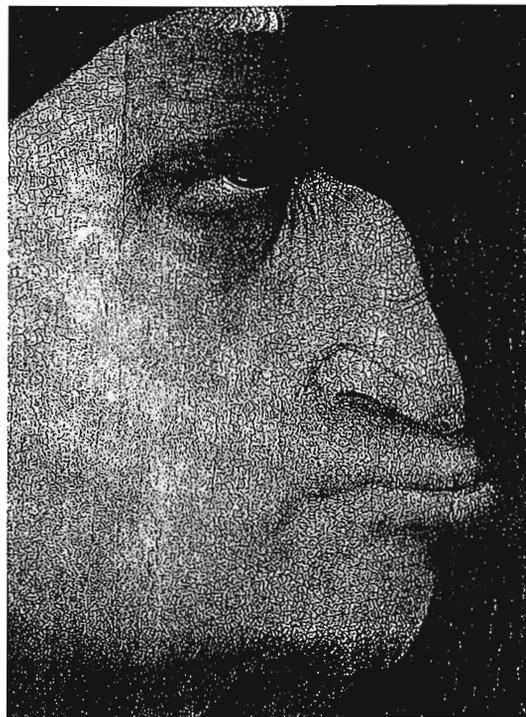


Fig. 2 - Hieronymus Bosch, Via Crucis. Gand, Museo delle Belle Arti. Dettaglio prima del trattamento: l'antico ritocco, opaco, debole sulla originale (A.C.L., Bruxelles).

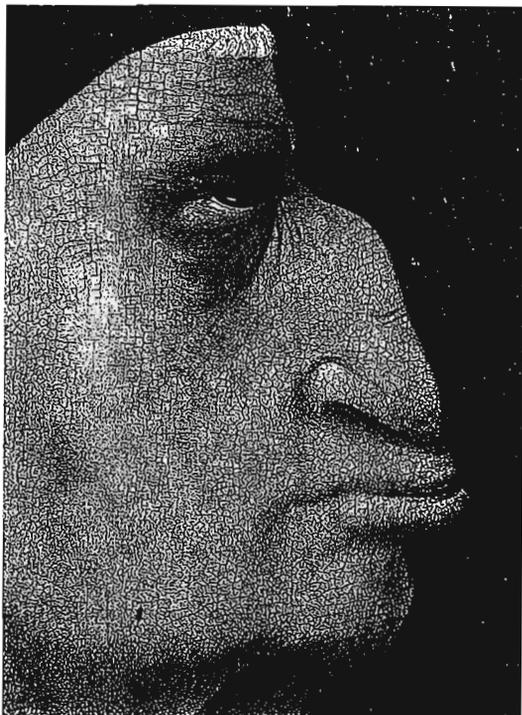


Fig. 3 – Il medesimo dettaglio dopo il restauro: il nuovo ritocco, limitato alla lacuna, è completamente integrato (A.C.L., Bruxelles).

Fig. 4 – Maestro di Flémalle (?), Trinità. Lovanio, Museo comunale. Testa di Cristo prima del trattamento: ridipintura completa di tipo mimetico, con ritocco limitato alle lacune e completamente integrato (A.C.L., Bruxelles).

Fig. 5 – Stesso dettaglio dopo il restauro, con ritocco limitato alle lacune e completamente integrato.

zione provocata in un affresco medievale potrà spesso colmarsi con un semplice tono – assicurato che questo, per il suo valore e la sua densità, si collochi sul piano costruttivo che gli è pertinente – l'importanza del dettaglio, della finitura, dello smalto, per determinare l'atmosfera propria ad un Primitivo fiammingo esigerà, per la realizzazione di un'integrazione equivalente, un ritocco infinitamente più spinto.

Questa progressione verso una compiutezza sempre più pronunciata è anche, in generale, quella dell'artista che esegue la sua opera. È dai toni di fondo che si realizza la struttura spaziale di una pittura, per precisarsi ed articolarsi poi nel corso del lavoro. Ne risulta che il restauratore troverà quasi sempre nell'ordito procedurale delle fasi dell'esecuzione originale un sostegno ed una guida fra i più preziosi per la ricostituzione estetica. Il processo tecnico, supporto del pensiero formale, è un filo d'Arianna lasciato dal maestro ed una disciplina che aiuterà il restauratore a liberarsi della sua soggettività personale. Nel seguirlo, il ritocco, lungi dall'aggiungersi dal di fuori, s'elabora a partire da dentro, dagli strati profondi alla superficie. Ed ogni momento che abbia un significato strutturale può, secondo l'interpretazione del caso, fornire il livello al quale s'arresterà la ricostituzione. D'altro canto, un ritocco che attinga, nella misura del possibile, la sua struttura materiale dall'originale, offrirà un'apprrezzabile garanzia di stabilità. Perché si tratta di tener conto anche del tempo. Di quello che è fluito sull'opera e l'ha segnata nella patina e nelle *craquelures*, nel gioco del supporto; di quello che dovrà affrontare a sua volta il ritocco. Realizzare una materia attuale che s'integri tecnicamente ed esteticamente con una materia che ha vissuto e sia assicurata da un massimo di stabilità per l'avvenire, da una simbiosi con l'originale: altrettante considerazioni tecniche che si verranno a combinare con le esigenze estetiche nell'elaborazione di una metodica del ritocco. Problema che non si può risolvere in ultima istanza se non a partire da una tradizione artigianale e dal suo stesso interno.

Il ritocco spinto fino a divenire quasi irriconoscibile, illusionista, è stato talvolta condannato come principio, perché costituirebbe un falso. Se in ciò vi è una reazione salutare contro alcuni eccessi evidenti, che nondimeno appartengono per la maggior parte al passato, tale scrupolo non ci sembra comunque eccessivo. Una volta stabiliti la fun-

zione del ritocco e i limiti ad esso imposti dall'unità potenziale presente nell'opera mutila, non bastano una stretta limitazione alle lacune – che deve essere un principio sacro di ciascun ritocco – ed una documentazione scientifica tale da permettere l'identificazione immediata dell'intervento perché il ritocco stesso sia, in realtà, interamente assimilabile ad una restituzione che, proposta nell'edizione di un testo, non interrompe il corso della frase e la cui esatta natura viene stabilita da una nota critica. Nettamente delimitato, inserendosi nell'opera come una tessera del mosaico tra quelle adiacenti, la rifinitura resta essenzialmente un'ipotesi critica, una proposizione sempre modificabile, senza alterare l'originale, quando una critica più circostanziata lo giudicherà necessario.

I lavori di restauro eseguiti dall'Institut Royal du Patrimoine Artistique nel corso degli ultimi otto anni forniscono alcuni esempi che illustreranno l'idea che abbiamo appena sviluppato e permetteranno di precisarne qualche aspetto (3).

Il trittico della *Trinità di Berg* (fig. 1) è un'opera di dimensioni monumentali (aperta misura circa 3,50 m. di larghezza) dovuta ad un artista fiammingo della fine del XV secolo, provinciale senza dubbio, ma vigoroso ed originale. Considerevoli lacune scompaginavano la struttura del pannello centrale ed assumevano nell'anta sinistra un'estensione tale da rendere impossibile una totale ricostituzione. Ma la fattura larga, il trattamento decorativo che distinguono quest'opera da quelle dei grandi maestri del secolo, permettevano di ristabilire un'unità soddisfacente tramite una ricostituzione limitata ai toni di fondo. Le lacune del campo dorato sono state integrate da un tono d'oro uniforme, analogo al trattamento dell'oro e che si colloca così sul suo stesso piano; le altre lacune del pannello centrale sono state curate in maniera da ristabilire ugualmente la continuità della struttura formale, accorgimento che ha restituito la sua chiarezza primitiva alla composizione originale, senza che i ritocchi si confondano con essa tramite una reintegrazione compiuta che, qui, non avrebbe aggiunto alcunché. Quanto al pannello sinistro, esso conservava nella sua parte superiore numerose indicazioni tali da consentire il recupero delle grandi linee della costruzione, circostanza che permetteva del resto di ristabilire il nesso con il pannello centrale e l'anta destra. Ma quest'integrazione non poteva evidentemente estendersi alla





Fig. 6 - *Maestro della Passione di Lyversberg, Crocefissione, Bruxelles. Museo di Belle Arti. Dettaglio prima del trattamento con la ricostruzione antica.*

Fig. 7 - *Stesso dettaglio dopo la pulitura, che mostra l'esatta estensione della lacuna.*

Fig. 8 - *Stesso dettaglio. La nuova ricostituzione prima della resa definitiva su tono.*

parte inferiore senza cadere nell'arbitrarietà; si è rinunciato ad ogni intervento e si è lasciato come fondo il legno nudo del supporto.

Perché, ci si domanderà forse, non si è adottato un tono neutro, non si è tracciata una costruzione schematica? Un tono neutro avrebbe apportato in questo caso più confusione che chiarezza, mentre il legno nudo, costituendo di per sé una gradazione neutra adeguata, si distingue nettamente dalle zone riprese ed offre inoltre il vantaggio di rimanere pur sempre un elemento strutturale dell'oggetto.

La pratica mostra in effetti che una ricostruzione troppo vaga, troppo generica, lungi dal precisare la struttura dell'immagine, spesso costituisce un fattore di confusione. C'è un grado oltre il quale non vi sono più ricostruzioni veritiere; la chiarezza della lettura impone allora una distinzione netta fra lacuna e parti conservate o ricostruite. Lo stesso pericolo di confusione appare del resto ogni volta che un'opera presenta lacune ricoprenti un ruolo così eterogeneo da suggerire ricostruzioni portate a livelli differenti. La soluzione dovrà tener conto allora non soltanto delle possibilità d'integrazione locale ma della chiarezza dell'insieme che, spesso, mal sopporterà una gamma di risarcimento troppo estesa e farà preferire una distinzione netta fra due formule. Qui, ancora, la linea di condotta è essenzialmente una questione d'interpretazione critica dell'opera e del suo stato.

La *Via Crucis* di Hieronymus Bosch, del Museo di Gand, offre l'esempio opposto di uno stile interamente imperniato sulla più sottile fluidità del modello pittorico nelle densità diafane in cui il colore perde ogni corporeità per divenire luce (4). I ritocchi antichi, oltre quelli che debordavano dalle lacune per assicurare la loro congiunzione con l'originale, compromettevano questa struttura immateriale con una pesantezza opaca (fig. 2). La nuova integrazione s'è sforzata di ristabilire una continuità perfetta, non soltanto relativamente al modello cromatico, ma anche alla densità, alla traslucidità ed allo stato della superficie (fig. 3).

Nella parte sinistra del quadro, due tavole erano state un tempo smussate lungo un giunto prima di essere reincollate; mancava da allora una fascia di circa un centimetro di larghezza, che attraversava verticalmente la composizione in tutta la sua altezza e si traduceva in uno spostamento ed in un raccorciamento delle forme. Un restauro antico

'in sovradipintura', divenuto del resto scuro ed opaco, mascherava goffamente i danni. Una volta liberato l'originale, era necessario o conservare questi spostamenti fastidiosi o rimediarvi tramite l'inserimento di un listello nel giunto smussato, come fu fatto. Perché, vista la localizzazione della lacuna, la continuità poteva, anche qui, essere risarcita con sicurezza.

Se si ammette che il ritocco debba ristabilire l'unità contenuta in potenza nell'opera mutila e possa per questo, all'occorrenza, spingere l'integrazione fino ad un massimo, si sarà portati, a volte, a tenere in conto un fattore importante per la costituzione dello stato della superficie: la rete delle *craquelures*. Potrà accadere, in effetti, che un'integrazione perfetta non possa operarsi che nel prolungare quest'ultima tramite la rifinitura. Ma talvolta vi sono anche considerazioni tecniche che depongono a favore del ritocco cretato. In effetti, una volta che una lacuna a banda ristretta si estende alla preparazione o al supporto e vi è modo d'inserire un nuovo supporto o di applicare una nuova preparazione, il legame di questi materiali con quelli originali prospetta un problema delicato. I materiali nuovi, reagendo in maniera eterogenea rispetto a quelli antichi, possono provocare, prima di stabilizzarsi, una fessurazione nel limite fra il ritocco e l'originale: da cui il rischio di separazione e di effetti brillanti di superficie. La crettatura artificiale e preventiva della preparazione e degli strati pittorici del ritocco stesso, convenientemente calcolata, assicurerà l'integrazione visiva dello stato epidermico e costituirà una rete di giunti di dilatazione che risponderà alle sollecitazioni del supporto riducendo i rischi di rottura con l'originale, assicurando così una maggiore stabilità della rifinitura.

La *Trinità* del Museo comunale di Lovanio poneva una questione particolarmente delicata (5). La testa del Cristo, gravemente mutilata, era stata completamente ridipinta con un chiaroscuro romantico (fig. 4); della colomba non rimangono più che la sommità del capo e le zampe. Il restauro antico rivelava un'incomprensione totale dello stile dell'originale. D'altra parte, era evidente che il mantenimento delle lacune nel volto del Cristo avrebbe squilibrato l'immagine interrompendola in un punto particolarmente importante. Dato che il dipinto manteneva, malgrado tutto, significativi elementi d'appoggio originali, poteva essere proposta una ricostituzione ipotetica, anche condotta



fino ad un'integrazione completa (fig. 5). La colomba, al contrario, si sarebbe dovuta reinventare del tutto, essendo indicata dall'originale soltanto la sua posizione. Ciò avrebbe significato, evidentemente, superare le possibilità di una critica scientifica e cadere nell'arbitrarietà. Senza dubbio, oggi manca un tono bianco capitale nella composizione; ma rimane abbastanza affinché la critica possa sapere ciò che si è trovato e tenerne il debito conto.

Non si poteva proporre un profilo bianco che avesse suggerito l'elemento perduto - meglio, in ogni caso, di quanto non faccia attualmente il fondo nero? Oltre il fatto che una tale arbitrarietà non è difendibile, occorre aggiungere che in un'opera così serrata ed intensa e oltretutto conservata nella sua integrità, solo un'integrazione spinta permetterebbe ai ritocchi di 'tenere' nell'insieme, di non 'farsi vedere'. Tale è precisamente l'impressione che avrebbe provocato una ricostituzione schematica. In luogo di risarcire la lacuna, si è attirata l'attenzione su di essa e si è determinato un inutile fattore di confusione. Il compromesso, d'altronde, non avrebbe di certo soddisfatto alcuno (6).

La *Crocefissione* del Maestro della Passione di Lyversberg (?) (Museo di Bruxelles, Cat. n. 627 come Maestro della Vita di Maria), il cui restauro è attualmente in corso nell'Istituto, ci fornirà un ultimo esempio (7). Vi si rintracciano importanti lacune, soprattutto nella parte inferiore sinistra (fig. 7). Un antico restauro le aveva camuffate senza rispettarne i perimetri, ridipingendo quasi completamente il donatore ed il suo figlio primogenito e ricoprendo i resti dei tre cadetti, in una ricostituzione fantasiosa, pesante e molle, che non teneva conto dei pur precisi suggerimenti insiti nelle forme originali al margine delle lacune (fig. 6). La pulitura già da sola ha permesso di recuperare elementi preziosi, come i frammenti conservati dei tre cadetti ed i bordi della lacuna, soprattutto nella figura della Maddalena.

Non si poteva evidentemente considerare di ricostituire i ritratti perduti: ma era facile rendersi conto, tramite la radiografia, che il gruppo dei donatori era stato aggiunto dall'artista dopo il compimento totale della tavola. Era quindi ragionevole tentare di ritrovare l'unità in tale livello sottostante, non ricostruendo dei donatori che quanto poteva essere fatto senza rischi e lasciando, come isole, i frammenti residui dei tre cadetti. Sul piano anteriore della tavola senza donatori, si poteva in effet-

ti, con un'altissima probabilità, ricostruire l'essenziale del vestito della Maddalena basandosi sull'inesco delle pieghe, decrittabili nei bordi della lacuna. Il terreno e la base del mantello della Vergine potevano in tal caso essere oggetto di una proposta analoga, e non occorre molto di più per ristabilire la composizione. L'elaborazione di quest'integrazione è stata fondata su diversi studi preparatori, sotto forma di disegno su calco, prima dell'esecuzione *in situ*. La fig. 8 presenta questo ritocco poco prima del suo compimento con una velatura finale destinata a metterla definitivamente in tono. Quest'ultimo stadio delle gradazioni di fondo, che risponde ad una fase analoga a quella dell'esecuzione originale, illustra il parallelismo dei processi sul quale abbiamo sopra insistito e che, conferendo a ciascuna delle operazioni del ritocco un valore strutturale, permette di localizzare l'integrazione ad ognuno di questi livelli, a seconda delle esigenze espresse dal caso particolare.

Note

(1) Questo legame essenziale tra la fase interiore e l'esteriorizzazione nella creazione artistica ha raggiunto una prima formulazione decisiva in B. CROCE, *Estetica*, Palermo 1902, Bari 1950⁹, pp. 11-14; la sua natura è stata recentemente approfondita da C. BRANDI, *Carmine o della Pittura*, Firenze 1947, *passim*.

(2) È quanto ha dimostrato, in un'analisi serrata, C. BRANDI, *Il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", 1950, 2, pp. 3-9.

(3) Va da sé che la limitazione ad opere del XV secolo fiammingo o tedesco non è affatto dettata dalla teoria che, basata su un'analisi generale dell'opera d'arte, si applica evidentemente a tutte le epoche e ad ogni stile, ma deriva unicamente dalle circostanze.

(4) Il restauro di quest'opera è stato eseguito sotto il controllo di una commissione internazionale di esperti.

(5) Questo restauro è stato condotto sotto il controllo di una commissione nazionale di esperti.

(6) Le altre versioni conosciute della composizione non potevano costituire una base valida per la restituzione della colomba, perché esse si allontanavano troppo dal quadro di Lovanio (cfr. l'analisi della copia di Colin de Coter e dei suoi rapporti con il quadro di Lovanio in J. TAUBERT, *La Trinité du Musée de Louvain. Une nouvelle méthode de critique des copies*, in "Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique", II, 1959, pp. 28-29). D'altra parte, occorre tener conto del fattore quantitativo: è certo che una ricostituzione così serrata diviene sempre meno auspicabile a mano a mano che essa diviene più estesa.

(7) Questo intervento è stato effettuato sotto il controllo della Commissione del restauro del Museo reale delle Belle Arti di Bruxelles.

VIII. I COLORI DI ROMA

(*Les couleurs de Rome*, in "Bulletin de l'Académie Royale de Belgique. Classe des Beaux-Arts", 5^a serie, LXX, 1988, 10-12, pp. 259-292 e in *Pénétrer l'art...*, op. cit., pp. 445-459 [La restauration des enduits colorés en architecture: l'exemple de Rome et la question de méthode]).

Parlare dei colori di una città significa affrontare un soggetto estremamente complesso. La città è, in effetti, un corpo vivente e dunque, per definizione, in continua metamorfosi. La sua storia, inoltre, si legge su due livelli che interferiscono costantemente: quello del singolo edificio, in cui le trasformazioni successive nel corso del tempo comportano di frequente modifiche dei colori originali, e quello, urbanistico, delle trasformazioni di complessi più o meno estesi, che tendono soprattutto ad unificare l'aspetto di un gruppo di edifici, in virtù delle variazioni del gusto e delle preferenze in materia di colore. Ne consegue che la storia di un edificio e della sua coloritura non può essere considerata limitatamente a quell'edificio isolato dal suo contesto, ma al contrario acquisisce, di necessità, una dimensione urbanistica che dovrà prevalere su quella della singola fabbrica. Una concezione del restauro che volesse ad ogni costo ricondurre ogni edificio alla sua coloritura primitiva rischierebbe inevitabilmente di trasformare l'insieme urbano in una giustapposizione di situazioni cromatiche mai coesistenti in alcun momento della storia, e dunque di scompaginare un tessuto il cui aspetto è il risultato di una lunga evoluzione. Resta tuttavia da vedere se questa evoluzione non si sia verificata con un profondo disconoscimento del senso delle relazioni tradizionali a lungo rispettate fra i colori e la struttura architettonica, al punto di giustificare, persino d'imporre, una radicale rimessa in discussione di date situazioni (1).

Coloro che hanno avuto il privilegio di vedere Roma nell'immediato dopoguerra non avranno mancato, nel contemplare la città dall'alto del Gianicolo verso la fine del pomeriggio, di essere conquistati dal fascino della gamma dominante di ocre gialla e rossa, scaldata dal sole, unificata da una patina diffusa. Tinte che alcuni complessi, come piazza di Spagna, mostravano ancora fino a poco tempo fa.

Vi era in questo, tuttavia, una pura impressio-

ne intuitiva, più viva senza dubbio negli stranieri che la scoprivano che nei romani, per i quali si trattava di un paesaggio quotidiano. Impressione tutta spontanea, senz'alcuna coscienza critica, che del resto rimaneva estranea agli italiani stessi, ivi compresi i responsabili delle soprintendenze ai monumenti. Tranne qualche rara eccezione particolare, il colore non era veramente considerato come una dimensione dell'architettura, la cui storia, con l'aiuto della fotografia, si scriveva generalmente in bianco e nero.

Con la ripresa economica si diffonde, negli anni '50, l'uso di trattare le facciate con prodotti sintetici moderni. Lo smontaggio delle impalcature, che rivela bruscamente il risultato dei rinnovamenti, è, allora, per le persone più sensibili, un trauma la cui frequenza non tarda a preoccupare (2). Si constatano in effetti, ogni volta, le stesse cause d'irritazione:

– la pittura, opaca e coprente, conferisce alla facciata un aspetto di cartone;

– le tinte si distaccano di frequente, in maniera arbitraria, dalle cromie ocracee più antiche, e sono il più delle volte inerti (ad esempio, *beige sporco*) o molto scure (fino al bruno cioccolato);

– inoltre, lo stesso colore è applicato indistintamente sulla totalità della facciata, ivi compresi tutti gli elementi sporgenti (ordini, marcapiani, bugne, cornici di porte e finestre). Il telaio tettonico ne risulta soffocato sulla facciata ove il nudo del muro perde il suo valore di piano prospettico di riferimento. Infatti, questa pratica non era nuova; essa era già correntemente attestata negli intonaci color ocre preesistenti, d'epoca piuttosto recente, ma la patina aveva allora fortunatamente spezzato l'uniformità ponendo in opposizione le parti protette e le parti dilavate, in specie quelle emergenti;

– quando viene stabilita una distinzione fra gli elementi sporgenti ed il piano murario, come nel caso dell'Oratorio del Crocifisso di Giacomo Della

Porta, è la nuova tinta che appare inadeguata: al travertino del livello inferiore si oppone al piano superiore un grigio senz'alcun riferimento al contesto.

Questa pratica si estende rapidamente e non è ancora scomparsa oggi, benché essa abbia sfigurato numerosi ambiti di prestigio. Citiamo, a titolo esemplificativo, piazza del Pantheon, piazza Fontana di Trevi (fig. 1), dove la facciata della chiesa di S. Anastasia di Martino Longhi il giovane [SS. Vincenzo e Anastasio, n.d.t.], in travertino annerito dai fumi del traffico, è racchiusa tra due fronti rinnovate senza rispetto per le strutture tettoniche (perlomeno a sinistra), la chiesa di S. Caterina a Magnanapoli di Soria (fig. 3), che sembra essere stata capovolta e immersa in un *caffè latte** fino al di sopra della base dei pilastri. All'appiattimento che ne risulta per la circostanza che la struttura tettonica ed il piano murario di riferimento sono annegati in uno stesso elemento cromatico arbitrario, s'oppono, sotto una sorta di *linea di galleggiamento*, il travertino nudo delle basi, dello zoccolo e della scala.

Questa formula, che consiste nel risparmiare le parti basse - lapidee - al momento del rinnovo della pittura, si è largamente generalizzata nel trattamento dei portali, dove il travertino degli stipiti è lasciato a vista fino ad una certa altezza, a partire dalla quale comincia il rinnovamento della tinta. Si tratta, evidentemente, d'una pratica ordinaria delle imprese di ristrutturazione che non si poggia su alcuna analisi critica e che ha, in tal modo, aperto la strada a varianti di gusto assai sorprendenti. Così in quel palazzo del XIX secolo a via Magnanapoli (fig. 2) dove il gioco delle parti di travertino a vista forma una progressione a gradini verso il portale centrale. O nell'ingresso dell'Ospedale militare principale, dove le colonne gemine e le bugne dei portali d'ingresso sono state lasciate a vista, mentre tutte le altre bugnature ed i rilievi sono stati trattati in ocre cupo al di sopra d'un muro rosso scuro. Contrasto senza basi nella tradizione, arbitrio evidente, ma soprattutto proiezione caratterizzata di gusto post-moderno sul monumento antico e dunque, in nessun modo, restauro di esso. Una casa privata in via del Boschetto presenta, non meno arbitrariamente, un'inversione della formula abituale (fig. 4). Su un muro in cui le grandi placche suddivise da scanalature sono state dipinte di un ingiustificabile rosso mattone, la parte bassa degli stipiti delle porte è stata trattata con la stessa tinta mentre la metà superiore delle inquadrature ha acquisito un tono *beige*

che potrebbe ricordare da lontano il travertino.

Basta comunque esaminare lo stato del portale di un edificio neoclassico che si affaccia sul foro di Traiano per comprendere l'origine del tutto accidentale di questa pratica arbitraria e delle sue fantasiose variazioni: la metà bassa degli stipiti è qui di travertino a vista, la metà superiore d'intonaco che ricopre, come per le murature, una struttura in mattoni. Dato che lo strato di tinteggiatura è scomparso sotto l'erosione delle intemperie, il colore è oggi quello dell'intonaco romano, determinato dall'impiego della pozzolana. Questa differenza doveva, con tutta evidenza, essere eliminata tramite l'applicazione di un colore che imitava originariamente il travertino. Ma la pratica delle imprese si è limitata a riprodurre, senza riflessione critica, la divisione cromatica dovuta ai materiali differenti, come se si trattasse d'una caratteristica originale e intenzionale.

Le reazioni sempre più numerose suscitate dalle pratiche arbitrarie che abbiamo brevemente tratteggiato, comportano, a partire dalla fine degli anni '60, lo sviluppo di un approccio critico ai problemi posti dal colore degli antichi edifici. Esso prende forma soprattutto all'interno dei corsi di conservazione architettonica organizzati dal Centro internazionale di studi per la conservazione ed il restauro dei beni culturali, Roma (ICCROM) in collaborazione con la Scuola di perfezionamento [oggi Scuola di Specializzazione in Restauro dei Monumenti della Prima Università di Roma «La Sapienza», n.d.t.] nella storia [nello studio, n.d.t.] e nel restauro dei monumenti dell'Università di Roma, dove noi abbiamo avuto allora il privilegio di far confluire l'esperienza acquisita in Germania dal dott. Johannes Taubert, all'epoca capo del laboratorio di restauro del Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, nella policromia delle sculture e dei monumenti, e le ricerche dei proff. Paolo e Laura Mora, restauratori nell'Istituto Centrale del Restauro, specializzati nel trattamento delle pitture murali. Circa nello stesso periodo, l'architetto Paolo Marconi, dell'Università di Roma, cominciava, da parte sua, ad interessarsi alle tecniche tradizionali degli intonaci dipinti, con l'intenzione di considerare la loro riproposizione nel restauro. Nel 1972, il Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, poi l'Istituto di Studi Romani, organizzano i due primi dibattiti sul colore degli edifici della città storica, aprendo la via ad una serie impressionante di colloqui che si sarebbero tenuti a Genova, Roma, Venezia, Ferrara ecc.



Fig. 1 - Piazza Fontana di Trevi nel 1988. Insieme squilibrato per il contrasto fra la chiesa annerita dai depositi dovuti all'inquinamento, e le facciate di recente rinnovate (a sinistra senza distinguere i piani murari e gli aggetti: angolate, cornici, marcapiani).

Fig. 2 - Palazzo del XIX secolo a via Magnanapoli: il rinnovamento ha arbitrariamente lasciato in vista attorno al portale gli elementi in travertino in forma di gradini, ricoprendone d'ocra tutte le zone rimanenti, ivi comprese le parti aggettanti in travertino.



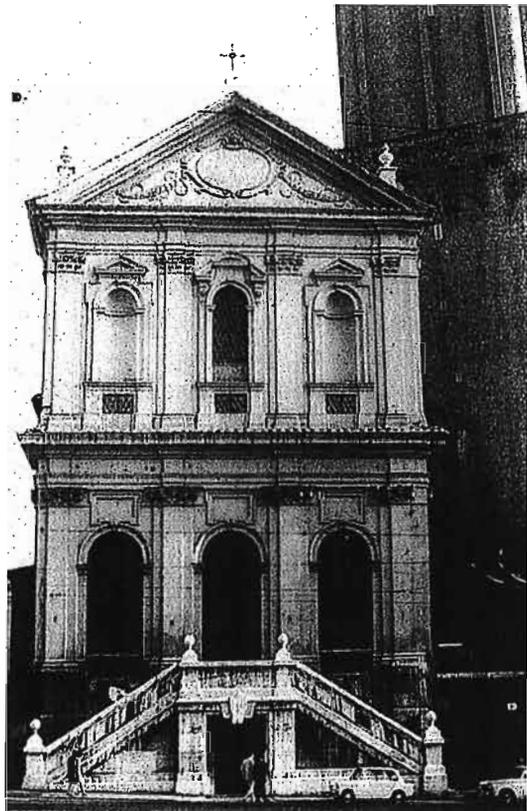


Fig. 3 - Chiesa di S. Caterina a Magnanapoli: facciata coperta nel 1970 da uno strato ocra-beige disteso uniformemente sulla parete muraria e sugli aggetti, ma lasciando a vista tutto il basamento in travertino a partire dallo zoccolo dei pilastri e creando così una sorta di arbitraria 'linea di galleggiamento'.

Il rapido sviluppo della ricerca critica a cui si assiste da quel momento definisce tre principali orientamenti in stretto rapporto fra loro:

1) lo studio dell'iconografia antica fornita dalle opere dei vedutisti e dai disegni di architetti o dai modelli che presentano indicazioni cromatiche;

2) lo studio dei documenti d'archivio relativi alle tecniche antiche ed alle pratiche di cantiere e quello dei regolamenti antichi relativi al colore delle facciate;

3) l'esame degli stessi edifici dal punto di vista tecnico, storico ed estetico.

La convergenza di questi approcci ed il confronto critico tra i loro risultati deve in effetti permettere di comprendere lo stato attuale degli edifici antichi sulla base della loro storia e delle tecniche impiegate e di raggiungere così le condizioni fondamentali per la formulazione di un'interpretazione critica dello stato attuale e la messa a punto d'un intervento criticamente fondato.

L'esame delle vedute del XVII e XVIII secolo rivela in linea generale una Roma molto più chiara di quella del XX secolo (3). Le tinte del mattone (dal giallo al rosso-rosato) e del travertino si avvicinano agli intonaci bianchi o grigio azzurrognoli ed a risalti in ocra chiara, prossima all'avorio. Le ocre scure e calde sembrano poco frequenti sulle pareti murarie, e di ardua interpretazione. Un esempio tipico del genere d'informazioni fornite dalle *vedute** è offerto dalle diverse rappresentazioni del Quirinale e di piazza di Monte Cavallo (4). Numerose inquadrature di Gaspard Van Wittel (Veduta del Quirinale, 1682, Galleria Nazionale d'arte antica di Roma), conferiscono alle pareti del palazzo del Quirinale una tinta che varia dal bianco al grigio rosato o al grigio-blu. Una ripresa quasi identica dei luoghi dovuta ad Ippolito Caffi (1809-1866) datata 1847 presenta, di contro, tutti gli edifici che circondano la piazza coperti da un intonaco ocra molto caldo che non si limita al piano murario ma sembra estendersi a tutti gli aggetti (ordini, cornici, angolate, marcapiani, incorniciature), come mostrano assai chiaramente gli edifici che formano le quinte avanzate. Viceversa, una veduta della piazza dovuta a Gian Paolo Pannini (circa 1743, Roma, Palazzo del Quirinale) palesa gli ordini di tutti gli edifici d'un color travertino molto chiaro, mentre un'inquadratura anonima del 1786 (Roma, Museo di Roma, Palazzo Braschi) presenta, secondo P. Baldi, le pareti del Quirinale in una tinta giallo dorata. Il passaggio

dai colori chiari (grigio-rosa, grigio-blu, ocra-avorio) all'ocra dorata si annuncia qui, dunque, sin dalla fine del XVIII secolo, e l'uso dell'ocra tende certamente a diffondersi nel corso del XIX secolo, mentre la tinta diviene spesso più scura e mira a ricoprire tanto i risalti in rilievo quanto il piano della parete (5).

L'esame degli stessi monumenti deve cominciare evidentemente dai principali edifici religiosi e civili del Rinascimento che sono all'origine della tradizione architettonica romana. Ora, si constata che le più prestigiose di queste fabbriche ricorrono il più possibile a materiali di qualità – essenzialmente il travertino ed un apparecchio di mattoni particolarmente curato, con giunti molto sottili e superfici levigate – che sembrano in realtà essere stati destinati sin dall'origine a restare a vista. Nessuna traccia di rivestimento originale sotto forma d'intonaco o di scialbatura a calce ha, in ogni caso, potuto esservi rivelata fino ad oggi e la stessa qualità dell'apparecchio sembra opporsi a tale genere di finiture. Non si può tuttavia escludere categoricamente l'applicazione, su tali materiali 'nobili', di una sottile scialbatura a calce adeguatamente colorata, il cui effetto protettivo è certo, mentre poteva rivestire una funzione estetica unificante.

Qualche esempio permetterà d'illustrare questo uso del travertino e del mattone levigato come materiali nobili verosimilmente destinati all'esposizione diretta. Nel palazzo della Cancelleria, la facciata principale è interamente eseguita in travertino, tanto che si tratti degli ordini dei pilastri quanto della parete muraria, il cui apparecchio è a bugne piatte. Sugli altri lati, invece, come al piano superiore del cortile, solo gli ordini sono in travertino, essendo i muri in un bell'apparecchio di mattoni. La gerarchia risulta perciò evidente fra il travertino, più nobile, ed il mattone stesso. Sul Campidoglio, i due palazzi laterali, realizzati nelle parti essenziali sotto la direzione di Michelangelo, associano il travertino degli ordini e delle incorniciature al mattone a vista della parete. Lo stesso si verifica in palazzo Farnese, dove tuttavia il mattone a vista dei livelli superiori si oppone ad un apparecchio sempre di mattoni ma meno accurato e ricoperto d'intonaco, al livello inferiore.

Come testimoniano in particolare il Gesù e la Madonna dei Monti di Della Porta, le chiese obbediscono alla stessa presentazione gerarchica dei materiali. Se la facciata è interamente di travertino,

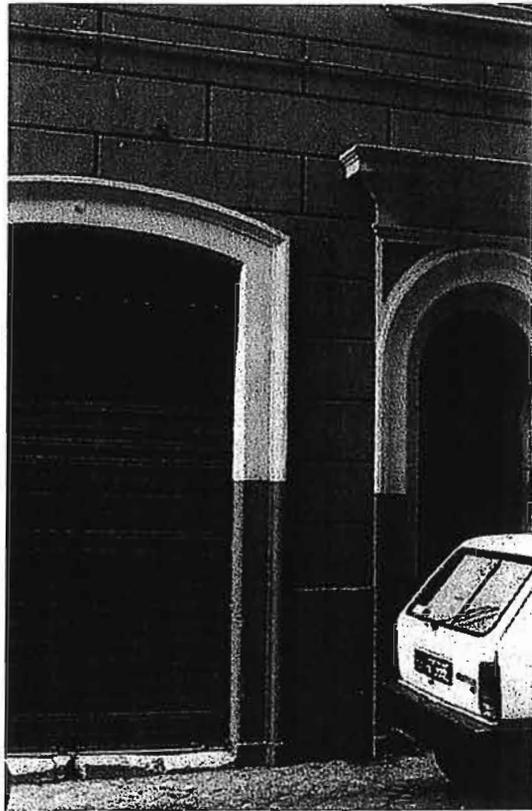


Fig. 4 – Porte in via del Boschetto: pittura recente che inverte il gioco cromatico arbitrario derivato erroneamente dalla combinazione travertino-intonaco.

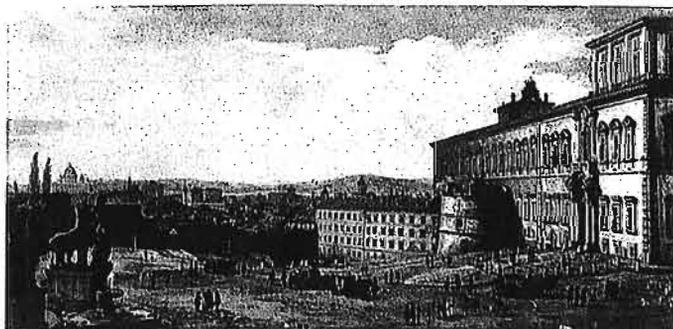


Fig. 5 – Gaspard Van Wittel (1647-1736). Veduta del Quirinale (1682). Roma, Pinacoteca Capitolina (Foto dalla fotografia Multigraf, Terni, Italia).

i fianchi ed il tamburo della cupola sono di mattoni probabilmente in origine a vista, in ogni caso non ricoperti d'intonaco ma forse di un sottile scialbo in calce dello stesso colore. In S. Maria dei Monti, la parte alta del muro della navata presenta tuttavia un intonaco che imita un grande apparecchio regolare di travertino. I resti attuali di tinta oca appartengono verosimilmente ad una policromia abbastanza recente (al più presto del XIX secolo); la tinta originale doveva in effetti imitare il colore dei blocchi in travertino.

L'imitazione in stucco delle bugne di pietra era consueta nella pratica romana antica, e la Curia romana ne conserva a tutt'oggi un bell'esempio (6). Si sa che Bramante vi è ricorso per il basamento di palazzo Caprini mentre il palazzo Massimo alle Colonne di Peruzzi offre ai piani superiori un bel caso di bugne piatte in stucco (7). L'imitazione di apparecchi dipinti sull'intonaco risulta, essa stessa, ben nota in antico e si protrae nel Medioevo. Questa costituisce un'autentica tradizione, che permette di rimpiazzare economicamente i materiali nobili e di variare gli effetti estetici (8). Benché non si conoscano, allo stato attuale delle nostre cognizioni, esempi datati con certezza a quest'epoca, tutto indica che gli intonaci dipinti ed eventualmente incisi hanno cercato, a partire dal XVI secolo, di imitare le combinazioni dei materiali nobili dell'epoca. Imitazione che, d'altronde, doveva, secondo ogni apparenza, presentare un certo grado di autonomia costitutivo di una sorta di codice cromatico di equivalenze, con il quale ha invece rotto il realismo positivista delle simulazioni moderne del travertino.

L'aspetto di un apparecchio in mattoni di tipo barocco rivestito da un intonaco dipinto a finta cortina può essere, probabilmente, illustrato o suggerito da un palazzo di piazza Navona (fig.

6). Per quanto riguarda l'irrigidimento geometrico che appare con il neoclassicismo, esso è ben rappresentato dal caso delle costruzioni di Valadier a piazza del Popolo (figg. 7-8). Ad un apparecchio grossolano di mattoni, con giunti spessi, si associa l'imitazione di una raffinata cortina laterizia, i cui giunti sono incisi nell'intonaco, e quella, in stucco, di una bugnatura di travertino. Due formule alle quali il neocinquecentismo romano del XIX secolo farà largamente appello.

Quanto queste formule di sostituzione fossero generalizzate e tradizionali viene ancora illustrato, se ce ne fosse bisogno, da due porte vicine di due immobili in via del Boschetto (fig. 9), la cui tipologia è largamente diffusa in Roma. Solo la chiave dell'arco e le imposte sono in travertino; il resto – arco e piedritti – erano in peperino striato allo scopo di favorire l'aderenza dell'intonaco che doveva, evidentemente, imitare sul tufo l'aspetto più nobile del travertino stesso.

Questi ultimi esempi rivelano l'importanza di un esame tecnologico attento delle opere degradate, che offre la strada sia per identificare la natura esatta delle alterazioni sia per risalire dalla situazione attuale a quella originaria attraverso le modifiche da esse subite nel corso del tempo.

Raffrontiamo, da questo punto di vista, le chiese di S. Maria di Loreto – una fondazione di Giulio II – e del Ss. Nome di Maria, di Derizet (XVIII sec., fig. 10); tutte e due al Foro di Traiano. La prima associa il travertino del telaio tettonico al mattone delle superfici murarie ed offre un aspetto che, come i fianchi del palazzo della Cancelleria, resta ancor oggi prossimo alle intenzioni iniziali dell'architetto. La seconda, di contro, non presenta il travertino a vista che al piede della costruzione e ciò, d'altronde, secondo altezze variabili da un ele-

mento all'altro. Si trattava evidentemente di assicurare all'edificio una base solida, sulla quale la costruzione proseguiva in mattone ricoperto d'intonaco. La tinta scura di questo è propria della malta di pozzolana messa in luce dall'erosione di uno strato pittorico ocra relativamente recente. Tutto indica in effetti che la colorazione primitiva doveva qui imitare il travertino il cui uso è stato limitato, per economia, al piede dell'edificio.

Il color ocra che domina oggi, e verosimilmente dalla fine del XIX secolo (9), è dunque costituito da tinte recenti, consunte e patinate in diverso grado, e dagli antichi intonaci di pozzolana messi a nudo dall'erosione delle intemperie. Per ritrovare, fin dove possibile, le tracce delle coloriture successive che hanno rivestito le diverse parti di un edificio, sarebbe dunque necessario procedere a saggi simili a quelli che da tempo si praticano per identificare le successive policromie di una scultura o le ridipinture di un quadro. A fianco delle sezioni realizzate in laboratorio su campioni scelti oculatamente, le 'finestre' aperte nello strato pittorico permettono di rivelare, sotto forma di 'scale', la successione degli strati di pittura che ricoprono una data superficie. Nell'Ospizio di San Michele, in particolare, i sondaggi effettuati nella parte dell'edificio che risale al XIX secolo mostrano l'impiego di tinte sempre più scure fino alla metà del XX secolo, mentre nel *cortile dei ragazzi*, del XVIII secolo (fig. 12), hanno rivelato l'impiego di un grigio bluastro per le pareti e di un ocra-avorio chiaro (travertino) per i rilievi, soluzione la cui frequenza all'epoca è confermata, come abbiamo già notato, da parte delle *vedute**, e che mira sicuramente ad accrescere la qualità spaziale delle superfici murarie (10).

La terza via della ricerca critica, sviluppata a Roma sotto l'impulso dell'architetto Paolo Marconi, è quella della prospezione degli archivi e degli antichi regolamenti urbanistici (11). Risulta qui, in particolare da uno studio di Elisabetta Pallottino (12), che i termini utilizzati nei documenti dell'inizio del XIX secolo per designare i colori confermano chiaramente che questi miravano in origine all'imitazione dei materiali da costruzione, e più in particolare dei materiali 'nobili'. Le espressioni *color di travertino*, *color di cortina* (o *di mattone*), *color di marmo*, *di tufo*, *di peperino*, sono sufficientemente eloquenti a tale proposito. Quei toni, del resto, non hanno certamente costituito una colora-

zione fissa ed immutabile; essi potevano variare, per il travertino, dal grigio chiaro all'ocra chiara, tendente all'avorio, per il mattone dall'ocra gialla all'ocra rosso-rosata, secondo lo stato o la natura del materiale a cui s'ispirava. D'altra parte, sembra che l'imitazione realistica del travertino non si sia sviluppata che nel contesto positivista del XIX secolo. Anteriormente, i toni d'imitazione costituiscono piuttosto, se li si giudica dalle *vedute**, un codice di trasposizione ispirato al materiale simulato ma dotato di una qualità propria e suscettibile di evolversi con le tendenze del gusto (13).

D'altra parte, è da notare che s'incontri anche, dal XVII secolo secondo E. Pallottino, l'espressione *color di vecchio*, che implica manifestamente la preoccupazione di calibrare il tono nuovo su quello antico, perfino d'imitare quest'ultimo (14). Pio Baldi cita inoltre l'espressione *color de patina*, incontrata in un documento del 1793 (15).

Fondandosi su queste risultanze di archivio, l'architetto Marconi ha sviluppato una teoria secondo la quale sarebbe esistita nel passato una tradizione manutentiva degli edifici sotto forma di un rinnovo regolare degli intonaci e delle scialbature di calce e degli strati di tinteggiatura, che costituiscono indiscutibilmente una protezione per i materiali da costruzione che ricoprono. Egli giunge persino a mettere in dubbio che i materiali 'nobili' siano stati originariamente previsti per un'esposizione diretta, che li privava di questa protezione. Secondo tale concezione, l'esposizione a vista dei materiali 'nobili' sarebbe nata da una concezione purista sviluppata, verso la metà del XIX secolo, da parte di alcuni architetti che avrebbero esteso agli edifici del Rinascimento e dell'epoca barocca l'atteggiamento assunto nei confronti delle rovine dei monumenti antichi. La questione divenne all'epoca oggetto di appassionati dibattiti fra partigiani della tinteggiatura e partigiani dell'esposizione diretta dei materiali 'nobili', soprattutto in occasione dei restauri di Poletti al Campidoglio, al cui termine la posizione dei puristi sarà ufficializzata dai regolamenti urbanistici (16).

Se la teoria della manutenzione regolare ha indiscutibilmente una sua logica, essa richiede comunque qualche rilievo. Da una parte, le antiche *vedute** di Van Wittel non sembrano attestare una manutenzione particolarmente assidua. Dall'altra, i restauri realizzati sulla base del concetto di manutenzione tradizionale sono lungi dal presentare

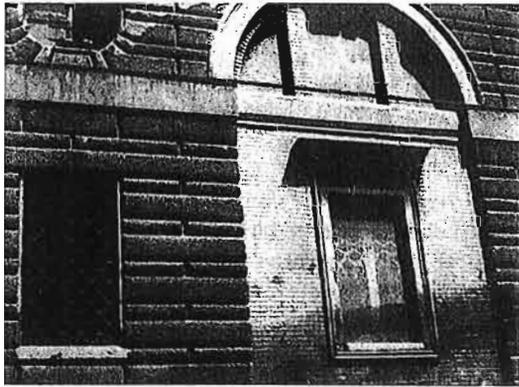
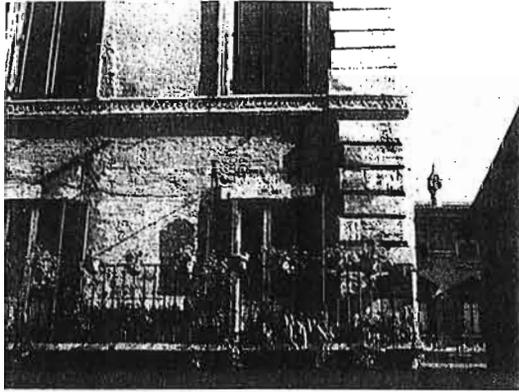


Fig. 6 – Palazzo barocco in Piazza Navona: cortina di laterizi ricoperta da un intonaco dipinto che imita un apparecchio in mattoni.

Fig. 7 – Piazza del Popolo. Edificio neoclassico di Valadier con bugne in stucco e intonaco dipinto ed inciso a simulare un apparecchio in mattoni.

sempre risultati convincenti dal punto di vista critico e contrastano sovente in termini sgradevoli con il contesto.

Infine – e ci torneremo più tardi – gli interventi moderni si alterano con maggiore rapidità ed in modo diverso rispetto agli intonaci ed alle tinteggiature antiche, persino del XIX secolo; di modo che l'usura e la patina non riescono ad operare l'effettiva integrazione nell'ambiente. Perciò, gli interventi contrastano brutalmente con il contesto quando sono nuovi, e quando la patina e l'usura mitigano il trauma la teoria della manutenzione richiede già il loro rinnovo.

Conviene dunque interrogarsi sul problema della patina ed, in termini generali, sull'alterazione degli strati pittorici nel corso del tempo. A partire dagli anni '70, si è tentato, in alcuni rinnovi, di ricorrere a tinte e modalità d'applicazione volti ad imitare o a suggerire uno stato usurato o patinato dello strato pittorico. La facciata della chiesa della Maddalena di Giuseppe Sardi (1735) (fig. 11) è stata, in questo spirito, interamente coperta da una tinta brunastra animata da larghe macchie verdastre applicate per polverizzazione, circostanza che le conferisce l'aspetto di un telone mimetico, mentre la pietra lasciata a vista delle statue perdeva ogni correlazione con l'insieme. Quanto agli elementi di travertino del portale, essi ricevettero uno scialbo di calce grigiastra, che si interponeva come una velatura lattiginosa davanti alla materia originale, e la cui doppia giustificazione doveva probabilmente essere quella di costituire uno strato di protezione (la teoria della manutenzione) e di livellare i colori là dove la pulitura non poteva eliminare i depositi neri dovuti all'inquinamento senza attaccare la pietra medesima. Ma, già a dieci o quindici anni di distanza, queste discutibili sottigliezze sono sparite sotto l'effetto delle intemperie (fig. 13). Gli aggetti in travertino (basi dei pilastri, plinti degli zoccoli, ecc.) hanno ritrovato la loro tinta naturale, mentre la preparazione bianca appariva a poco a poco sotto la consunzione del bruno sporco dei pilastri. Una nuova operazione di 'manutenzione', giudicata necessaria, è stata intrapresa nel 1988. Questa volta gli ordini e le cornici delle nicchie sono stati ripresi ad imitazione del travertino grigio, accorgimento che ha permesso di ristabilire il loro rapporto con le statue. Ci si domanda tuttavia se, come propone il rinnovo, il tono giallo, adottato

per il piano murario, si estendesse in origine ai fregi ed al timpano dell'androne, circostanza che spezza l'unità delle trabeazioni che dovrebbero cingere la composizione, la quale tende nello stato presente, a motivo della sua ricchezza decorativa, a disperdersi. D'altra parte, il tono bluastro delle due campate che inquadrano la facciata – anche se risulta da un dato archeologico – isola oggi la chiesa dal suo contesto, il che, una volta di più, spezza la composizione.

Un'altra formula d'imitazione o di suggerimento dell'usura è stata adottata all'inizio degli anni '80 per il rinnovamento dei palazzi di Raguzzini a piazza S. Ignazio (1727-28). La tinta ocra dei muri, schiarita per suggerire un tono dilavato, vi è applicata a larghi colpi di spazzola lasciati ben visibili al fine di suscitare un gioco ottico di tessitura pittorica. Si tratta d'una formula inaugurata sulle pareti interne di villa Medici sotto la direzione del pittore Balthus, all'epoca direttore dell'Accademia di Francia a Roma. Il suo principio, ispirato al post-impressionismo, consiste nel giustapporre e nell'incrociare larghi colpi di spazzola destinati a far giocare toni caldi e toni freddi, ricavandone una specifica spazialità, che evita ogni confusione con un intonaco antico ma non manca di suggerire gli effetti d'usura e di patina. Ai nostri occhi questa formula – applicata sia in maniera raffinata sia in modo sommario – presenta l'inconveniente fondamentale di proiettare sulla realtà architettonica una concezione pittorica che sottrae alle pareti il loro valore rigoroso di piano murario. Non si può, quindi, vedere, come vorrebbe P. Marconi, una trasposizione adeguata del principio del ritocco a segmenti (*tratteggio**) elaborato per l'integrazione delle lacune delle pitture, all'architettura, dove tuttavia questa tecnica non è utilizzata per le lacune, ma per completi rinnovamenti (17). Ci sembra che, così trattata, l'architettura perda un carattere essenziale della sua propria oggettualità, che si dia essa stessa come sua propria immagine pittorica, ovattata, nello spazio atmosferico.

Tornando a piazza S. Ignazio, notiamo infine che anche qui il degrado dei materiali moderni si è rivelato rapido e non corrisponde all'effetto di una patina naturale. Infatti, il fenomeno dominante è la desquamazione del velo di tinteggiatura superficiale, che mette a nudo lo strato preparatorio bianco di colla*.

Un intervento più recente realizzato nel corso

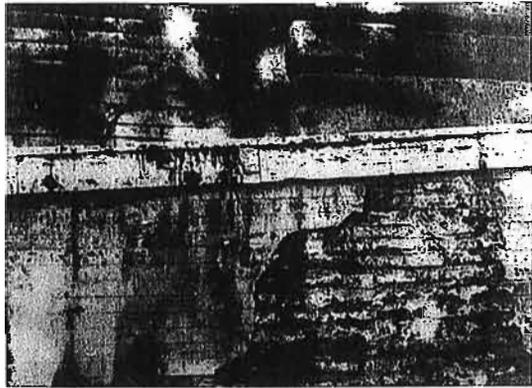


Fig. 8 – Piazza del Popolo. Dettaglio delle costruzioni di Valadier che mostra il reale apparecchio di mattoni, grossolano ed a giunti spessi, al di sotto dell'intonaco dipinto ed inciso.

Fig. 9 – Porte in via del Boschetto: travertino per la chiave degli archi e le imposte; tufo ricoperto d'intonaco, che doveva imitare il travertino, nelle zone rimanenti.



Fig. 10 - Chiesa della Madonna di Loreto (XVI sec.) in travertino e mattoni, e chiesa del S. Nome di Maria (XVIII secolo), con base in travertino ed elevato in mattoni ricoperti d'intonaco.

Fig. 11 - Chiesa della Maddalena verso il 1970, con la pittura brunastra a macchie verdastre vaporizzate per suggerire la patina, applicate indistintamente su tutta la facciata tranne che sulle statue.

della ristrutturazione d'un complesso di abitazioni a Tor di Nona, in prossimità di ponte S. Angelo, ricorre alla medesima tecnica, ma adottando una gamma scura che vira talvolta al bruno, la quale si esplica essenzialmente come una proiezione, d'altronde raffinata, sugli edifici, dell'immagine pittorica che ne trasmettono alcune *vedute** - ma, evidentemente, uniformando le tinte senza imitare gli effetti differenziati di una patina reale.

Questi appaiono chiaramente in numerosi esempi, come quello del muro di villa Rospigliosi verso piazza del Quirinale: mentre la tinta si consuma preferibilmente sulle superfici esposte alla pioggia, le parti protette da aggetti come le cornici non soltanto conservano il loro colore ma vedono accumularsi i depositi scuri dovuti alla polluzione, che non vengono eliminati dal ruscellamento. Donde un aspetto di *vissuto* caratteristico degli edifici che non sono più stati trattati da un po' di tempo e che, *mutatis mutandis*, si ritrovano nelle facciate di travertino, in modo da contribuire sensibilmente ad una certa forma d'integrazione generale del paesaggio urbano. È sorprendente, d'altra parte, che una facciata relativamente protetta dai fumi del traffico, come quella della chiesa dei SS. Domenico e Sisto, che domina dall'alto piazza Maganapoli, sia rimasta praticamente invariata lungo i trent'anni almeno che la conosciamo, e che il livello superiore, dove l'intonaco ha da molto tempo perso il suo strato pittorico, si armonizzi perfettamente con il travertino del livello inferiore.

Una conclusione provvisoria circa il problema della patina non può a questo punto, secondo noi, che porre l'accento su due ordini di considerazioni. Da una parte, l'imitazione pittorica di patine antiche è una formula da rigettare come inadeguata in un rinnovo. Essa si presenta, in effetti, necessariamente come una proiezione sull'architettura reale di un'immagine pittorica della stessa ed è condannata a subire a sua volta, con il tempo, un'alterazione ed una patina proprie il cui aspetto sarà necessariamente aberrante nei confronti di quello delle patine naturali storiche. D'altro canto, la durata in vita delle pitture sintetiche moderne sembra, in generale, troppo corta e le loro forme di alterazione inadeguate per assicurare, con il tempo, una patina ed un'integrazione soddisfacenti. L'aspetto coprente ed opaco di numerosi prodotti è ugualmente improprio, sicché le ricerche dovranno proseguire tanto sul piano industriale

che su quello delle modalità di applicazione, al fine di rispondere meglio a queste diverse esigenze critiche e conservative.

Alcuni esempi di restauri o rinnovi eseguiti nel corso degli anni '80 ci permetteranno di apprezzare l'evoluzione realizzatasi sotto l'effetto dei considerevoli progressi della coscienza critica, così come alcuni nuovi problemi d'interpretazione, di politica o d'esecuzione che si pongono oggi.

Il restauro della facciata del Palazzo Senatorio in Campidoglio (fig. 14), ove questa era uniformemente coperta da una tonalità ocre, era giustificato dalla premura di ristabilire l'integrazione cromatica di tale edificio, realizzato con materiali poveri, al complesso della piazza, i cui due palazzi laterali del Museo Capitolino e dei Conservatori, quasi portati a termine sotto la direzione di Michelangelo, si presentavano in travertino e mattone a vista (18). Malgrado i coscienziosi saggi condotti sotto la supervisione di un gruppo di specialisti, il risultato finale constatato dopo lo smontaggio delle impalcature non è affatto soddisfacente. La materia pittorica è opaca e né la tinta del travertino, né quella del mattone, s'integrano con quella dei palazzi laterali. Inoltre, sono bastati non molto più di cinque anni perché lo strato di colore superficiale si scagliasse e scoprisse lo strato preparatorio bianco, del resto molto più prossimo al travertino dell'ocra impiegata per imitarlo.

Il recente restauro del palazzo di Montecitorio presenta al livello superiore, ove il travertino dei pilastri è sostituito da un apparecchio in mattoni stuccati, una tinta *beige* che, sporca, macchiata, estesa ai marcapiani, ai davanzali ed all'architrave, contrasta curiosamente con il travertino a vista dei pilastri. L'architetto Franco Borsi, consulente dell'impresa, ha giustificato questa soluzione con l'intento di distinguere la parte realizzata da Bernini rispetto a quelle compiute da Carlo Fontana. Una tale distinzione, che s'imporrebbe senza dubbio in ambito archeologico, ci sembra tuttavia qui ingiustificata, dovendosi secondo noi rispettare come prioritaria l'unità formale, ricercata tanto da Bernini che da Fontana. Una *veduta** di F. Pannini, conservata nel Museo di Roma a palazzo Braschi, mostra del resto che l'edificio presentava una tale unità nel XVIII secolo, essendo i pilastri e gli altri rilievi dipinti con un tono ocre chiaro – ivi comprese le parti in travertino – sul fondo rosa mattone del muro.

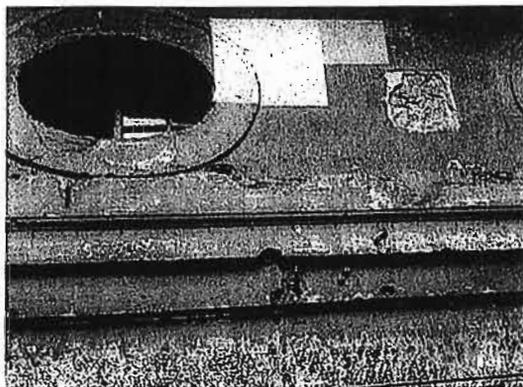


Fig. 12 – Ospizio di S. Michele, cortile dei ragazzi (XVIII secolo): saggi che mostrano, da destra a sinistra: (1) ultimo strato pulito (ocra rossa), (2) penultimo strato (ocra gialla), (3), strato originale del XVIII secolo: (a) parete in grigio-bluastro chiarissimo e (b) cornice dell'oculo ocre-avorio chiaro ad imitazione del travertino.

Fig. 13 – La Chiesa della Maddalena nel 1988; la foto mostra l'usura rapida della pittura applicata nel 1970.



Fig. 14 – Campidoglio. Palazzo Senatorio nel 1983. L'imitazione del mattone e del travertino è poco soddisfacente, comparata con il palazzo dei Conservatori a destra.

Il trattamento adottato nella vicina facciata di Palazzo Chigi (fig. 15) ci sembra più soddisfacente, in quanto gli elementi di travertino non presentano né quell'aspetto macchiato, né quella tinta *beige* sporca che mal suggerisce la patina, mentre la superficie muraria offre una tonalità d'ocra rossa trasparente e luminosa. L'applicazione a grandi passate orizzontali di spazzola è di un effetto certamente più architettonico di quanto non sia la soluzione derivata dalle realizzazioni di Balthus. Ma ci si può tuttavia chiedere se un'applicazione più uniforme, e dunque meno pittorica, non sarebbe stata più soddisfacente.

La tecnica macchiata è stata ugualmente applicata nella villa Lante ed a S. Maria in Campo Marzio. Ma, malgrado la raffinatezza di cui danno testimonianza questi lavori e specialmente il primo, particolarmente complesso, non possiamo impedirvi di provare fastidio in presenza di ciò che si dà come la proiezione, sull'architettura, di un'immagine pittorica di tipo neoimpressionista.

È la ragione per cui noi le preferiamo la soluzione adottata a villa Rospigliosi (fig. 16), che s'ispira liberamente alle *vedute** antiche senza cercare di restituire uno stato originale irrimediabilmente perduto, e tuttavia rispettando scrupolosamente il sistema di distribuzione dei colori implicato dall'architettura. La tinta di un grigio leggermente bluastrò delle pareti murarie vi è ottenuta colorando l'intonaco nell'impasto, cosa che lascia sperare in una migliore resistenza del colore stesso e nella

formazione di una patina naturale soddisfacente.

L'ultimo grande restauro di facciata realizzato recentemente in Roma è quello del palazzo della Consulta di Fuga, in piazza del Quirinale (1732-34). Ispirandosi ad una veduta di Gian Paolo Pannini conservata al Quirinale e databile intorno al 1743, quindi meno di dieci anni dopo il compimento del palazzo, esso viene a sostituire alla tinta uniforme giallo-ocra patinata una riproposizione dei rilievi, in particolare di ordini, bugne e pannelli ad imitazione del travertino di una qualità fin qui probabilmente ineguagliata, assortita, nei pannelli emergenti e nelle loro inquadrature, di sfumature delicate ottenute con pezzature. Tuttavia la stessa perfezione tecnica di questa ricostruzione, del resto parzialmente ipotetica, ma certamente coerente, ha sollevato fra gli specialisti un dibattito critico di eccezionale violenza, che è persino sbocciato in una mozione che richiedeva l'arresto immediato delle operazioni.

Le critiche formulate sono di due tipi. Dal punto di vista del trattamento del singolo edificio, numerosi specialisti hanno fatto osservare che una riproposizione archeologica così letterale – come d'altronde ogni idea di riproduzione delle tecniche antiche – conduce al ritorno, sul piano delle policromie, al restauro in stile del XIX secolo sostenuto da Viollet-le-Duc, vale a dire alla traduzione pratica diretta, senza la mediazione di un'interpretazione critica, dei dati forniti dall'esame tecnologico e filologico. Atteggiamento fortemente criticato in Italia dalla

fine del XIX secolo, soprattutto sotto l'impulso di Camillo Boito. D'altra parte, una tale riconduzione filologica del palazzo della Consulta al suo aspetto originale ricostituito implica la negazione dello sviluppo ulteriore del complesso urbanistico di cui esso costituisce un elemento fondamentale. La logica di un tale intervento vorrebbe allora che questo ritorno al XVIII secolo si estendesse agli edifici circostanti, unificati dal gioco delle tinte ocra del XIX secolo. Ma dove si arresterebbe un tale percorso? Tanto più che il centro storico di Roma abbonda di edifici del XIX secolo. Si può certo rispondere che l'immagine della città ha sempre dovuto giustapporre espressioni di epoche differenti. Non è men vero che un'immagine d'insieme, relativamente unitaria, si è storicamente costituita – come illustra lo sviluppo delle *vedute** – e che è perlomeno temerario attaccarla così radicalmente in un punto particolarmente strategico, piuttosto che provare la metodica in zone meno sensibili.

Comunque sia, quegli esempi di restauri recenti che abbiamo brevemente presentato, se appartengono ad un gruppo fortemente minoritario nei riguardi della pratica corrente, testimoniano l'impatto decisivo della coscienza critica negli interventi italiani, in materia dei colori dell'architettura, nel corso dell'ultimo decennio. Se queste realizzazioni possono restare discutibili su certi punti, si tratta tuttavia ormai di un dibattito di alto livello che si situa nel cuore stesso delle concezioni critiche e che si identifica in ultima istanza con il loro sviluppo ed il loro approfondimento. Il riconoscimento unanime, in seno agli specialisti, della dimensione urbanistica del colore dell'architettura comporta del resto, da diverse parti, svariati sforzi in vista dell'attuazione di piani d'insieme destinati ad assicurare il rispetto di certi principi fondamentali da parte delle iniziative private di rinnovamento che si moltiplicano con rapidità (19).

Ci saremmo augurati di poter dire altrettanto degli interventi recenti a cui assistiamo a Bruxelles. Ma la situazione, purtroppo, è qui molto differente, e lo spettacolo che si scopre ogni giorno dopo lo smontaggio di un ponteggio non consente affatto di scoprire un approccio critico ai problemi. Limitiamoci a tre brevi esempi. Il rinnovo delle facciate della rue Royale che danno verso il Parco Reale è stato recentemente completato dalla dipintura di una parte dell'Hôtel Errera di Guimard, in cui la facciata, orientata verso la Place Royale, si



Fig. 15 – Palazzo Chigi nel 1988: parete d'ocra rossa applicata in larghe stesure orizzontali a spazzola. Effetto luminoso e trasparente (foto Fancelli).



Fig. 16 – Palazzo Pallavicini Rospigliosi nel 1988. Pareti grigio-bluastre, colorate nell'impasto, e aggetti in ocra chiara avorio imitanti il travertino (foto Fancelli).

trova perciò divisa in tre frammenti sprovvisti d'ogni unità d'insieme organico (fig. 17). Il risalto centrale di pietra bianca patinata è in effetti ormai incastrato fra un'ala sinistra il cui vecchio intonaco patinato, d'un grigio smorto, è sottolineato dall'occlusione delle finestre, e un'ala destra ridipinta in un tono estremamente chiaro che la collega all'allineamento delle facciate sul parco e la separa brutalmente dal risalto centrale, in modo che l'*hotel* ha oggi perduto la sua facciata primitiva. L'intervento, si nota, non è stato concepito nei termini di realtà architettonica ma soltanto, banalmente, nel senso di fronte unico della strada verso il parco.

Il secondo esempio – scelto fra tanti altri perché più vicino – è quello degli annessi del Palazzo delle Accademie verso Place du Trône. Tutti i rilievi: bugne delle angolate, cornici delle finestre e modanature sotto la cornice, realizzate in stucco, si staccano ormai da qualche anno, lasciando apparire il muro in mattoni senz'alcun risalto ed un apparecchio relativamente grossolano, non destinato a restare in vista. Fino ad oggi non è stato fatto nulla per fissare gli stucchi ed arrestare questo degrado, che non può non condurre alla scomparsa di tutti i rilievi, e dunque alla riduzione dell'architettura al suo scheletro. L'eliminazione cosciente degli stucchi e degli intonaci neoclassici o successivi, in vista della messa a nudo di un apparecchio in mattoni che non è mai stato destinato ad essere veduto, può del resto constatarsi su più di un immobile di rue de Laeken o avenue de la Couronne (fig. 18). Ciò dà origine a scheletri di facciate stranamente ibride. A meno di non dover supporre la concretizzazione anacronistica e distruttiva di qualche sogno di ritorno al mattone supposto tradizionale della 'Rinascenza fiamminga', recuperato a spese degli intonaci neoclassici che hanno tuttavia largamente contribuito a determinare l'immagine storica di Bruxelles?

La salvaguardia dell'immagine sedimentata della città – o di quello che ancora ne resta – esige dunque che la coscienza critica del restauro si estenda ai colori. Malgrado l'evidente differenza di dati, la recente esperienza italiana potrebbe, a buon riguardo, costituire un utile esempio metodologico.

* In italiano nel testo.

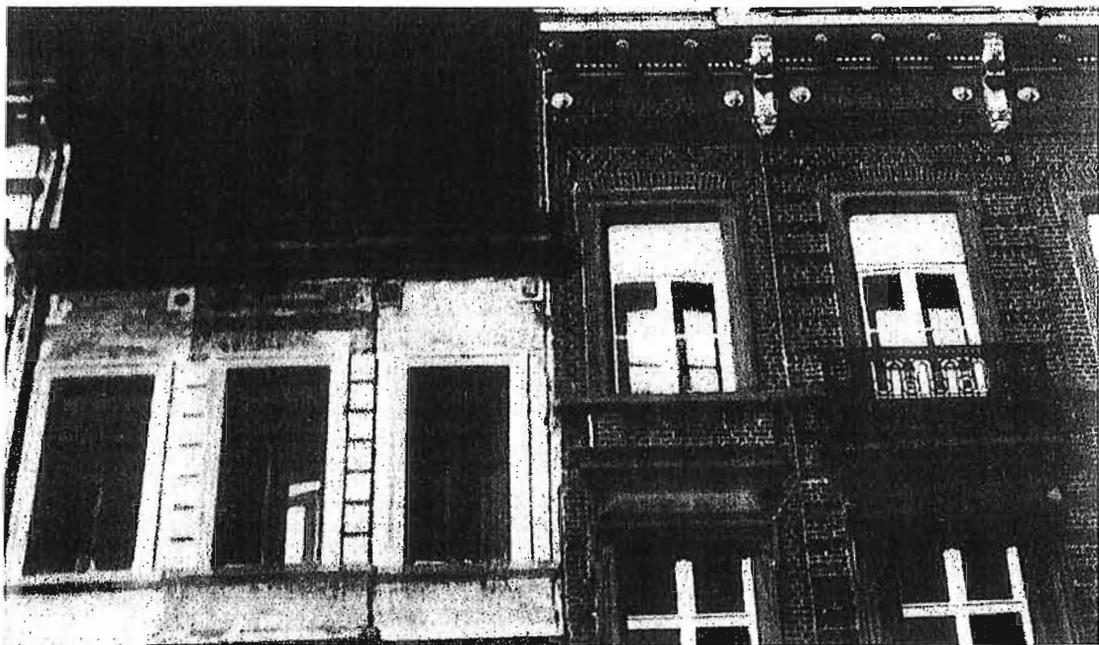
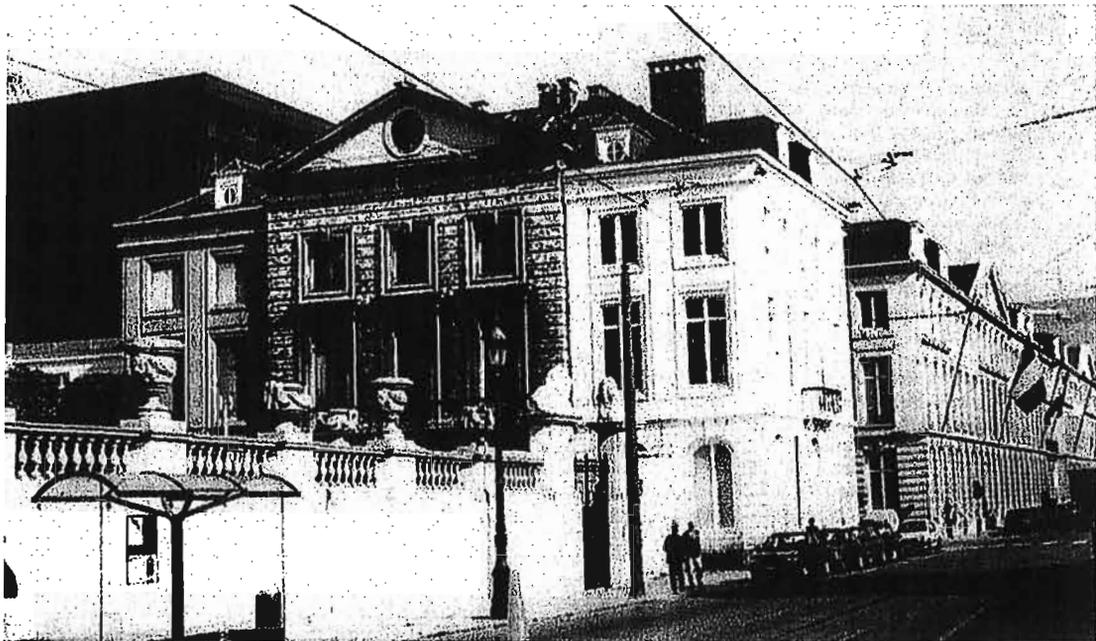


Fig. 17 - Bruxelles. B. Guimard. Hotel Errera nel 1988. L'unità della facciata è stata trascurata nel momento della tinteggiatura dell'ala destra.

Fig. 18 - Bruxelles. Case sull'avenue de la Couronne. La rimozione dell'intonaco dell'edificio di destra ha distrutto l'aspetto originale di questa architettura di gusto neoclassico ed ha evidenziato un apparecchio in mattoni che non era destinato ad essere visto.

(1) Esiste oggi un'abbondante letteratura in italiano sul colore nell'architettura storica e sui problemi d'interpretazione e di conservazione che esso solleva. Ci limiteremo a citare qui, a titolo di orientamento bibliografico, le principali pubblicazioni che raccolgono i molteplici contributi, sono accompagnate da abbondanti riferimenti bibliografici e offrono numerosi esempi illustrati a colori. *Il colore nell'edilizia storica. Riflessioni e ricerche sugli intonaci e le coloriture*, in "Bollettino d'Arte", suppl. al n. 6, 1984; *Facciate dipinte. Conservazione e restauro*, Atti del convegno di studi (Genova, 15-17 aprile 1982), a cura di G. Rotondi Terminiello e F. Simonetti, Genova 1984; *Il colore nell'edilizia del Borgo Pio di Terracina*, Latina 1986; P. MARCONI, *Arte e cultura della manutenzione dei monumenti*, Roma-Bari 1984; *Intonaci, colori e coloriture nell'edilizia storica*, Atti del convegno (Roma, 25-27 ottobre 1984), in "Bollettino d'Arte", suppl. ai nn. 35-36, 2 voll., 1986; *I colori del Piemonte. Introduzione ad una banca dei dati*, Catalogo della mostra (Torino, 13 dicembre - 11 gennaio 1986), a cura di G. Brino, Torino 1985; G. BRINO, F. ROSSO, *Colore e Città. I colori di Torino - 1801-1862*, Milano 1987; *Il colore della città*, Catalogo della mostra (Roma, 25 marzo - 12 febbraio 1988), a cura di G. Spagnesi, Roma 1988. Numerosi colloqui hanno dato luogo ad alcuni rendiconti critici, fra i quali menzioniamo G. CARBONARA, *Ancora sul colore di Roma. Note in margine ad un colloquio sul trattamento dei prospetti negli edifici storici*, in "Studi Romani", XXXV, 1987, 1-2, pp. 92-103; H. P. AUTENRIETH, *Il colore nell'architettura italiana: ricerche e restauri*, in *Gemeinschaft mit dem Fachbereich Kunstwissenschaft der Technischen Universität Berlin*, Atti del colloquio (Roma, 19-20 febbraio 1987), pp. 264-278; M. P. SETTE, *Colore e città storica. Consonanze e dissonanze nel dibattito contemporaneo*, in "Studi Romani", XXXVI, 1988, 1-2, pp. 73-86.

(2) Per un'esposizione storica più circostanziata, cfr. M. CORDARO, *Il colore nell'architettura: stato della questione e problemi di metodo*, in *Il colore nell'edilizia di Borgo Pio di Terracina*, op. cit., pp. 17-34, con bibliografia.

(3) L'esame critico delle vedute ha costituito l'oggetto d'una tesi di Ornella Sangiovanni per il Corso di perfezionamento nello studio e nel restauro dei Monumenti, Università di Roma "La Sapienza", Facoltà di Architettura, 1984.

(4) Si veda in proposito P. BALDI, *Il restauro, il colore e la normativa urbanistica*, in *Il colore nell'edilizia storica*, op. cit., pp. 25-29, con illustrazioni a colori.

(5) È ciò che confermano in generale le *vedute** del XIX secolo, dovute in particolare a William Stanley Haseltine (1835-1900), Ippolito Caffi (1809-1866) e Ettore Roessler (1845-1907). Cfr. *Il colore della città*, op. cit.

(6) Esempi ulteriori possono ancora incontrarsi soprattutto a Pompei.

(7) L.H. HEYDENREICH, W. LOTZ, *Architecture in Italy 1400-1600*, Harmondsworth 1974, p. 163; P. MARCONI, *Le facciate della Farnesina Chigi e del Palazzo Massimo: osservazioni sulle tecniche di cantiere e problemi di conservazione e restauro*, in *Baldassarre Peruzzi pittura scena e architettura nel Cinquecento*, a cura di Marcello Fagiolo e M.L. Madonna, Roma 1987, pp. 699-718; *Idem*, *Conoscenza storica e progetto*, in *Il colore nell'edilizia storica*, op. cit., vol. 1, pp. 59-63.

(8) Per il Medioevo si veda la letteratura raccolta nella bibliografia di P. MORA, L. MORA, P. PHILIPPOT, *La conservation des peintures murales*, Bologna 1977.

(9) Pio Baldi, in BALDI, *Il restauro, il colore e la normativa urbanistica*, op. cit., p. 27, segnala che le pareti del palazzo del Quirinale compaiono per la prima volta in ocre in una veduta anonima del 1786 (Roma, Museo di Palazzo Braschi).

(10) Questa tinta grigio-blu è da mettere in rapporto con il termine "color dell'aria" incontrato nei documenti antichi.

(11) Queste ricerche sono state oggetto di una serie di pubblicazioni nella rivista "Ricerche di Storia dell'Arte", le cui parti essenziali sono state riprese nella sua opera MARCONI, *Arte e cultura della manutenzione dei monumenti*, op. cit.

(12) E. PALLOTTINO, *Questioni e regolamenti sulle tinteggiature e sulle coloriture di manutenzione nell'Ottocento romano*, in *Intonaci colore e coloriture nell'edilizia storica*, op. cit., vol. I, pp. 53-58.

(13) Cfr. in questo senso P. MARCONI, *Colore e «colorito» in architettura: il cantiere storico, le tecniche storiche di manutenzione. Contributo al problema del «colore di Roma»*, in *Il colore nell'edilizia storica*, op. cit., pp. 9-15.

(14) PALLOTTINO, *Questioni e regolamenti sulle tinteggiature...*, op. cit., p. 55.

(15) BALDI, *Il restauro, il colore e la normativa urbanistica*, op. cit., p. 27.

(16) Cfr., in particolare, P. MARCONI, *Restauro urbano e restauro architettonico*, in *Roma Capitale 1870-1911, Architettura e urbanistica. Uso e trasformazione della città storica*, Catalogo dell'esposizione, Roma 1984, pp. 51-56, e E. PALLOTTINO, *Tutela e restauro delle fabbriche. I regolamenti edilizi a Roma dal 1864 al 1920*, *ibidem*, pp. 86-102.

(17) Cfr. MARCONI, *Colore e «colorito» in architettura...*, op. cit., nota 13.

(18) Non si può tuttavia escludere che l'assenza attuale di tracce di colorazione sia dovuta all'intervento di Poletti nel 1850. Cfr. MARCONI, *Restauro urbano e restauro architettonico*, in *Roma Capitale 1870-1911*, op. cit.

(19) Mentre le ricerche e le discussioni proseguono fra gli specialisti, si assiste in effetti ad una rapida moltiplicazione di rinnovamenti da parte dei proprietari privati, ben al di là delle esigenze di semplice conservazione, e spesso senza una sufficiente comprensione della problematica. La tendenza al ritorno a formule di policromia più conformi al presunto stato originale si moltiplica, a detrimento dell'unità ocre proposta dal XIX secolo, che entra nella storia, ma raramente con il rispetto che meriterebbe. In compenso, la distinzione cromatica degli ordini o degli aggetti e del piano murario è sempre più spesso assecondata, anche se il più delle volte ancora con materiali opachi e secondo criteri insufficientemente rigorosi. La riscoperta dei toni grigio-bluastri gode, da due o tre anni, di un favore crescente, e una nuova Roma chiara, ispirata al XVIII secolo, perfora a poco a poco il tessuto di ocre, non senza disarticolare gli insiemi storici come piazza di Spagna o del Quirinale. Comunque sia, malgrado la pressione del gusto di un impossibile 'ritorno all'originale' e quella delle imprese che trovano nei rinnovamenti un mercato non trascurabile, l'approccio critico rigoroso si afferma oggi in un dibattito ricco e complesso, di cui sono testimoni sia i colloqui e le pubblicazioni che le realizzazioni di punta.

UNITÀ E CHIAREZZE DEI PRINCIPI GENERALI CONCERNENTI IL RESTAURO IN ARCHITETTURA

da: "Il restauro delle opere d'arte", *Accademia nazionale virgiliana, Mantova 1987*, pp. 109-125.

*Serbrare io devo ai vecchi monumenti
l'aspetto venerando e pittoresco;
e se a scansare aggiunte o compimenti
con tutto il buon volere non riesco,
fare devo così che ognun discerna
esser l'opera mia tutta moderna.*

(Camillo Boito, *Questioni pratiche di belle arti. Restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento, Milano, 1893, p. 14*)

Con questi versi ingenui e sapienti, scherzosi e didascalici, l'architetto e scrittore Camillo Boito (1836-1914), fratello di Arrigo il compositore di musica lirica, celebre per il *Mefistofele*, tracciava, or sono novantun'anni, in un'agile sintesi i doveri di chi si accingesse a mantenere in vita l'architettura dei secoli passati (1). Sono idee molto chiare, tuttora valide. Avrebbero potuto essere state scritte oggi, se oggi vigesse ancora la buona abitudine e la buona educazione di scrivere sempre con chiarezza. Notate, Signori, che la parola "restauro" ancora non è comparsa, e vi è una buona ragione. I versi, che abbiamo citato, fanno parte di un certo contesto; precisamente del primo capitolo che ha per titolo "Restaurare o conservare", e si compone di due spiritosi dialoghi, ricchi di spontanea freschezza. Il Dialogo Primo reca un sottotitolo preceduto da una didascalia: "Si potrebbe a questo nostro dialogo piantare in testa una sentenza cinese: *Vergogna ingannare i contemporanei; vergogna anche maggiore ingannare i posteri*". L'autore così continua, qua e là: "Invoco un trattato sulla *Menzogna architettonica*, ovvero sulla *Maniera di discernere in architettura le falsificazioni e contraffazioni dell'antico*". Più avanti, in due sole parole, esprime l'imperativo morale, che proprio oggi a ogni passo riemerge opportuno, *conservare, non restaurare*.

Siamo già entrati, con audacia, in *medias res*, nel mezzo delle questioni più vitali della conservazione, o, se preferite, del restauro: giacché le paro-

le hanno una notevole fortuna critica, variano via via nell'estendersi o nel restringersi della loro area semantica, assumono talora significati convenzionali e limitati. Oggi, ad esempio, quando le facoltà di architettura hanno in Italia oltre sessantaquattro anni di vita e una disciplina ha assunto la denominazione di *restauro dei monumenti*, noi parleremo più volentieri di *conservazione*, sempre, ma ce lo impedisce spesso la circostanza che con la dizione *restauro* poniamo l'accento sulla specificità tecnica dei contenuti disciplinari, escludendo dai giochi del nostro giardino, quando occorre – e infatti occorre – i non-addetti ai lavori. Per siffatti motivi le parole, che pur non sono – come osservava il Manzoni – se non *purissimi accidenti*, tuttavia cristallizzano e mantengono nel tempo significati superati, o che, almeno, dovrebbero ogni tanto essere aggiornati e chiariti, o definiti di nuovo. È appunto questa la sorte toccata alla parola *restauro*, oggi ascoltata da alcuni con qualche fastidio, perché ritenuta sospetta ed ambigua. Ma tale non è, anche se può essere discussa. E se, in questi incontri "Il restauro nelle opere d'arte", promossi dall'Accademia Nazionale Virgiliana, forse alcuni studiosi potranno porre l'accento su aspetti problematici particolari o su qualche obiezione o difficoltà, sollevata dai possibili modi di applicare alla realtà contingente le norme e le consuetudini praticate nel campo della conservazione delle opere architettoniche, noi qui, lontani da ogni polemica, vorremmo dare un'impressione confortatrice: vorremmo richiamare l'attenzione sulla fondamentale chiarezza, da gran tempo raggiunta, al formarsi della quale l'Italia ha il vanto di avere contribuito grandemente.

L'anno scorso a Vicenza, al Centro internazionale di studi "Andrea Palladio", il prof. Guglielmo De Angelis d'Ossat ha ricordato, com'era giusto, che, in generale, tutti gli interventi attuati attraverso i secoli sull'architettura o sull'edilizia del passato

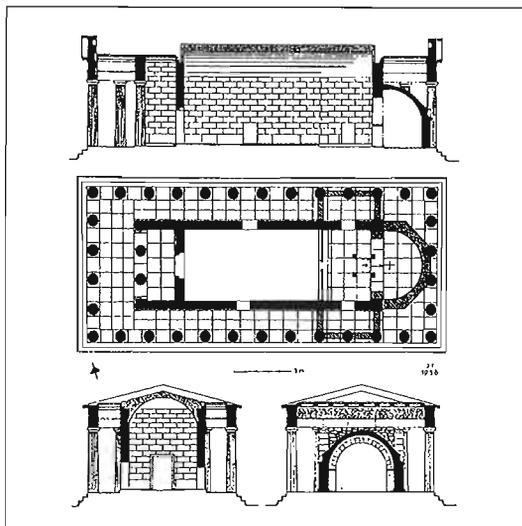
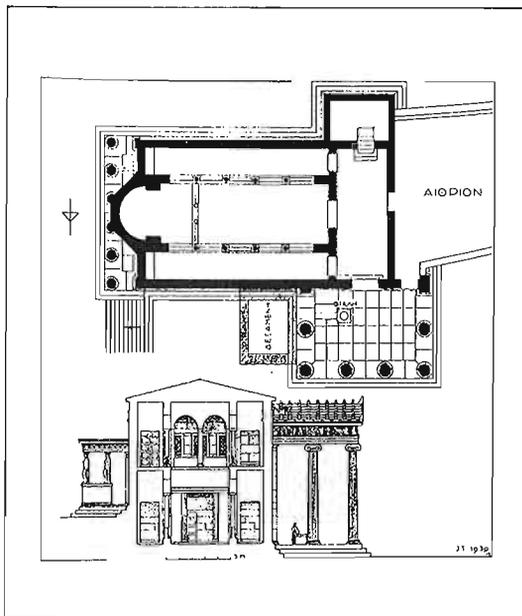


Fig. 1 - Atene. Acropoli. L'Eretteo adattato a chiesa paleocristiana (principio del VI secolo d.C.: da Travlos).

Fig. 2 - Atene. Agorà. Lo "Hephaestion", impropriamente noto anche sotto il nome di Theseion, trasformato verso la metà del V secolo d.C. nella chiesa cristiana di San Giorgio. In nero le strutture greche del V secolo a.C.: a tratteggio obliquo i muri - bracci del transetto, abside, volta sulla navata - aggiunti novecento anni più tardi per adattare il tempio classico al culto cristiano.

Sezione longitudinale, pianta, sezione trasversale della cella, sezione trasversale della conca absidale.

possono distinguersi in due grandi categorie, a seconda che abbiano per fine la modificazione oppure la conservazione.

Per molti secoli, né vorrei dire quanti, gli uomini sono intervenuti sulle opere architettoniche erette dai loro predecessori; hanno lavorato come qualcuno oggi dice, sul "costruito", per adattarlo alla vita e agli usi del loro tempo: hanno distrutto, hanno ristretto, hanno ingrandito, modificato, innovato. Talvolta le parti nuove hanno svisato, obliterato le antiche; altre volte le aggiunte raggiunsero valori artistici assai più alti delle parti originarie, comunque valori del tutto differenti; se in armonia o no con ciò che le precedette, non abbiamo il diritto di giudicare; comunque e da oltre mezzo secolo superato il concetto di conservare l'unità stilistica nel restauro, sia perché in un edificio tutte le fasi costruttive che abbiano valore d'arte o di storica testimonianza, secondo le idee di oggi, debbono essere rispettate e possono convivere le une accanto alle altre, sia perché solo a cominciare dalla seconda metà del secolo XIX è nata una coscienza critica nelle meditazioni sull'arte e sulla sua storia. Da quella consapevolezza, attraverso cent'anni di dibattiti e contrasti, si sono sviluppate le teorie del restauro, delle quali può essere delineata oggi una storiografia (2). Può non apparire a prima vista la grande importanza chiarificatrice della lezione vicentina impartita dal mio illustre maestro; giacché per tutti gli operatori ufficiali del restauro, intendo coloro che all'estero sono chiamati i "conservatori", in Grecia gli "ephoroi", in Italia i "soprintendenti", per essi esiste solo l'intervento di conservazione, con norme etiche e metodi tecnici. L'altra attività, i molteplici interventi di modificazione dei secoli trascorsi, ebbe un valore storico, ma esula oggi dal campo specifico del restauro o della conservazione, come operazione da non più attuarsi.

I primi sono oggetto di studio storico; non si può evitare che i secondi, in una certa misura, siano attuati anche oggi, con alcune cautele e in prevalenza sull'edilizia corrente: è importante però distinguere le due categorie, sapere cosa si fa, fissarsi i giusti limiti. Giova ricordare alcuni esempi ben noti.

a) interventi di modificazione e di adattamento a nuovi usi:

- ad Atene il Partenone diviene la chiesa della

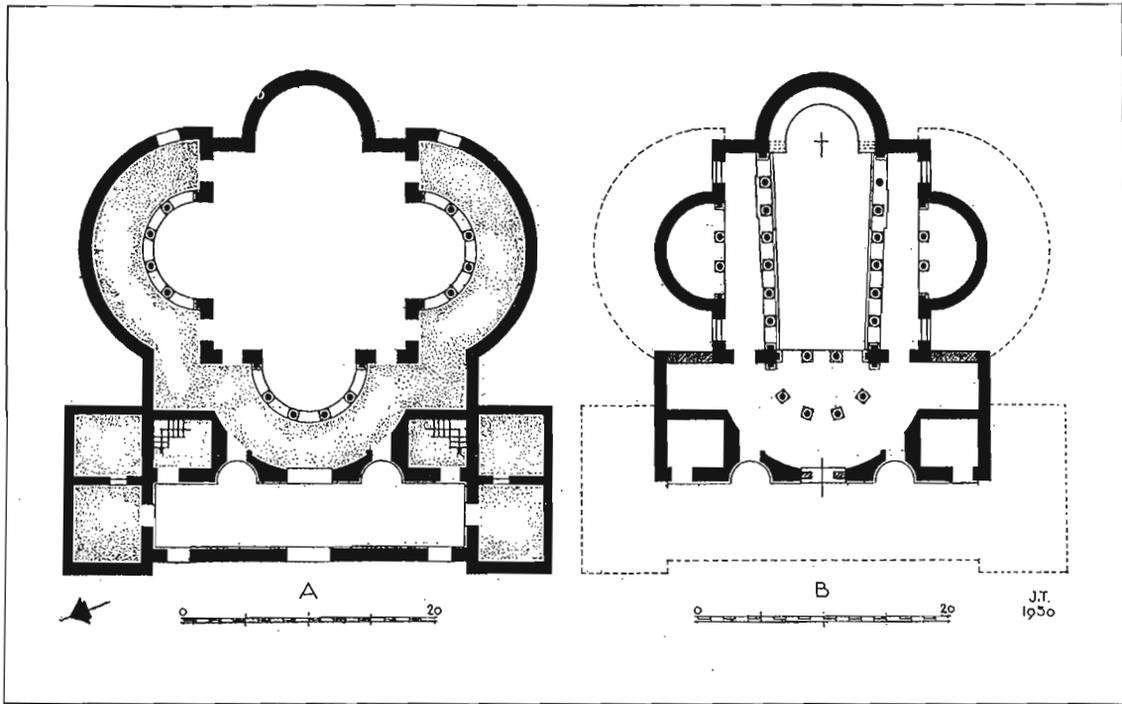


Fig. 3 - Atene. La "stoà" o portico di Adriano e la sua trasformazione. A, nella chiesa tetraconca del principio del V secolo d.C.; B, nella basilica a tre navate dei primi del VI secolo d.C.; confronto tra le due piante (da Travlòs).

Parthénou Theotokos Panaghiàs; l'Eretto, ai primi del VI secolo d.C., è adattato a chiesa cristiana; nell'agora *l'Hephaesteion o Theseion* intorno alla metà del X secolo diventa la chiesa di San Giorgio, *l'Asklepieion* tra il 450 e il 460 è trasformato in una basilica cristiana; l'aula tetraconca della Biblioteca di Adriano viene mutata successivamente in due modi diversi: diviene dapprima (primi del V secolo d.C.) *la ecclesia tīs Megális Panaghiàs*; poi, tra il VI e il X secolo, una chiesa a tre navate preceduta da un originalissimo *narthex* ad emiciclo (3);

– *ad Efeso*, capitale della provincia romana d'Asia, il cosiddetto *Mouseion*, lunghissimo portico pertinente alle sistemazioni adrianee e antoniniane, cederà il posto alla celebre Basilica del Concilio, anch'essa più volte modificata fino alla splendida fase giustiniana (4);

– *in Sicilia* il tempio della Concordia ad Agrigento diventa una basilica cristiana; similmente *l'Atthēnaion* di Siracusa, il sublime tempio dorico, diventa la basilica cattedrale (5).

– *A Roma* il tempio rettangolare del Foro Boario diventa S. Maria Egiziaca; il Pantheon, al tempo di Bonifacio IV (608-615) donato al Papa da Nikephoros Phokas imperatore di Bizanzio (602-610), diventa la basilica di Sancta Maria ad Martyres, vulgo Sancta Maria Rotunda (dove l'attributo di "Rotonda" passa anche in qualche edificio della Grecia); il Fanum Sacrae Urbis diviene la Basilica di Santi Cosma e Damiano (526-530); il mausoleo di Adriano diventa Castel Sant'Angelo; la Curia Senatus Diocleziana ospiterà la chiesa di Sant'Adriano, mentre nel Secretarium Senatus sorgerà Santa Martina (6).

– *In Illyria* il palazzo di Diocleziano diventerà la città di Spalato o Split; il mausoleo sarà la cattedrale (7).

– *Nella provincia di Syria et Palaestina* il *témenos* del santuario pagano di Damasco ospiterà dapprima la basilica cristiana, poi questa sarà trasformata in moschea; a Gerusalemme il luogo del Calvario, dopo la distruzione della città santa perpetrata dai Flavi in occasione della Guerra Giudaica, sarà conculcato da Adriano con l'edificazione d'un santuario di Venere in Aelia Capitolina, ma Elena Augusta eseguirà scavi sul Golgota, sovvertendo l'opera adrianea, ritroverà la reliquie della vera Croce, e suo figlio Costantino farà edificare la Rotonda dell'Anàstasis, la Basilica a cinque navate detta Martyrium, che vedrà interventi di Giustinia-

no nel VI secolo, dei Cavalieri Franchi al tempo delle Crociate (8).

– *In Persia* la tomba di Ciro (559-530 a.C.) a Pasargade si salvò nel VII secolo d.C. all'arrivo degli Arabi (circa 640) perché, come tramanda una leggenda, gli abitanti del luogo vi eressero accanto con avanzi di colonne dei palazzi una sala di preghiera per la nuova fede islamica, cui il nome di Masgid-i Madar-i Suleyman, cioè di moschea della madre di Salomone, fu sufficiente ad ottenerle il rispetto dei conquistatori; l'episodio, anche se mitico, spiega come con sottile astuzia i popoli antichissimi riuscissero talvolta a strappare ai nuovi venuti venerate testimonianze d'una civiltà vetusta per trasmetterle in eredità, traverso guerra e morte, alle generazioni venturose. Altre volte il quadro d'immense rovine, quando il nome stesso dei re Achemenidi era stato cancellato dall'oblio del tempo, nella memoria e nelle leggende del medioevo islamico, mutarono il toponimo: le rovine di Persepoli divennero Takt-i Jamshid, cioè il trono di Jamshid, un eroe del poema cavalleresco, lo Shah-Nameh di Ferdousi, come i nostri Orlando e Rinaldo: l'aggiornamento in senso medioevale fiabesco colorò di nuove glorie diverse, forse più consone ai tempi mutati, quelle rovine troppo lontane e ne accrebbe il misterioso fascino (9).

Costantinopoli, presa il 26 maggio 1453 dai Turchi di Maometto II, muta il suo nome in Istanbul; la Basilica giustiniana di Santa Sofia fu salvata, proprio per essere stata adibita ad uso di moschea; anche la chiesa dei SS. Sergio e Bacco divenne Moschea (10), e proprio per questo le sue strutture murarie si salvarono; analoga sorte toccò, a Salonico, alla "Rotonda", forse il mausoleo di Galerio che, adattato con splendidi mosaici a chiesa di San Giorgio, durante il dominio turco tanto invisibile alle popolazioni locali bizantine e neoelleniche – *turkokratia* – divenne moschea ed ebbe un alto minareto (11).

In certe particolari contingenze si può parlare di restauro nel vero significato etimologico del sostantivo, al quale occorre però aggiungere una specificazione: mi si affaccia al pensiero, *mibi quasi occurrit in mentem* – avrebbe detto Cicerone – il caso singolare di un restauro come *damnatio memoriae*. Chi ha presente il *Ravennatum Palatium Sacrum* nel S. Apollinare Nuovo di Ravenna, ricorderà nei portici del piano inferiore alcune mani aderenti alle colonne, cortine o veli – *vila* –

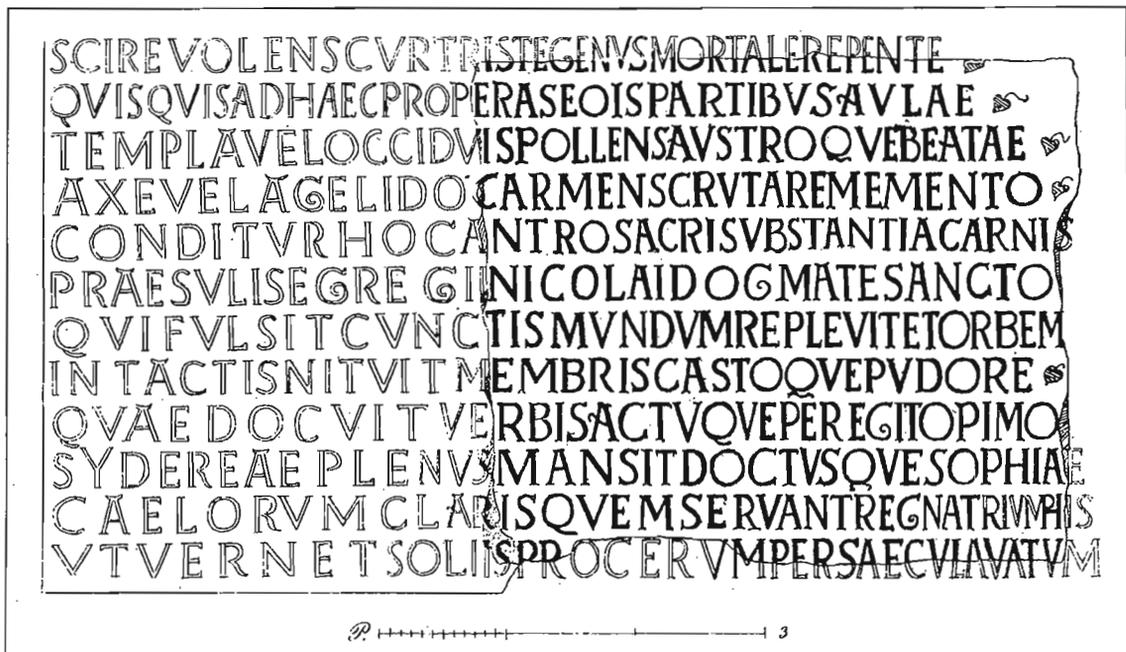


Fig. 4 - Un'iscrizione integrata. A destra, in nero, la parte autentica superstite; a sinistra, con le lettere delineate a semplice contorno, che in nessun modo possono confondersi con quelle originali, l'integrazione. Questa, ovviamente, fu lecita grazie a qualche trascrizione che era stata tramandata.

L'onesta chiarezza da gran tempo consueta nell'integrazione delle epigrafi dovrebbe governare, nel restauro architettonico, le integrazioni delle lacune.

L'esempio qui esibito appartiene alle Grotte Vaticane; l'incisione è tratta da Dionysii Sacrarum Vaticanae Basilicae Cryptarum Monumenta, Romae 1773¹, 1828²; in questa seconda edizione, Appendix, Tab. XV.

drappeggiati nelle arcate, e i fondi scuri: dopo la morte di Teodorico (493-526) le figure dei dignitari della corte del re barbaro furono cancellate e la basilica del culto ariano fu riconciliata al culto cattolico (12). Così come Caracalla aveva fatto abradere dalle iscrizioni dedicatorie degli archi onorari il nome del fratellino Geta da lui ucciso tra le braccia della madre (13).

Non sempre gli interventi di modificazione di edifici del passato nacquero da motivi così drammatici, come quelli fin qui esposti: più spesso palazzi reali e principesche ville di proprietà dello stato o di enti pubblici diventano musei e gallerie adatte ad accogliere grandi collezioni d'arte di proprietà demaniale. Si assiste a un processo che alcuni chiamano di "musealizzazione"; e qui gioverebbe distinguere secondo un noto pensiero di Gustavo Giovannoni (1873-1947) tra monumenti "vivi" e monumenti "morti" (14).

Mutamenti vengono effettuati tutti i giorni, ancora oggi: per esempio in molte chiese italiane dopo il Concilio Ecumenico Vaticano Secondo (1959-1965) tutti abbiamo, ora fatto ora visto, progetti, oppure abbiamo assistito a lavori di adeguamento dell'area presbiterale di antiche chiese alle nuove norme liturgiche. Nello stesso modo alla fine della seconda guerra mondiale si videro, nell'Europa centrale, audaci completamenti.

Ora tutto questo, Signori, non è la conservazione, non è il restauro. Sono problemi vivi che toccano i monumenti, che interessano l'etica della conservazione in questo senso: se il fare la tal cosa sia lecito o non sia lecito, perché, in che modo, in quale misura. Gli organismi statali di tutela, come le Soprintendenze, debbono essere interrogati, a loro spetta concedere o negare licenze, a loro suggerire modi o limiti; alle Autorità Ecclesiastiche di interrogarle, quando la chiesa, dove sia necessario od opportuno intervenire per una auspicata modifica, sia un edificio d'interesse storico-artistico, e ciò accade assai spesso; l'obbligo discende non solo dalla normativa dello Stato Italiano, ma è fatto anche dal Codice di Diritto Canonico, che prescrive ai Sacerdoti di sentire, in determinati casi, i *rerum periti*, cioè gli esperti delle questioni specifiche (15).

Abbiamo fin qui sgombrato il campo da moltissimi possibili dubbi. In sostanza, anziché dire che cosa sia la conservazione o, se si preferisce, che cosa sia il restauro, abbiamo lasciato capire che

cosa non è: un'affermazione che nasce dalla definizione negativa, quasi, per scherzare sulle parole, *lucus a non lucendo*.

Dobbiamo ora spingere i nostri passi nella seconda categoria delle attività riguardanti i monumenti, o, se si preferisce, l'architettura o, più in generale, l'edilizia storica o del passato.

b) interventi di conservazione.

Lo scopo cui essi sono finalizzati è ben chiaro: vogliamo tramandare ai posteri ciò che abbiamo avuto in retaggio dai nostri padri. Molti sono gli "slogans" o i motti o le brevi sentenze: "un futuro per il nostro passato".

Tutta una teoria del restauro, dicevamo sopra, si è sviluppata in proposito. Oggi si sono consolidate alcune dottrine. Esse discendono da pochissime idee essenziali; più o meno ampliate, ripetute, e con emendamenti marginali esse sono contenute nei documenti che ricordiamo nel loro ordine cronologico.

A. 1931. Consiglio Superiore per le antichità e belle arti. Norme per il restauro dei monumenti (più tardi chiamata Carta del restauro italiana).

A. 1931. Conferenza internazionale di Atene (Carta di Atene).

A. 1938. Ministero della pubblica istruzione. Istruzione per il restauro dei monumenti.

A. 1964. Congresso internazionale degli architetti e tecnici dei monumenti, Venezia, 31 maggio 1964 (Carta di Venezia).

A. 1972. Ministero per i beni culturali e ambientali. Circolare ministeriale detta Carta del restauro italiana.

Dall'insieme dei documenti sopra ricordati si può trarre una sintesi molto breve di principi generali, validi per qualsiasi tipo di restauro. Anche se alcuni miei dotti colleghi potranno biasimare l'audacia della mia arbitraria abbreviazione, forse un poco troppo semplicistica, non di meno oserei affermare che su alcuni punti si è raggiunto oggi in Europa – e non solo in Europa – un consenso universale:

I. *Conservare all'opera d'arte o al monumento archeologico o architettonico, o al documento archivistico la sua autenticità.* Cioè non distruggere un altare, non obliterare le parti dell'opera che abbiano valore d'arte o di storica testimonianza; non solo le parti originarie, ma anche le altre, di



Fig. 5 - Persepoli. Sala delle Cento Colonne, portico. Anta occidentale: l'integrazione in pietra della parte mancante, ma necessaria ai fini statici e del completamento dell'immagine, si distingue senza ombra di dubbio dalla parte autentica, perché la sua superficie è lavorata a piccoli solchi sottili e paralleli; mediante uno scalpello a denti chiamato "gradina"; inoltre vi è incisa in caratteri e in sistema persiano di calendario, e in sistema europeo, la duplice data; quella nostra è il 14-3-1968. È un obbligo morale di segnare con le date i lavori di restauro, ciò fa parte dell'etica professionale di questa disciplina (Rep. Centro Scavi Is.M.E.O., Neg. R. 9414/3, GT. 214).

qualsiasi epoca, in quanto documentazione storica. In altre parole: noi non abbiamo il diritto di cancellare la possibile lettura, nell'opera, di una pagina di storia.

II. *Distinguere con chiarezza evidente le nostre aggiunte, talvolta necessarie per integrare lacune, dalle parti autentiche.* Per il trattamento diverso della superficie lavorata, o per il materiale differente, o per la data incisa o scolpita in modo durevole e collocata in una posizione visibile, o per iscrizioni, le nostre aggiunte o integrazioni non debbono essere confuse con le superstiti testimonianze autentiche.

III. *Nel caso di ricomposizione da membra disiecta* – ciò che con parola tecnica, nel restauro architettonico, specialmente di opere dell'antichità classica, viene chiamato Anastilosi, dalla parola greca *anastilosis*, che però nella lingua neoellenica vale semplicemente "restauro" – l'intervento è lecito solo quando si disponga di una straordinaria quantità di elementi o di frammenti, diciamo oltre l'80%. Vi deve essere inoltre un altissimo grado di certezza: "dove comincia il dubbio – diceva un nostro antico maestro, Gustavo Giovannoni (1873-1947) – si deve fermare l'opera del restauratore" (16).

A questi tre punti fondamentali Cesare Brandi ed altri insigni storici dell'arte ceduti allo studio di questioni di restauro di pitture parietali, o su tavole o tela, di sculture e, in genere, di oggetti d'arte, ne aggiungono un altro, che citeremo come quarto, non perché sia l'ultimo in graduatoria d'importanza, ma per il motivo che ci affretteremo a chiarire.

IV. *Possibile reversibilità dell'intervento di restauro.* Significa che, nelle opere d'arte, tutto ciò che noi facciamo, come nell'integrazione di lacune o in altri casi, o per la scelta di determinati materiali naturali o artificiali o per metodo di lavoro dovrebbe potersi abolire in qualsiasi momento, senza danno degli elementi autentici superstiti. Se ci si accorgesse di un errore commesso nel restauro, o se un frammento dell'opera fosse ritrovato, deve essere possibile correggere l'errore, o collocare al suo giusto posto il frammento recuperato (17).

Nella pittura, scultura, ceramica, oggetti d'arte la raccomandazione, chiarissima, si può sempre attuare: la tecnica moderna consente infatti accor-

gimenti molto raffinati, starei per dire sofisticati; dell'opera architettonica invece, dove è sempre in giuoco un notevole numero di tonnellate di materia muraria, se dobbiamo attuare un consolidamento, non possiamo affatto consentire che un sostegno o un contrafforte o un tirante o un'intelaiatura in cemento armato o in ferro possa essere tolta, perché l'esigenza statica è prioritaria. L'esigenza è così chiara, che non occorre neppure ricordare il pensiero di Vitruvio sull'architettura, la quale, nel trattato dello scrittore augusteo, consta di *firmitas, utilitas, venustas*: nel celebre trionomio la prima qualità, la *firmitas*, è la solidità (18). Non possiamo rinunciare a rendere stabile l'edificio debilitato dall'azione edace del tempo. Proprio per il nostro dovere primario di consolidare siamo costretti, per la conservazione dei beni architettonici, a fare eccezione a questo quarto punto, concernente la reversibilità, che pur apprezziamo con grande rispetto; ma *ad impossibilia nemo tenetur*.

Resta ora da dimostrare come i primi tre fra i quattro principi generali che abbiamo or ora esposto siano universali, cioè non specifici dell'architettura; mentre è esclusiva di quest'ultima arte solo l'eccezione, la quale peraltro è tanto chiara da non richiedere di essere giustificata. Ci sembra preferibile spiegarci attraverso pochi esempi.

Osserviamo insieme, dalle pagine di un libro la cui prima edizione è dell'ultimo trentennio del secolo XVIII, l'incisione raffigurante un'epigrafe conservata solo in parte, integrata nella parte mancante (19). La spontanea indicazione didattica che qui e altrove è stata data è di carattere filologico e precede nel tempo sia le teorie sia le applicazioni nel campo del restauro architettonico. Le lettere superstiti ed originarie sono riempite in nero, a semplice contorno sono delineate le lettere supplete; né, al nostro scopo, c'interessa esaminare in questa o in quella iscrizione attraverso quali fonti, per esempio attraverso quali trascrizioni documentate o citazioni si sia pervenuti a ristabilire il testo.

In un'altra epigrafe, custodita nelle Grotte Vaticane, il testo autentico è in nero, in rosso la parte completata per rendere possibile la lettura totale. La distinzione è chiarissima, non occorrono didascalie né speciali conoscenze erudite. D'altra parte anche a noi fu chiaro, fino dagli anni del liceo, il dovere, appreso dalle note filologiche agli scrittori latini e greci, di distinguere la parte autentica, vera

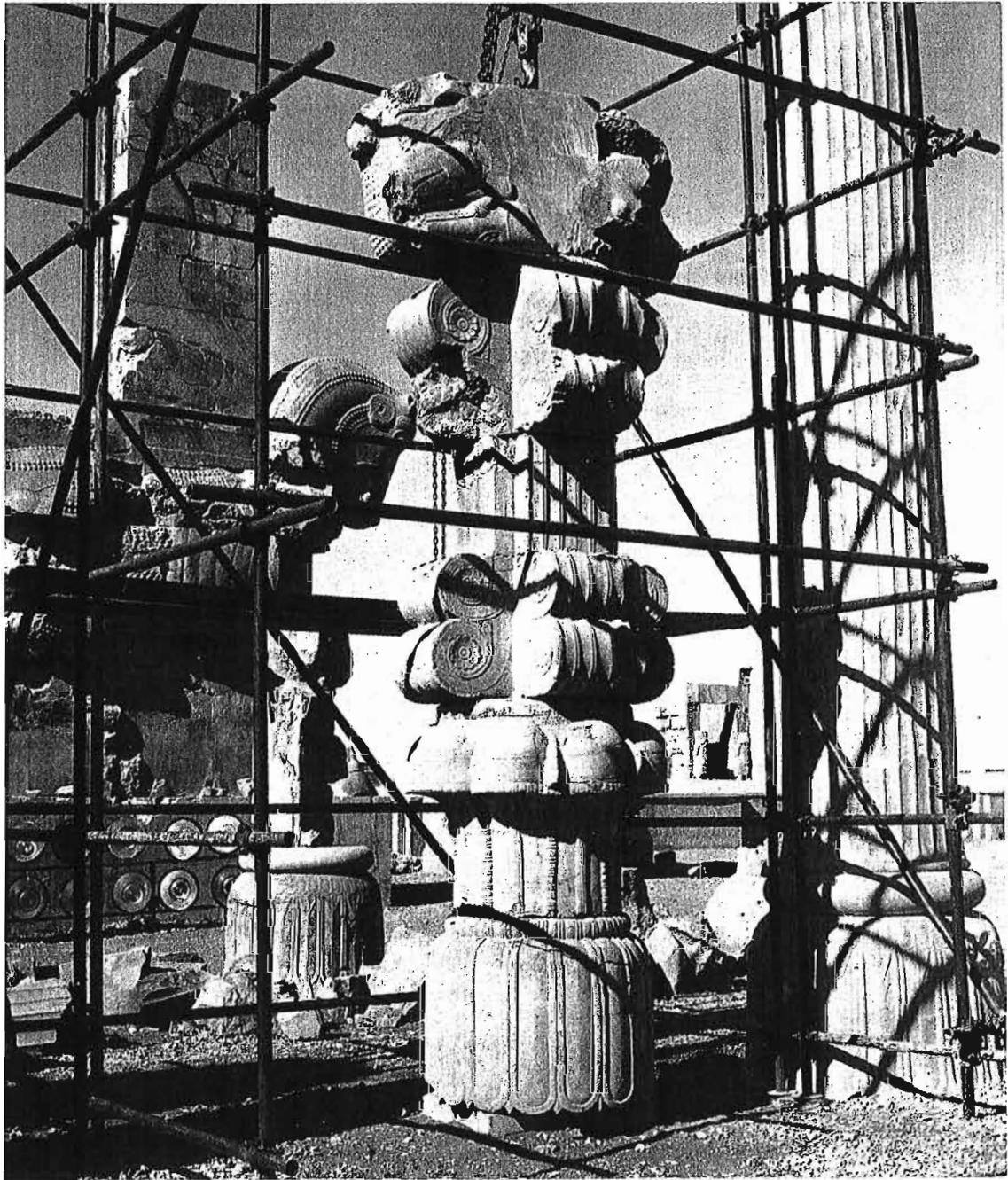


Fig. 6 - Persepoli, Sala delle Cento Colonne. Un capitello ai piedi d'una colonna, pronto per essere sollevato e collocato alla sommità del fusto. È un tipico esempio di "anastilōsi" o anastilosis, cioè di ricomposizione dalle membra disiecta.

e indiscussa, dal completamento, che spesso è un'ipotesi. In una tra le pagine di Camillo Boito, ricordato da principio, viene proposta, già novant'anni fa, l'analogia tra consuetudini filologiche-critiche e dovere di distinguere e di datare.

Chi di noi, se avesse tra le mani una pergamena o un codice cartaceo e avesse creduto d'intuire quali fossero state le lettere, i numeri, le sillabe o le parole mancanti, commetterebbe il crimine di scriverle ad inchiostro sul documento? Anche un ragazzo proverebbe ripugnanza al solo pensarlo, perché col senso della storia si è formato nel suo animo il rispetto per l'autenticità e la verità storica. Eppure vi sono stati architetti restauratori nel secolo scorso, nel primo trentennio del nostro, e non mancano neppure oggi pericolosissime persone male informate che forse non esiterebbero a fare sull'opera d'arte o sull'opera architettonica ciò che davvero non farebbero sopra una pergamena. Ci si chiede: perché? Per rispondere bisognerebbe aprire una lunga parentesi sulla formazione e la storiografia delle "teorie del restauro".

Giova di più insistere sulle certezze.

Una delle questioni più importanti è quella della integrazione delle lacune. Abbiamo visto in molte occasioni come si usa operare nel restauro di pitture: infiniti e sottilissimi segmenti paralleli eseguiti con pennello e colori solubili ai fini della reversibilità permettono di reintegrare, in una certa misura, l'immagine generale e consentono, ai soli critici che osservino da vicino, di distinguere l'antico dal nuovo.

Analogamente vediamo come, nel restauro dell'Arco di Tito a Roma, l'architetto Giuseppe Valadier, romano, abbia ottenuto la necessaria distinzione col mutare materiale: la parte flavia è in marmo statuario, la parte del pontificato di Pio VII (Chiaromonte, 1800-1823) è in travertino; inoltre i capitelli compositi e le modanature delle cornici nelle parti marmoree originali sono finemente intagliati, i complementi in travertino sono trattati in maniera sommaria e semplificata, proprio per un'onesta volontà artistica di distinzione.

L'Istituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente nei grandi lavori di restauro a Persepoli, in Iran, ha usato per le integrazioni la pietra e non il cemento: ne ha trattato la superficie con una lavorazione speciale, a "gradina", per distinguere le nostre necessarie aggiunte dalle parti di età ache-menide. Il metodo è stato meditato a lungo, in com-

missioni di esperti di varia formazione, archeologi, architetti, tecnici della conservazione della pietra, perché era necessario escogitare un trattamento della superficie diverso dai quattordici modi, da noi osservati del "non finito" antico.

L'insegnamento datoci con l'esempio dell'arco di Tito dal Valadier ha prodotto, come si vede, copiosi frutti. Si tratta di principii generali ormai acquisiti dalla dottrina e dalla prassi del restauro. Ma oggi la chimica e i prodotti dell'industria moderna suggeriscono, nel dettaglio di piccole misure, metodi molto raffinati. Un esempio: la Direzione dei Musei Vaticani ha di recente restaurato il dado di base della Colonna di Antonino Pio (138-161), conservata accanto al Cortile della Pigna. Nelle sculture a tutto tondo emergenti dal piano verticale e raffiguranti una *decursio* di cavaliere nei ludi funebri in onore dell'imperatore, alcune parti fragili, quali zoccoli dei cavalli, braccia, insegne, armi erano andate perdute; qualche indispensabile integrazione dell'immagine pareva lecita e conveniente: tutte le integrazioni vennero eseguite in una speciale resina impastata con polvere di marmo. Da lontano o da vicino l'immagine è integrata a fini estetici e didattici con risultato armonico e assai gradevole; ma al critico e all'esperto che illumini l'opera antica con una lampada di Wood salteranno agli occhi tutte le parti nuove, che appariranno in verde vivace. Prudenza ed esperienza tecnica debbono guidare la mano del restauratore; la collaborazione interdisciplinare dove ogni cooperatore rimanga nel suo campo di competenza specifica, ma tutti si scambino le loro idee nel rispetto dei principii generali quali universalmente accettati, potrà essere molto utile; e infatti le grandi opere di conservazione che oggi si fanno sono dirette con tali criteri; si può affermare che la conservazione dei monumenti è uno dei pochi campi in cui l'Italia gode di un alto prestigio tra le altre Nazioni. È chiaro che, tra i doveri ricordati da principio, quello di conservare l'autenticità, col trasmettere ai posteri le strutture più antiche, meno antiche e moderne, tutte onestamente distinte e riconoscibili nelle loro datazioni, permette di soddisfare un'esigenza primordiale dello spirito, un'esigenza che, da noi, ha più di duemila anni; il diletto di godere nel vedere i materiali originali al loro posto; e vorrei dirlo, qui a Mantova, proprio con i versi di Virgilio: *TEMPLA DEI SAXO VENERABAR STRUCTA VETUSTO*

(*Aen.*, III, 84)

(1) Cfr. *Dizionario Biografico degli Italiani*, edito dall'Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. XI, Roma 1969, sub voce (pp. 237-242, a cura di E. Giachery, G. Miano; vedasi, più specificamente, LILIANA GRASSI, *Camillo Boito*, Milano 1959; e anche MINO BORGHI, *Camillo Boito, scrittore e architetto romano (1836-1914)*, in "Semaforo", a. VII, n. 11, 1956; naturalmente in tutti i manuali di restauro si parla di Camillo Boito; si vedano, in proposito, GUSTAVO GIOVANNONI, *Il restauro dei monumenti*, Roma s.a. (ma 1945); CARLO CESCHI, *Teoria e storia del restauro*, Roma 1970; LUIGI CREMA, *Monumenti e restauro*, Milano 1959; L. GRASSI, voce "restauro" nel *Dizionario Enciclopedico UNEDI*, vol. XII, Milano 1980.

(2) Si consiglia di consultare specialmente, a tale proposito, il libro di Ceschi citato nella nota precedente.

(3) Per gli esempi greci vedasi: TRAVLOY, *Poleodomiki escheli-scis ron Athenon*, Athenai 1960, pp. 137, 141, 143.

(4) F. FASOLO, *L'architettura romana di Efeso*, "Bollettino del Centro di Studi per la storia dell'architettura", n. 18, Roma 1962, specialmente figg. 50, 59, 60, 61 e pp. 76-82; Id., *La Basilica del Concilio di Efeso, con alcune note sull'architettura romana della città nella valle del Meandro*, in "Palladio", 1956, n. 1-2, pp. 1-30; Id., *Proposte e studi per la Basilica del Concilio di Efeso*, in "Fede e Arte", 1958, pp. 280-300.

(5) G. AGNELLO, *Sicilia Bizantina*, Firenze.

(6) G. LUGLI, *I monumenti antichi di Roma e del Suburbio*, vol. I, Roma 1930, pp. 171, 109, 111; vol. III, 693; A. BARTOLI, *Curia Senatus*, lo scavo e il restauro, Roma 1963.

(7) G. Niemann, *Der Paktst Diocletians in Spalato*, Viana 1910; E. HEBRARD, J. ZEILLER, *Spalato, le Palay de Diocletien*, Paris 1912; N. DUVAL, *La place de Split dans l'architecture aulique du Bas-Empire*, "Urbs", 1961-62, Split 1965, 67-95.

(8) Cfr. Enciclopedia Italiana, ad vocem "Gerusalemme", 1949; PP.H. e F. M. ABEL, *Jérusalem, recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire*, tome second, Jerusalem Nouvelle, Paris 1914; F. FORLATI, *Il Santo Sepolcro di Gerusalemme e il suo restauro*, in "Fede e Arte" 1958, pp. 265-279; L. MARANGONI, *La chiesa del S. Sepolcro in Gerusalemme. Problemi della sua considerazione*, Venezia 1937; J. VON SCLOSSER, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendlandischen-Mittelalters*, Wien 1896, cap. IV, p. 50 ss.; E. DYGGRE, *Hierusalem*, Kopenhagen 1941.

(9) A. BAUSANI, *I Persiani*, Firenze 1962; U. MONNERET DE VILLARD, *L'arte iranica*, Verona 1954; R. GHIRSHMAN, *Arte persiana: proto-iranici, medi, achemenidi*, Milano 1964; A. GODARD, *L'art de l'Iran*, Paris 1962.

(10) P. SANPAOLESI, *La chiesa dei Ss. Sergio e Bacco a Costantinopoli*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", nuova serie, a. X, Roma 1961, pp. 116-180.

(11) N.C. MOUTSOPOULOS, *Contribution à l'étude du plan de la ville de Thessalonique à l'époque romaine*, in "Atti del XVI Congresso di storia dell'architettura (Atene 1969)", Roma 1977, specialmente pp. 193-218.

(12) G. BOVINI, *Chiese di Ravenna*, Novara 1957, tav. a colori p. 103; fig. in b. e n. p. 104. In quest'ultima sono stati messi in evidenza col gesso bianco i contorni dei personaggi

della corte ariana di Teodorico, osservati in luce radente: la fotografia perciò dimostra con chiarezza la successiva *damnatio memoriae* al ritorno dei cattolici.

(13) G. LUGLI, *I monumenti antichi di Roma e del suburbio*, vol. I già cit. Roma, 1930, pp. 117-118.

(14) G. GIOVANNONI, *Il restauro dei monumenti*, Roma, s.a. (ma 1945), parte seconda, paragrafo 6, pp. 39-40; egli cita, oltre il Boito, altri autori che in precedenza adombrarono quel concetto: SCHMIT, *L'architecte des monuments religieux*, Paris 1874; CLOQUET, *La restauration des monuments anciens*, in "Emulation", 1902. Più di recente la distinzione viene ricordata, specie nei congressi: M. BERUCCI, *Il monumento vivo*, International Council of Monuments and Sites / Conseil International des Monuments et des Site - ICOMOS -, *Il monumento per l'uomo*, atti del II Congresso internazionale del restauro (Venezia 25-31 maggio 1964), ICOMOS 1971, PP. 140-146.

(15) Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia, *Tutela e conservazione del patrimonio storico e artistico della Chiesa in Italia*, a cura di S. E. Mons. Giovanni Fallani, Roma 1974, *passim*. Utilissime meditazioni generali sul restauro possono leggersi in G. CARBONARA, *La reintegrazione dell'immagine*, Roma 1976.

(16) Cfr. G. GIOVANNONI, *op. cit.* alla n. 14, p. 77: "l'umiltà paziente e la cura minuziosa non sono mai di troppo"; ibidem, p. 31 n. 1, dove la sentenza "dove cominciano le ipotesi deve fermarsi l'opera del restauratore", tenacemente propugnate in tutto l'insegnamento del Giovannoni, e riferito a P. LEON, *Les monuments historiques, conservation et restauration*, Paris 1914.

(17) C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Roma 1963; Id., voce *Restauro, problemi generali*, in E.U.A., vol. XI, Venezia-Roma 1963 coll. 323-332; A. e P. PHILIPPOT, *Le probleme de l'intégration des lacunes dans La restauration des peintures*, in "Bull. de l'Inst. Royal du Patrimoine Artistique", II, 1959, pp. 5-19; P. e L. MORA, P. PHILIPPOT, *La conservation des peintures murales*, Bologna 1977.

Sul restauro dei documenti pergamenei e cartacei si veda il periodico specializzato "The Paper Conservator", Journal of the Institute of Paper Conservation, London (the Institute of Paper Conservation was formerly the International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works United Kingdom Group Paper Group, P.O. Box 17, London WC 1 N 2 PE, England). Sul restauro del libro in generale vedansi gli scritti di Alfonso Gallo.

(18) VITRUVI *de architectura*; quae pertinent ad disciplinas archaeologicas selegit recensuit vertit adnotationibus instruxit Silvius Ferri / Vitruvio, *Architettura* (dai libri I-VII) a cura di S. Ferri, Roma 1960, *ratio firmitatis, utilitatis, venustatis*: I, III, 2, P. 60.

(19) Innumerevoli altre, starei per dire quasi infinite altre iscrizioni integrate, o sul marmo o trascritte in pubblicazioni, potrebbero da ciascuno di noi essere citate, attingendo, per esempio al *mare magnum* del C.I.L. Si noterà che da secoli è spontaneo il rispetto per l'autenticità del monumento epigrafico, ed è radicato il dovere di non contaminare l'originale con integrazioni che possano essere considerate interpolazioni nocive, sempre sospette di alterare in modo arbitrario e soggettivo la verità storica.

LA COLORITURA DEGLI EDIFICI E L'ORDINE ARCHITETTONICO

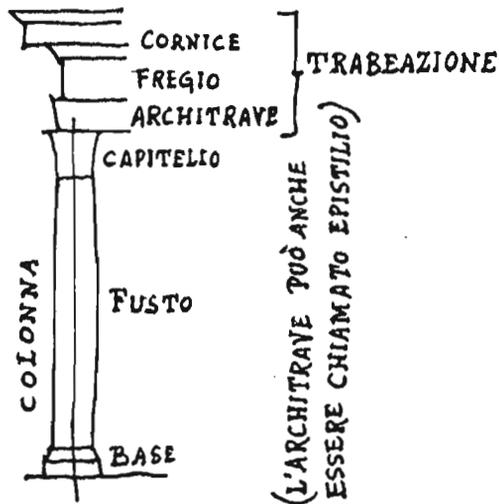
da: "Bollettino d'Arte", Supplemento al n. 35-36, 1986, pp. 25-29.

Il titolo contiene nelle sue parole due concetti: quello, ovvio, di colore, e l'altro, di "ordine". Dall'osservare di continuo dovunque innumerevoli errori nella coloritura degli edifici nasce il fondato sospetto, per non dire la certezza, che l'idea di ordine architettonico sia assai poco nota. Di qui un tentativo di definizione, per incominciare da una base comune. Vengono fatte, poi, alcune distinzioni: strutture in vista e strutture i cui materiali non sono destinati a essere veduti; ossature murarie parte in vista, parte velate da una sottilissima copertura protettiva; il dilemma della scelta preliminare: monocromo o dicromo? Vantaggi e svantaggi dell'una o dell'altra soluzione. Come l'esigenza primaria della continuità nelle membrature dell'ordine debba talvolta far scartare la dicromia. Per ognuno dei casi vengono esaminate realizzazioni infelici, che l'autore di questo saggio considera errori di sintassi architettonica. Viene infine proposto un esempio della difficoltà che può presentarsi nell'applicare le regole sintattiche, e si conclude con l'esortare i colleghi a una vigile riflessione sulle conseguenze che ogni proposta d'intervento parziale può arrecare, in senso positivo o negativo, all'insieme.

Gli abominevoli effetti delle errate "integgiature" di edifici nelle nostre città sono da gran tempo sotto gli occhi di tutti noi; senonché il fenomeno si è aggravato nell'ultimo decennio, come vediamo, anche se qua e là – per contro – possiamo o crediamo di scorgere sottili, ma significativi indizi del nascere di un'attitudine a riflettere prima di operare. Per cominciare ho usato la parola "integgiatura", in senso un poco dispregiativo, che si incontra con buonissime intenzioni nel *Capitolato speciale tipo per appalti di lavori edilizi* del Ministero dei Lavori Pubblici, più universalmente nota, più popolare, più connessa col gergo tecnico parlato dalle maestranze operaie (1); mentre più avanti,

mutato il contenuto del mio dire, accetterò volentieri la dizione aulica ed aristocratica "coloritura", mutuata dal raffinato eloquio della storia dell'arte: ogni parola al luogo proprio. Perché, in realtà, un numero sterminato di persone rinnova, a scopo di manutenzione, l'aspetto esterno dell'edilizia: *in primis* i proprietari, per mano di *albarii*, cioè di ottimi operai, pittori, non necessariamente colti; in seconda istanza le decisioni dipendono da tecnici, sovente architetti, ingegneri, geometri, anch'essi eccellenti in alcuni settori della loro specializzazione, ma non certo in tutti, comunque non in obbligo di sapere molto di storia dell'architettura, di conservazione o restauro, né di possedere un alto grado di sensibilità estetica. Se le autorità preposte alla tutela e alla conservazione avessero sempre le idee chiare, la possibilità di diffonderle, la forza di persuasione per farle accettare, di fronte a un oceano di richieste di licenze edilizie non riuscirebbero in nessun modo a fare sì, che la grande moltitudine dei richiedenti evitasse gli errori, giacché in tanti casi siamo convinti trattarsi propriamente di errori. Come si sa, occorre ricercare ed eliminare le cause. Molti anni di meditazione m'inducono a credere che gli errori più frequenti dipendano dalla perduta conoscenza, nell'ultimo mezzo secolo, del "valore dell'ordine architettonico".

Questa verità può essere espressa in modo chiaro e brutale come segue: "nella rinnovata coloritura degli edifici dei secoli passati molti errori dipendono da un solo fatto: oggi non sono più compresi la essenza e la funzione dell'ordine architettonico". Bisogna dimostrare il nostro assioma. Il quale grammaticalmente, si fonda su due sole parole, che sono poi le medesime del titolo della nostra conversazione: "coloritura" e "ordine". Siccome alla parola coloritura corrisponde un'idea ben chiara universalmente compresa, se qualcosa nell'operare di tutti noi non va, ciò che fa difetto non può essere che l'idea di "ordine", ed è questo



che non si comprende più oggi; precisiamo, come nel nostro campo ristretto è ovvio, che vogliamo dire "ordine architettonico".

A costo di far sorridere e di essere disprezzati per ingenuità come quei soldati francesi che, nel 1525 alla battaglia di Pavia, inventarono una "verità Lapalissiana" cantando del loro capitano la candida strofetta

*Monsieur de La Palisse est mort,
mort devant Pavie,
un quart d'heure avant sa morte
il était encore en vie...*

con quel che i buontemponi poi vi aggiunsero continuando secondo il medesimo metro, così noi pure vorremmo, sull'argomento far luce a quei giovanissimi che purtroppo non hanno gustato né il latino né il greco (2), e sono tanti!

Lo sprovveduto, desideroso d'imparare, comincia, come faccio io, con l'aprire vocabolari e dizionari per rendersi conto dell'origine e dell'area di significato della parola. Questa può essere studiata nell'ampio contesto della lingua italiana, può essere distinta da sinonimi, osservata in correlazione con altre parole e concetti affini – può essere infine esaminata nei più stretti confini che la delimitano come "ordine architettonico". Invertendo il procedimento logico, e dicendo per primo ciò che dovrebbe essere detto per ultimo – ὑστερον πρότερον – so di rischiare il disprezzo, ma corro volentieri il rischio di osare di dare una definizione. Qui occorre un piccolo disegno schematico (Fig. 1).

"L'ordine architettonico è un insieme costituito da colonne – ciascuna composta di base, fusto, capitello – e da trabeazione; quest'ultima suddivisa in architrave, fregio, cornice; e la cornice divisa, a sua volta, in sottocornice, gocciolatoio e cimasa".

Affinché a un insieme come quello descritto possa darsi il nome di "ordine" occorre che gli elementi che lo compongono si coordinino tra loro secondo determinate consuetudini che ne regolino le proporzioni.

Sotto il profilo storico le consuetudini che caratterizzano i rapporti tra il tutto e le parti sono quelle del mondo greco, ellenistico, rinascimentale, barocco, tardo-barocco e neoclassico. Sebbene l'ordine nel medioevo sopravviva in alcune aree culturali, tuttavia le interpretazioni libere e paratattiche le pongono spesso al di fuori della definizione

Fig. 1 - Schema tipico di aggregazione delle parti componenti l'ordine architettonico.

ne che abbiamo cercato di darne; comunque ai fini del nostro brevissimo saggio ci sembra opportuno valerci, per partire da una base comune di discussione, appunto della definizione detta di sopra, che corrisponde del resto all'opinione comune che abbiamo tutti noi architetti, e anche storici dell'arte, archeologi e restauratori.

Leggiamo insieme, in Nicola Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, edito la prima volta a Milano nel 1923, cui seguì una serie di edizioni e ristampe, la voce che c'interessa. Ordine, dal latino *ordo, ordinis*. Serie, fila. (Seguono esempi e locuzioni idiomatiche e spiegazioni di esse con parole diverse. Infine, come termine architettonico, che ha come simbolo la figurina, alta tre millimetri di un arco inquadrato precisamente dall'ordine, dice: "stile, successione regolare delle parti, secondo un modo, una forma", definizione alla quale io, come architetto, non trovo nulla da eccepire, tranne che, forse, e un po' troppo generale o generica; ma poco dopo aggiunge precisazioni: "dorico, ionico, corinzio, composito latino o romano, toscano, in ciascuno dei quali le parti seguono tutte uno stile, dalla colonna al cornicione e così gli ornamenti. Ordine rustico. I cinque ordini, titolo di un'opera del Vignola. Ordinetto. Termine architettonico, diminutivo di ordine".

Il Palazzi, *Novissimo Dizionario della lingua italiana*, Milano 1939-1973, *sub voce* Ordine, dal latino *ordo*: "disposizione di ogni cosa a suo luogo, secondo un determinato concetto". Seguono esempi, che tralascio. Come termine architettonico dice: "stile architettonico: ordine toscano, dorico, ionico, corinzio, composito". Non aggiunge una definizione specifica, rimane nel generico.

Niccolò Tommaseo (1802-1874) nel suo *Dizionario dei sinonimi della lingua italiana* va consultato *sub vocibus*: ordine, regola, norma, regolamento. Al n. 3347 (utilizziamo una ristampa del 1919) dice: "Ordine riguarda la disposizione dei mezzi. Senz'ordine non s'adempi le regole, non si segue la norma. Ma può nelle azioni essere ordine senza che vi sia regola espressa, v'è però sempre la norma. La regola è un modo materiale di seguire la norma, mutabile con le circostanze; è buona allora solo che l'ordine domini in essa. L'ordine è l'effetto della buona disposizione, regola è l'idea o l'autorità che dirigono l'operare. Dalla regola, ben seguita, nasce l'ordine". Al n. 3348, Regola. "La regola dirige le azioni; la norma indirizza allo scopo; quella è più

determinata; questa, più generale; quella è una linea da seguire; questa una legge a cui conformarsi. Varie sono le regole di far bene; una la norma; varii i mezzi della virtù, ma il fine uno. Le regole degli ordini monastici avevano tutte per norma la carità". Al n. 3349, Regola, norma regolamento spiega: "Regola, qualunque cosa può servire a dirigere gli atti e i pensieri umani; regolamento, un'ingiunzione determinata, modo di fare tali e tali atti. La norma dirige le azioni, ma verso uno scopo; è l'idea e lo scopo non pare nella voce regola includersi così chiaramente. Certe regole turbano l'ordine anziché conciliarlo". Le osservazioni del Tommaseo toccano i significati morali, non l'architettura, eppure giovano a ciò che presto diremo.

Louis Réau, nel suo *Dictionnaire polyglotte des termes d'art et d'archéologie*, Paris 1953, ci delude molto. Sappiamo che il suo compito è di darci le parole equivalenti in francese, italiano, spagnolo, inglese, tedesco ecc., ma, per ovvie ragioni di spazio, non dà definizioni di concetti. Perciò *sub voce ordre d'architecture* aggiunge al sostantivo *ordre* i possibili aggettivi: *colossal, composite, corinthien, dorique, ionique, toscan; ordres superposés* (3).

Oggi nelle facoltà di architettura della Grecia, ad Atene e a Salonico, la *ῥυθμολογία* è studiata a lungo e in profondità; *ῥυθμός* è l'ordine, *tout court*; sebbene i vocabolari scolastici del greco classico dicano, di solito, *ῥυθμός, οὐ, ὁ sub voce* "ritmo, movimento regolato in cadenza, a battuta. Specifico nella musica, nel verso, o in prosa (latino *numerus oratorius*, simmetria, giusta corrispondenza delle parti di un tutto, proporzione; conformazione, foggia, modo". Naturalmente quei dizionari ignorano del tutto l'accezione architettonica ed escludono ogni approccio al lessico tecnico vitruviano. Il che non c'impedisce di correre, con l'immaginazione, all'interpretazione suggestiva di ritmo, in *Zeising*, dalla geometria alla musica come intervalli di tempo, *Zeitdistanzen* (4). E ci vengono in mente altre analogie, la prima delle quali con *κόσμος* ornamento, fregio, onore, gloria, acconcia disposizione, convenienza, decoro; ordinamento, costituzione, norma; cosmo, mondo, universo; talora cielo; nel N.T. il complesso degli uomini che vivono mondanamente; i gentili; i beni, le soddisfazioni mondane. E lasciamo da parte le idee ellenistiche e vitruviane di *τάξις dispositio*, e di *συμμετρία commisuratio*. Però il nostro *excursus* illumina d'una luce nuova la ricchezza e la pregnanza

semantica dell'ordine architettonico, quasi simbolo d'un ordine assai più alto ed universale; così ci viene spontaneo di pensare a un passo della Genesi, dove l'uomo rende grazie all'Onnipotente per le meraviglie della creazione: "*omnia in numero pondere et mensura constituisti*". Chi invece voglia annebbiarsi le idee chiare che aveva, consulti *ad vocem* la E.A.A., piuttosto confusa e attardata intorno al nostro tema (5).

Poste queste premesse filologiche esaminiamo alcuni generi di errori che oggi si notano nella rinnovata coloritura degli edifici del passato, errori che, come abbiamo già annunciato, crediamo dipendere dall'ignoranza profonda del significato dell'ordine, nella quale gli operatori degli interventi di manutenzione o restauro sono caduti.

Al Centro di Studi per la Storia dell'Architettura nel 1977 si tenne un pubblico dibattito, nel quale intervennero molti soci ben qualificati, dal titolo: "Il colore di Roma"; il prof. Antonio Maria Colini, con la collaborazione di alcuni giovani ispettori - archeologi o storici dell'arte - della Decima Ripartizione del Comune di Roma, Ufficio Carta dell'Agro Romano, diedero vita in quel torno di tempo ad altre iniziative interessanti (6).

Noi ora ci prenderemo la libertà di segnalare alcune coloriture da noi ritenute errate, affinché esse non siano mai prese ad esempio e si eviti, in futuro, di commettere gli stessi sbagli; naturalmente è remota dal nostro animo ogni intenzione di dare un'ombra di amarezza a qualsiasi nostro carissimo collega, a noi noto od ignoto, il cui nome, in ogni caso, non va mai cercato, perché *errare humanum est*.

Troveremo, poi, mescolati tra loro, scempi perpetrati da maldestre mani private ed esempi purtroppo eseguiti da pubblici poteri, ufficialmente qualificati: eppure anche questi occorre citare, ora nella lode, ora in qualche piccola ombra che avvalorerà, per contrasto, i numerosi e notissimi meriti. Anche se ci limitiamo alla scelta di pochi casi, converrà che tentiamo di raggrupparli e classificarli in categorie connesse con questioni più generali.

a) Quando l'ordine è costruito con materiali e tecniche diverse nei suoi elementi, e l'ossatura muraria non era destinata, in origine, ad essere veduta.

cerità", tra l'altro non attuale, ma attardato di cent'anni, perché riferibile agli *Entretiens sur l'architecture* di Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc (1814-1879), persuase alcuni colleghi a mettere in vista pietre che, in origine, dovettero di certo essere ricoperte per lo meno da una mano di latte di calce e terre, non importa per ora di quale colore. Esempi di errori in questo senso: la fascia di marcapiano, le basi e i capitelli in travertino nella facciata della Chiesa di Santa Maria in Aquiro a piazza Capranica in Roma, dell'età di Pio VI (Braschi, 1775-1799), completata da Pietro Camporesi il Vecchio (1726-1781). Roma, Ospedale di San Giacomo in Augusta, le due testate su via del Corso, di Pietro Camporesi il Giovane (1792-873) e risvolto, di Antonio da Sangallo il Giovane (1484-1546), su via Canova (7). Nelle due testate la tinteggiatura è stata estesa in modo errato ed improprio. Vedansi le sole basi e capitelli lasciati bianchi, perché in travertino. Vedansi la copertura indiscriminata di tutte le membrature architettoniche nel fianco e specialmente le incorniciature delle finestre. Ancora in Roma il lanternino del Tempietto di San Pietro in Montorio di Bramante ha plinti in travertino e membrature murarie in mattoni o in "tegolozze": ma sono circostanze accidentali, effetto della decisione di un assistente ai lavori o di un maestro muratore del tempo di Giulio II: il piccolo dado di travertino non richiedeva affatto l'onore di essere messo a nudo, perché non ha, *hic et nunc*, una dignità superiore a quella della strutturina muraria che ne prosegue le linee con ovvia continuità.

A Terracina nella facciata della Chiesa di San Salvatore, su progetto dell'architetto Antonio Sarti (1797-1880; la chiesa è del 1825) poco dopo la fine della seconda guerra mondiale la copertura d'intonaco bianco fu - come direbbe il Collega Marconi - "decorticata" dai fusti delle colonne del pronao ionico e dalle pietre degli spigoli, con gravissimo danno estetico, né le rimostranze di chi scrive furono in alcun modo considerate da chi dirigeva i lavori (8). Sarebbe bastata una mano di "latte di calce" che Vitruvio avrebbe chiamato *album opus*, dove precisa con *calce ex aqua liquida* (VII, 4, 3).

b) Quando a una parte in pietra, a Roma in travertino, sicuramente in vista, in origine, ne segue un'altra, che è la naturale continuazione delle sue linee architettoniche, la cui

ossatura è in altro materiale, meno nobile, come accade nel caso dei bugnati d'angolo.

Esempio: Roma, piazza Venezia, angolo sud-ovest, Palazzo D'Aste, 1658 e ss., di Giovanni Antonio De' Rossi, popolarmente noto per essere stato la dimora romana di Madama Bonaparte. (9) Lo spigolo era ed è in travertino: è stato continuato in una muratura qualunque, ma questa, di recente, è stata colorita in terre d'ombra, come le facciate, in stridente contrasto con la funzione d'intelaiatura che è l'idea portante dell'"ordine". Eppure solenni Commissioni Comunali furono inutilmente consultate. Trascuro di proposito l'esempio dello spigolo del Palazzo di Montecitorio, perché oggetto di attente cure del prof. Paolo Marconi, che ne ha trattato assai esaurientemente in altra sede e ne ha fatto fare oggetto di una brillante tesi di laurea da parte di un suo scolaro (10).

c) Quando le membrature del telaio architettonico costituito dall'ordine spiccano ed emergono da un piano di fondo lievemente arretrato oppure allineato sulla medesima superficie verticale, nel caso che le prime siano in pietra, in mattoni e ad intonaco il secondo.

A Roma si tratta spesso di travertino e mattoni. Trattasi di una nota questione sintattica: coordinamento e subordinazione; una questione soggetta a consuetudini e a regole secolari. Le superfici a mattoni da cortina spesso di ottimo impasto, sceltissimi, furono sempre molto costose; il che prova come il loro sapiente impiego corrispondesse a un preciso *Kunstwollen* o volontà d'arte. Non è lecito cancellare con un atto arbitrario, deplorato, spero, da tutti noi, *rerum periti*, quanto i maestri dei secoli passati intesero fare; e non è lecito obliterare con cieca rozzezza le materie raffinatissime che avevano scelto per assicurare, col colore delle materie alle loro opere lunga durata. Non potevano mai immaginare che la cultura degli architetti, il magistero degli artigiani, la sensibilità dei committenti e dell'opinione pubblica decadessero a tal segno, da lasciar passare sotto silenzio azioni così riprovevoli come l'indiscriminata tinteggiatura della facciata di Santa Maria in Aquiro, ricordata poc'anzi per un altro motivo. Sopra i mattoni da cortina, dell'altezza di circa tre centimetri, dai sottilissimi giunti di

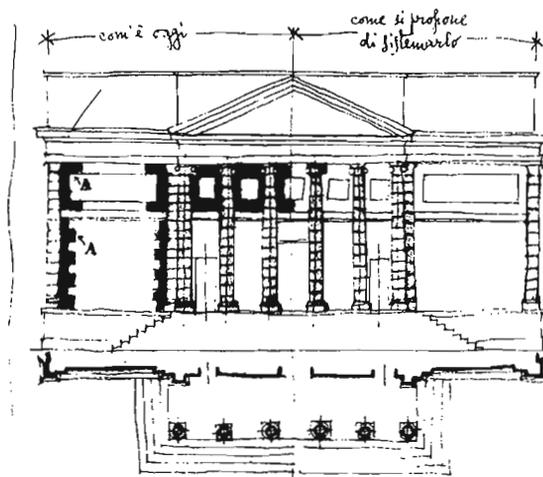
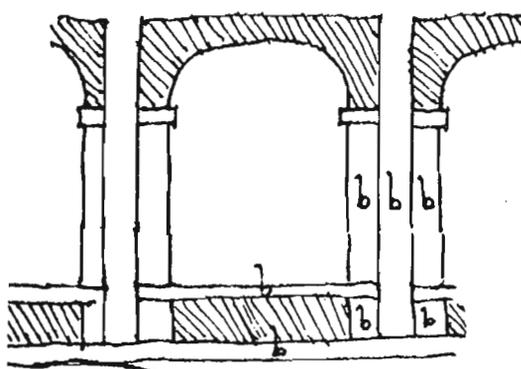


Fig. 2 - Schema dell'origine architettonico nel secondo piano del loggiato del cortile dei ragazzi nel complesso del San Michele a Ripa in Roma.

Fig. 3 - Schizzo del prospetto della chiesa di San Salvatore a Terracina (disegno acquarellato dell'autore).

malta, fu data una volgare mano di calce e tinteggiatura con terre di colore ripugnante, ben lontano dal tono delicato d'origine. Anche il già citato Palazzo d'Aste subì un'analoga ingiuria alla sua già bellissima cortina laterizia.

d) Il dilemma nella scelta preliminare per la coloritura esterna degli edifici con ordini architettonici: monocromo o dicromo? Vantaggi e svantaggi di ciascuna delle due soluzioni.

L'enunciazione stessa del dilemma lascia trasparire molteplici problemi. Senza esaminare degli esempi concreti, è quasi impossibile rendere chiara la visione delle difficoltà, che senza dubbio vi sono, e dei vantaggi, ora di questa, ora di quella soluzione. In generale si può forse dire soltanto che l'unica tinta, quando sia correttamente scelta – e non voglio dire "indovinata" – mette in evidenza i valori della plastica secondaria, fortemente connessi con quelli della plastica primaria, cioè dei volumi generali dell'opera architettonica. Il monocromo è anche più facile. Ma qui non si tratta di scegliere la via più facile: bisogna potere sempre dare una giustificazione, perché si è agito così, quali sono state le ragioni. Qui s'apre il discorso della ricerca storica, interviene qui l'esercizio dello spirito critico.

e) Come talvolta la coerente continuità dell'ordine debba far scartare la dicromia per evitare talune contraddizioni.

Nel decennio che comincia con "gli anni Trenta", se non erro, invalse l'uso, almeno in Roma, di dare alle facciate di certi palazzi del Rinascimento un colorito color terra d'ombra: Palazzo e Palazzetto Venezia, Palazzo Capranica, Palazzo Della Rovere a Santi Apostoli. Anche il portico della Basilica di San Marco era stato tinteggiato in un colore uniformemente bruno. In anni recenti, puliti i pilastri e le cornici di travertino sono stati portati a chiaro i soli archi trasversali, e lasciati o rinnovati in terra d'ombra e terra di Siena pareti, lunette e volta, col risultato deplorabile d'avere tolto ogni apparenza di forza ai pilastri cui è stata cancellata l'idea portante isolandoli e dalla parete e dalla volta e con l'accentuare la incongruenza della mancanza d'una ghiera nelle lunette, con nascita dai

pilastri. Se invece fosse stata scelta una intonazione chiara, biancastra, non lontana dal colore del travertino, i pilastri stessi non avrebbero spiccato per chiaro sulla parete scura e tutto si sarebbe armonicamente fuso nel rispetto dei valori plastici.

A proposito della dicromia, per rimanere nello stesso campo di osservazione, cioè in questo medesimo paragrafo sull'esigenza di continuità nell'intelaiatura dell'ordine, il cortile di questo Palazzo di San Michele offre oggi al nostro sguardo stupito, il seguente fenomeno curioso.

Descrizione della struttura muraria: Serie di arcate policentriche su piedritti inquadrati dal noto sistema tardocinquecentesco e qui tardobarocco di fascioni lisci verticali e orizzontali schematizzanti l'idea dell'ordine.

Descrizione della coloritura: Intelaiature verticali e orizzontali, fasce, marcapiano, marcadavanzali, imposte degli archi e piedritti: chiari, circa color travertino, rosso mattone il parapetto e il tratto di muro sopra l'arcata.

Motivazioni di detta coloritura nella bibliografia pertinente (11). *Critica:* La discontinuità inconsueta va considerata come un grave errore di sintassi. Sembra da biasimarsi, un arco in rosso su piedritti in bianco travertino e il tutto per circa 600 metri quadrati di superficie verticale, a dir poco.

f) Un importante esempio di difficoltà d'applicazione di regole sintattiche: lo scalone sul cortile del Palazzo Reale di Genova.

Trattasi qui dell'opera di un grande architetto tardobarocco: Carlo Fontana (1634-1714) (12). L'apparato festoso e scenografico, coloratissimo, si basa oggi sul giallo e sul rosso cupo. Il confronto tra una diapositiva gentilmente eseguita col grande angolare dall'amico e collega architetto Franco Bocchieri ad esaudire un mio desiderio, del che lo ringrazio qui pubblicamente con viva cordialità, e la foto pubblicata in bianco e nero dal De Angelis d'Ossat nel 1935 lascia arguire che, forse, in circa mezzo secolo, l'impostazione dicroma generale, poté essere rinnovata, ma non mutata nella sua essenza. Se all'origine, prima dei suoi necessari restauri, che in questo caso non potevano essere se non rinnovamenti, essa presentasse i caratteri che si son perpetuati fino a oggi o se, invece,

l'aspetto protrattosi fino al 1935 e, di là, fino a noi, si dovesse all'intervento dell'architetto A. Pettorelli, nel 1914, non è chiaro. Esiste un'incongruenza strana: i pilastri dell'arco, che dall'atrio racchiudente in parte la fantasiosa scala, sono coloriti in giallo nel prospetto sul cortile, in bianco nelle guance interne, cioè nei risvolti paralleli al piano verticale di simmetria dell'edificio. Bizzarria stravagante o errore? Propenderei per definirla un errore, perché toglie unità ideale all'ordine, dividendo in due colori contigui, lungo il piano bisettore del diedro, un pilastro portante.

Ci si può chiedere quale sia stato il motivo di tale maldestro errore. È facile trovarlo esaminando l'interno dell'atrio stesso, dove quei pilastri stessi che determinarono la soluzione d'angolo errata, sono paraste chiare, connesse con tutto un coerente ragionamento sintattico interno, trasferito un giorno all'esterno, senza una preliminare valutazione critica delle implicazioni e delle conseguenze di quell'atto.

Quali che siano le difficoltà che possono presentarsi nell'applicare le regole sintattiche proprie dell'architettura, concludo con l'esortare i colleghi a una vigile riflessione sulle conseguenze che ogni proposta d'intervento parziale può arrecare, in senso positivo o negativo, all'insieme.

Note

(1) Consiglio Superiore del Ministero dei Lavori Pubblici, *Capitolato speciale tipo per appalti di lavori edilizi* (si è perduto nel tempo il ricordo della data esatta della prima edizione), parte II, art. 54: Opere da pittore, norme generali.

(2) Intorno alla cultura media pre-professionale dei giovani che si accingevano a diventare architetti nel IV secolo d.C. è interessante la costituzione di Costantino in data 27 agosto 334 (C. I Cod. Theodos. I3, 4): "*Architectis quam plurimis opus est, sed quia non sunt, sublimitas tua [...] ad hoc studium eos impellat, qui ad annos ferme duodeviginti nati liberales litteras degustaverint*". Dove la *sublimitas tua*, cui l'imperatore si rivolge, è Felice, prefetto del Pretorio per l'Africa, cui la costituzione – valida in senso generale – era diretta. È pubblicata da P. DE FRANCISCI, *Le arti nella legislazione del IV secolo*, in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, vol. XXVIII, fasc. I-II, 1954-55, pp. 63-73.

(3) Senza dubbio Louis Réau con i suoi aggettivi qualificativi rende l'idea in senso scolastico e pedante dei noiosissimi ordini architettonici secondo i manuali tradizionali,

ma rientra nel novero di quei grammatici e retori che, con le loro classificazioni, tolgono spontaneità e freschezza ai poeti. Victor Hugo (1802-1885) ne *Les Contemplations*, Livre premier, XIII, così incomincia: "*Marchands de grec ! marchands de latin ! cuistres ! dogues ! / Philistins ! magisters ! je vous hais, pedagogues ! / Car, dans votre aplonib grave, infaillible, hébété, / vous niez l'idéal, la grâce et la beauté !*".

(4) M. BORISSAVLIEVICH, *Les théories de l'architecture*, Paris 1926 (1), 1951 (2), a proposito della teoria di Tiersch, cap. IV, paragrafo 6°; inoltre vedasi A. ZEISING, *Aesthetisch. Forschungen*, Frankfurt a. M. 1885.

(5) In un volume pubblicato come *Appendice*.

(6) Al Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, fondato da Gustavo Giovannoni (1873-1947) il 25 febbraio 1939, il giorno 9 giugno 1977 si tenne un dibattito dal titolo "Il Colore di Roma", coordinato dal prof. Antonio Maria Colini. L'autore di questo saggio era allora il Presidente del Centro Studi.

(7) Sull'Ospedale di San Giacomo degli Incurabili o in Augusta si vedano, tra l'altro, G. GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo il Giovane*, due volumi, Roma 1959, I, pp. 238-241; A. Canezza, *Gli arcispedali di Roma nella vita cittadina, nella storia e nell'arte*, Roma 1933, parte III, cap. I pp. 203-211, G. Spagnesi, *L'architettura a Roma al tempo di Pio IX (1830-1870)*, Roma 1976, pp. 23, 67, 79, 250.

(8) Dall'Istituto di Storia e di Arte del Lazio Meridionale, Centro di Roma, con sede nella Casa dei Crescenzi, in via già del Mare, poi del Teatro di Marcello, ora Petroselli, n. 54, in data 14 marzo 1951 l'autore del presente saggio e di questa nota scriveva al Comm. Ing. Giulio Cesare Zoppi, allora Ingegnere Capo dell'Ufficio del Genio Civile di Latina, illustrando il commento con un piccolo schizzo. Scrivevo così: "Questo è il prospetto di San Salvatore di Terracina, com'è oggi. Prima della guerra una velatura sottilissima di tinta bianca a colla di calce ricopriva ogni cosa, comprese le colonne e i capitelli, ora con lodevole iniziativa nei lavori di ripristino della facciata si è creduto di lasciare in evidenza la nobile struttura in pietra delle colonne, paraste, capitelli ecc. Bene, perché piace vedere la pietra quando è ben lavorata. Sono passato da Terracina e conveggio con Lei che così il pronao sta assai meglio di prima". Oggi, trentaquattro anni dopo, ho mutato opinione, ma allora pensavo con sincerità quanto ho riferito. Poco oltre però continuavo: "Si potrebbe obiettare che l'architetto Antonio Sarti nel 1831 avesse immaginato la chiesa coperta dalla sottile velatura di tinta che adottò anche in altre sue opere: un intervento a Villa Torlonia sulla via Nomentana, Villa Grazioli a Castel Porziano; Manifatture dei Tabacchi in piazza Mastai a Trastevere, del 1859-1863. Seguì una consuetudine e un gusto del tempo, affermati anche da architetti che lo precedettero, quali Stern, Valadier, Canina, Camporesi. Per analogia stilistica ricordo i propilei di Villa Borghese, al piazzale Flaminio, del Canina. I disegni del Sarti, ad acquarello con indicazione dei colori degli intonaci, dovrebbero essere conservati, parte all'Archivio di Stato alla Sapienza, parte all'Accademia di San Luca: avrei potuto cercare il progetto originale e risolvere ogni dubbio intorno alle tinte interne ed esterne [...]. Mi dispiace che a Terracina non abbiano pensato di scrivermi: avrei fatto volentieri questa ricerca!" "Comunque – conti-

nuovo – nell'insieme sta bene come è stato fatto. Due cose, però, non vanno, e bisognerebbe subito rimediare, finché ci sono i ponteggi, se vogliamo evitare critiche spiacevoli. Si tratta di questo:

a) i cantonali che ho marcato più in scuro, indicati con la lettera A nello schizzo, resi ora visibili, s'inseriscono assai male nella parete, dove, senza giustificazione alcuna, serrano come due parentesi quadre l'incasso superiore e introducono motivi di un'apparenza strutturale non rispondente al partito architettonico e che nuoce alle belle paraste che delimitano la parete. I cantonali dovrebbero scomparire sotto una mano di bianco, che lasci in vista solo la paraste, con le loro basi e capitelli.

b) Il contrasto di colore che appare ora sul muro di fondo del pronao tra intonaco e pietra è troppo forte, soprattutto perché al centro rimane isolata in campo bianco l'epigrafe celebrativa e dedicatoria di Gregorio XVI (1831-1846): con la nuova, impreveduta dicromia i rapporti sono mutati e alterati. Si potranno imbiancare di nuovo quelle pietre oppure imitarne l'intonazione nelle interposte specchiature d'intonaco a incassi e riquadri. In quest'ultimo caso tutto il muro di fondo del pronao eguaglierebbe il colore delle colonne; ma penso sia da preferire il bianco".

(9) Sul Palazzo D'Aste si consulti G. Spagnesi, *Giovanni Antonio De Rossi*, Roma 1964, pp. 60-65 (gli anni tra il 1650 e il 1660).

(10) Alla Facoltà di Architettura di Roma, relatore il prof. Paolo Marconi, il giorno 11 aprile 1983, furono discusse due tesi di laurea mirabilmente documentate, intorno al *Palazzo di Montecitorio, problemi storiografici e di conservazione*, dagli allora candidati oggi architetti S. Terracina, M.A. Vittorini. In esse i dati archivistici, le ricerche sulle tecniche di finitura e gli aspetti cromatici sono curati con lodevole attenzione e perseveranza meticolosa.

(11) Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici del Lazio, *Tre interventi di restauro: San Michele, Convento di San Francesco a Ripa, Santa Cecilia*. Roma, 1981, VI^a Assemblea Generale I.C.O.M.O.S., Congresso internazionale di studi "Nessun futuro senza passato", Roma, 25-31 maggio 1981. Una mostra dei lavori di restauro al San Michele era stata inaugurata il 24 giugno 1977. Cfr. AA.VV., *San Michele a Ripa. Storia e Restauro*. Quaderno di documentazione, Enciclopedia Multimediale dell'Istituto della Enciclopedia Italiana – Roma 1983; AA.VV., *Per il restauro del San Michele*, Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici del Lazio, Roma 1979.

(12) G. DE ANGELIS D'OSSAT, *Realtà dell'architettura. Apporti alla sua storia / 1933-78*, Roma 1982, due volumi, vol. II, *Il Palazzo Reale di Genova e l'opera di Carlo Fontana*, pp. 1289-1300; quello studio era già apparso nel periodico "Genova" nel 1935, pp. 587-596.

Carte del Restauro



Conferenza Internazionale di Atene. Carta di Atene (1931)

I - La Conferenza, convinta che la conservazione del patrimonio artistico ed archeologico dell'umanità interessi tutti gli Stati tutori della civiltà, augura che gli Stati si prestino reciprocamente una collaborazione sempre più estesa e concreta per favorire la conservazione dei monumenti d'arte e di storia; ritiene altamente desiderabile che le istituzioni e i gruppi qualificati, senza menomamente intaccare il diritto pubblico internazionale, possano manifestare il loro interessamento per la salvaguardia dei capolavori in cui la civiltà ha trovato la sua più alta espressione e che appaiano minacciati; emette il voto che le richieste a questo effetto, sottomesse alla organizzazione della cooperazione intellettuale, dopo inchieste fatte dall'Ufficio internazionale dei musei e benevola attenzione dei singoli Stati. Apparterrà alla Commissione Internazionale della cooperazione intellettuale, dopo richieste fatte dall'Ufficio internazionale dei musei e dopo aver raccolto dai suoi organi locali le informazioni utili, di pronunciarsi sulla opportunità di passi da compiere e sulla procedura da seguire in ogni caso particolare.

II - La Conferenza ha inteso la esposizione dei principi generali e delle dottrine concernenti la protezione di monumenti. Essa constata che, pur nella diversità dei casi speciali a cui possono rispondere particolari soluzioni, predomina nei vari Stati rappresentati una tendenza generale ad abbandonare le restituzioni integrali e ad evitarne i rischi mediante la istituzione di manutenzioni regolari e permanenti atte ad assicurare la conservazione degli edifici.

Nel caso in cui un restauro appaia indispensabile in seguito a degradazioni o distruzioni, raccomanda di rispettare l'opera storica ed artistica del passato, senza proscrivere lo stile di alcuna epoca. La Conferenza raccomanda di mantenere, quando sia possibile, l'occupazione dei monumenti che ne assicura la continuità vitale, purché tuttavia la moderna destinazione sia tale da rispettarne il carattere storico ed artistico.

III - La Conferenza ha inteso la esposizione delle legislazioni aventi per scopo nelle differenti nazioni, la protezione dei monumenti d'interesse storico, artistico o scientifico; ed ha unanimamente approvato la tendenza generale che consacra in questa materia un diritto della collettività contro l'interesse privato. Essa ha constatato come la differenza di queste legislazioni provenga dalla difficoltà di conciliare il diritto pubblico col diritto dei particolari; ed, in conseguenza, pur approvandone la tendenza generale, stima che debbano essere appropriate alle circostanze locali ed allo stato dell'opinione pubblica, in modo da incontrare le minori opposizioni possibili e di tener conto dei sacrifici che i proprietari subiscono nell'interesse generale.

Essa emette il voto che in ogni Stato la pubblica autorità sia investita del potere di prendere misure conservative nei casi d'urgenza. Essa augura in fine che l'Ufficio internazionale dei musei pubblici tenga a giorno una raccolta ed un elenco comparato delle legislazioni vigenti nei differenti Stati su questo soggetto.

IV - La Conferenza constata con soddisfazione che i principi e le tecniche espone nelle differenti comunicazioni particolari si ispirano ad una comune tendenza, cioè:

Quando si tratta di rovine, una conservazione scrupolosa s'impone e, quando le condizioni lo permettono, è opera felice il rimettere in posto gli elementi originali ritrovati (anastilosi); ed i materiali nuovi necessari a questo scopo dovranno sempre essere riconoscibili.

Quando invece la conservazione di rovine messe in luce da uno scavo fosse riconosciuta impossibile, sia consigliabile, piuttosto che votarle alla distruzione, di seppellirle nuovamente, dopo, beninteso averne preso precisi rilievi.

È ben evidente che la tecnica dello scavo e la conservazione dei resti impongono la stretta collaborazione tra l'archeologo e l'architetto. Quanto agli altri monumenti, gli esperti riconoscendo che ogni caso si presenta con carattere specifici, si sono trovati d'accordo nel consigliare, prima di ogni opera di consolidamento o di parziale restauro, una indagine scrupolosa delle malattie a cui occorre portare rimedio.

V - Gli esperti hanno inteso varie comunicazioni relative all'impiego di materiali moderni per il consolidamento degli antichi edifici; ed approvano l'impiego giudizioso di tutte le risorse della tecnica moderna, e più specialmente del cemento armato.

Essi esprimono il parere che ordinariamente questi mezzi di rinforzo debbano essere dissimulati per non alterare l'aspetto e il carattere dell'edificio da restaurare; e ne raccomandano l'impiego specialmente nei casi in cui essi permettono di conservare gli elementi in situ evitando i rischi della disfatta e della ricostruzione.

VI - La Conferenza constata che nelle condizioni della vita moderna i monumenti del mondo intero si trovano sempre più minacciati dagli agenti esterni; e, pur non potendo formulare regole generali che si adattino alla complessità dei casi, raccomanda:

- 1) la collaborazione in ogni Paese dei conservatori dei monumenti e degli architetti coi rappresentanti delle scienze fisiche, chimiche, naturali per raggiungere risultati sicuri di sempre maggiori applicazioni;
- 2) la diffusione, da parte dell'Ufficio internazionale dei Musei, di tali risultati, mediante notizie sui lavori intrapresi nei vari Paesi e le regolari pubblicazioni;

La Conferenza, nei riguardi della conservazione della scultura monumentale, considera che l'asportazione delle opere dal quadro nel quale furono create è come principio da ritenersi inopportuna. Essa raccomanda a titolo di precauzione, la conservazione dei modelli originari, quando ancora esistono, e l'esecuzione dei calchi quando essi mancano.

VII - La Conferenza raccomanda di rispettare nella costruzione degli edifici il carattere e la fisionomia della città, specialmente nelle prossimità dei monumenti antichi, per i quali l'ambiente deve essere oggetto di cure particolari. Uguale rispetto deve aversi per talune prospettive particolarmente pittoresche.

Oggetto di studio possono anche essere le piantagioni e le ornamentazioni vegetali adatte a certi monumenti o gruppi di monumenti per conservare l'antico carattere.

Essa raccomanda soprattutto la soppressione di ogni pubblicità, di ogni sovrapposizione abusiva di pali e fili telegrafici, di ogni industria rumorosa ed invadente, in prossimità di monumenti d'arte e di storia.

VIII - La Conferenza emette il voto:

1. che i vari Stati, ovvero le istituzioni in essi create o riconosciute competenti a questo fine, pubblichino un inventario dei monumenti storici nazionali accompagnato da fotografie e da notizie;
2. che ogni Stato crei un archivio, ove siano conservati i documenti relativi ai propri monumenti storici;
3. che l'Ufficio internazionale dei Musei dedichi nelle sue pubblicazioni alcuni articoli ai procedimenti ed ai metodi di conservazione dei monumenti storici;
4. che l'Ufficio stesso studi la migliore diffusione ed utilizzazione delle indicazioni e dei dati architettonici, storici e tecnici così centralizzati.

IX - I membri della Conferenza, dopo aver visitato, nel corso dei loro lavori e della crociera di studio eseguita, alcuni dei principali campi di scavo e dei monumenti antichi della Grecia, sono stati unanimi nel rendere omaggio al Governo ellenico, che da lunghi anni, mentre ha assicurato esso stesso l'attuazione di lavori considerevoli, ha accettato la collaborazione degli archeologi e degli specialisti di tutti i Paesi. Essi hanno in ciò veduto un esempio che non può che contribuire alla realizzazione degli scopi di cooperazione intellettuale, di cui è apparsa così viva la necessità nel corso dei loro lavori.

X - La Conferenza, profondamente convinta che la migliore garanzia di conservazione dei monumenti e delle opere d'arte venga dall'affetto e dal rispetto del popolo e considerando che questi sentimenti possono essere assai favoriti da una azione appropriata dei pubblici poteri, emette il voto che gli educatori volgano ogni cura ad abituare l'infanzia e la giovinezza ad astenersi da ogni atto che possa degradare i monumenti e le inducano ad intenderne il significato e ad interessarsi, più in generale, alla protezione delle testimonianze d'ogni civiltà.

Consiglio Superiore per le antichità e belle arti.

Norme per il restauro dei monumenti.

Carta Italiana del restauro (1931)

Il Consiglio superiore per le Antichità e Belle Arti, portando il suo studio sulle norme che debbono reggere il restauro dei monumenti, il quale in Italia si eleva al grado di una grande questione nazionale, e edotto dalla necessità di mantenere e di perfezionare sempre più il primato incontestabile che in tale attività, fatta di scienza, di arte e di tecnica, il nostro paese detiene;

convinto della multipla e gravissima responsabilità che ogni opera di restauro coinvolge (sia che si accompagni o no a quella dello scavo); con l'assicurare la stabilità di elementi fatiscenti; col conservare o riportare il monumento a funzione d'arte; col porre le mani su di un complesso di documenti di storia ed arte tradotti in pietra, non meno preziosi di quelli che si conservano nei musei o negli archivi, col consentire studi analitici che possono avere per risultato nuove impreviste determinazioni nella storia dell'arte e della costruzione;

convinto perciò che nessuna ragione di fretta, di utilità pratica, di personale suscettibilità possa imporre in tale tema manifestazioni che non siano perfette, che non abbiano un controllo continuo e sicuro, che non corrispondano ad una bene affermata unità di criteri, e stabilendo come evidente che tali principi debbano applicarsi sia ai restauri eseguiti dai privati sia a quelli dei pubblici enti, a cominciare dalle stesse Soprintendenze preposte alla conservazione e alla indagine dei monumenti;

considerando che nell'opera di restauro debbano unirsi ma non elidersi, neanche in parte, vari criteri di diverso ordine; cioè le ragioni storiche che non vogliono cancellata nessuna delle fasi attraverso cui si è composto il monumento, né falsata la sua conoscenza con aggiunte che inducano in errore gli studiosi, né disperso il materiale che le ricerche analitiche pongono in luce; il concetto architettonico che intende riportare il monumento ad una funzione d'arte, e, quando sia possibile, ad una unità di linea (da non confondersi con l'unità di stile); il criterio che deriva dal sentimento stesso dei cittadini, dallo spirito della città, con i suoi ricordi e le sue nostalgie; e infine, quello stesso indispensabile che fa capo alle necessità amministrative attinenti ai mezzi e alla pratica utilizzazione;

ritiene che dopo oltre un trentennio di attività in questo campo, svoltasi nel suo complesso con risultati magnifici, si possa e si debba trarre da questi risultati un complesso di insegnamenti concreti a convalidare e precisare una teoria del restauro ormai stabilita con continuità nei deliberati del Consiglio superiore e nell'indirizzo seguito dalla maggior parte delle Soprintendenze alle Antichità e all'Arte medioevale e moderna e di questa teoria controllata dalla pratica enuncia i principi essenziali.

Esso afferma pertanto:

1. che al di sopra di ogni altro intento debba la massima importanza attribuirsi alle cure assidue di manutenzione e alle opere di consolidamento, volte a dare nuovamente al monumento la resistenza e la durevolezza tolta dalle menomazioni o dalle disgregazioni;
2. che il problema di ripristino mosso dalle ragioni dell'arte e dell'unità architettonica strettamente congiunte col criterio storico, possa porsi solo quando si basi su dati assolutamente certi forniti dal monumento da ripristinare e non su ipotesi, su elementi in grande prevalenza esistenti anziché su elementi prevalentemente nuovi;
3. che nei monumenti lontani ormai dai nostri usi e dalla nostra civiltà, come sono i monumenti antichi debba ordinariamente escludersi ogni completamento, e solo sia da considerarsi l'anastilosi, cioè la ricomposizione di esistenti parti smembrate con l'aggiunta eventuale di quegli elementi neutri che rappresentino il minimo necessario per integrare la linea e assicurare le condizioni di conservazione;
4. che nei monumenti che possono dirsi viventi siano ammesse solo quelle utilizzazioni non troppo lontane dalle destinazioni primitive, tali da non recare negli adattamenti necessari alterazioni essenziali all'edificio;
5. che siano conservati tutti gli elementi aventi un carattere d'arte o di storico ricordo, a qualunque tempo appartengano, senza che il desiderio dell'unità stilistica, e del ritorno alla primitiva forma intervenga ad

escluderne alcuni a detrimento di altri, e solo possano eliminarsi quelli, come le murature di finestre e di intercolumni di portici che, privi di importanza e di significato, rappresentino deturpamenti inutili; ma che il giudizio di tali valori relativi e sulle rispondenti eliminazioni debba in ogni caso essere accuratamente vagliato, e non rimesso ad un giudizio personale dell'autore di un progetto di restauro;

6. che insieme col rispetto per il monumento e per le sue varie fasi proceda quello delle sue condizioni ambientali, le quali non debbono essere alterate da inopportuni isolamenti; da costruzioni di nuove fabbriche prossime invadenti per massa, per colore, per stile;

7. che nelle aggiunte che si dimostrassero necessarie, o per ottenere il consolidamento, o per raggiungere lo scopo di una reintegrazione totale o parziale, o per la pratica utilizzazione del monumento, il criterio essenziale da seguirsi debba essere, oltre a quello di limitare tali elementi nuovi al minimo possibile, anche quello di dare ad essi un carattere di nuda semplicità e di rispondenza allo schema costruttivo, e che solo possa ammettersi in stili similari la continuazione di linee esistenti nei casi in cui si tratta di espressioni geometriche prive di individualità decorativa;

8. che in ogni caso debbano siffatte aggiunte essere accuratamente ed evidentemente designate o con l'impiego di materiale diverso dal primitivo, o con l'adozione di cornici di involuppo, semplici e prive di intagli, o con l'applicazione di sigle o di epigrafi, per modo che mai un restauro eseguito possa trarre in inganno gli studiosi e rappresentare una falsificazione di un documento storico;

9. che allo scopo di rinforzare la compagine stanca di un monumento e di reintegrare la massa, tutti i mezzi costruttivi modernissimi possano recare ausili preziosi e sia opportuno valersene quando l'adozione di mezzi costruttivi analoghi agli antichi non raggiunga lo scopo; e che del pari, i sussidi sperimentali delle varie scienze debbano essere chiamate a contributo per tutti gli altri temi minuti e complessi di conservazione delle strutture fatiscenti, nei quali ormai i procedimenti empirici debbono cedere il campo a quelli rigidamente scientifici;

10. che negli scavi e nelle esplorazioni che rimettono in luce antiche opere, il lavoro di liberazione debba essere metodicamente e immediatamente seguito dalla sistemazione dei ruderi e dalla stabile protezione di quelle opere d'arte rinvenute, che possono conservarsi in situ;

11. che come nello scavo, così nel restauro dei monumenti sia condizione essenziale e tassativa, che una documentazione precisa accompagni i lavori mediante relazioni analitiche raccolte in un giornale del restauro e illustrate da disegni e da fotografie, sicché tutti gli elementi determinati nella struttura e nella forma del monumento, tutte le fasi delle opere di ricomposizione, di liberazione, di completamento, risultino acquisite in modo permanente e sicuro.

Il Consiglio convinto infine che in tempi così ardui e complessi in cui ciascun monumento e ciascuna fase del suo restauro presentano quesiti singolari, l'affermazione dei principi generici debba essere completata e fecondata dall'esame e dalla discussione sui casi specifici, esprime i seguenti voti:

a) che il giudizio del Consiglio superiore sia sistematicamente richiesto prima dell'inizio dei lavori per tutti i restauri di monumenti che escono dall'ordinaria attività conservatrice, sia che detti restauri vengano promossi e curati da privati, o da pubblici enti o dalle stesse Sovrintendenze;

b) che sia tenuto ogni anno in Roma un convegno amichevole (i cui atti potrebbero essere pubblicati nel "Bollettino d'Arte" del Ministero dell'Educazione Nazionale) nel quale i singoli Sovrintendenti esponano i casi e i problemi che loro si presentano per richiamare l'attenzione dei colleghi, per esporre le proprie proposte di soluzione;

c) che sia fatto obbligo della compilazione e della conservazione metodica dei suddetti giornali del restauro, e che possibilmente dei dati e delle notizie analitiche da quelli risultanti si curi la pubblicazione scientifica in modo analogo a quello degli scavi.

Carta di Venezia (1964)

Le opere monumentali dei popoli, recanti un messaggio spirituale del passato, rappresentano, nella vita attuale, la viva testimonianza delle loro tradizioni secolari. L'umanità, che ogni giorno prende atto dei valori umani, le considera patrimonio comune, riconoscendosi responsabile della loro salvaguardia di fronte alle generazioni future. Essa si sente in dovere di trasmetterle nella loro completa autenticità.

E' essenziale che i principii che presiedono alla conservazione ed al restauro dei monumenti vengano prestabiliti e formulati a livello internazionale, lasciando tuttavia che ogni Paese li applichi, tenendo conto della propria cultura e delle proprie tradizioni.

Definendo per la prima volta questi principii fondamentali, la Carta di Atene del 1931, ha contribuito allo sviluppo di un vasto movimento internazionale, che si è particolarmente concretato in documentazioni nazionali, nell'attività dell'ICOM e dell'UNESCO, e nella creazione, ad opera dell'UNESCO stessa, del Centro Internazionale di Studio per la conservazione ed il restauro dei Beni Culturali. Sensibilità e spirito critico si sono rivolti su problemi sempre più complessi e variati; è arrivato quindi il momento di riesaminare i principii della Carta, al fine di approfondirli e di ampliarne l'operatività in un documento nuovo.

Di conseguenza, il Secondo Congresso Internazionale degli Architetti e Tecnici dei Monumenti, riunitosi a Venezia dal 25 al 31 maggio 1964, ha approvato il testo seguente:

Definizioni:

Art. 1 - La nozione di monumento storico comprende tanto la creazione architettonica isolata quanto l'ambiente urbano o paesistico che costituisca la testimonianza di una civiltà particolare, di un'evoluzione significativa o di un avvenimento storico. Questa nozione si applica non solo alle grandi opere ma anche alle opere modeste che, con il tempo, abbiano acquistato un significato culturale.

Art. 2 - La conservazione ed il restauro dei monumenti costituiscono una disciplina che si vale di tutte le scienze e di tutte le tecniche che possono contribuire allo studio ed alla salvaguardia del patrimonio monumentale.

Scopo:

Art. 3 - La conservazione ed il restauro dei monumenti mirano a salvaguardare tanto l'opera d'arte che la testimonianza storica.

Conservazione:

Art. 4 - La conservazione dei monumenti impone innanzi tutto una manutenzione sistematica.

Art. 5 - La conservazione dei monumenti è sempre favorita dalla loro utilizzazione in funzioni utili alla società: una tale destinazione è augurabile ma non deve alterare la distribuzione e l'aspetto dell'edificio. Gli adattamenti pretesi dalla evoluzione degli usi e dei costumi devono dunque essere contenuti entro questi limiti.

Art. 6 - La conservazione di un monumento implica quella delle sue condizioni ambientali. Quando sussista un ambiente tradizionale, questo sarà conservato; verrà inoltre messa al bando qualsiasi nuova costruzione, distruzione e utilizzazione che possa alterare i rapporti di volumi e colori.

Art. 7 - Il monumento non può essere separato dalla storia della quale è testimone, né dall'ambiente dove esso si trova.

Lo spostamento di una parte e di tutto il monumento non può quindi essere tollerato che quando la salvaguardia di un monumento lo esiga o quando ciò sia giustificato da cause di notevole interesse nazionale o internazionale.

Art. 8 - Gli elementi di scultura, di pittura o di decorazione che sono parte integrante del monumento non possono essere separati da esso che quando questo sia l'unico modo atto ad assicurare la loro conservazione.

Restauro:

Art. 9 - Il restauro è un processo che deve mantenere un carattere eccezionale. Il suo scopo è di conservare e di rivelare i valori formali e storici del monumento e si fonda sul rispetto della sostanza antica e delle documentazioni autentiche. Il restauro deve fermarsi dove ha inizio l'ipotesi: qualsiasi lavoro di completamento, riconosciuto indispensabile per ragioni estetiche e teoriche, deve distinguersi dalla progettazione architettonica e dovrà recare il segno della nostra epoca. Il restauro sarà sempre preceduto e accompagnato da uno studio archeologico e storico del monumento.

Art. 10 - Quando le tecniche tradizionali si rivelino inadeguate, il consolidamento di un monumento può essere assicurato, mediante l'ausilio di tutti i più moderni mezzi di struttura e di conservazione, la cui efficienza sia stata dimostrata da dati scientifici e sia garantita dall'esperienza.

Art. 11 - Nel restauro di un monumento devono essere rispettati tutti i contributi validi nella costruzione di un monumento, a qualunque epoca appartengano, in quanto l'unità stilistica non è lo scopo di un restauro. Quando in un edificio si presentano parecchie strutture sovrapposte, la liberazione di una struttura inferiore non si giustifica che eccezionalmente, e a condizione che gli elementi rimossi siano di scarso interesse, che la composizione architettonica rimessa in luce costituisca una testimonianza di grande valore storico, archeologico o estetico, e che il suo stato di conservazione sia ritenuto sufficiente. Il giudizio sul valore degli elementi in questione e la decisione sulle eliminazioni da eseguirsi non possono dipendere dal solo autore del progetto.

Art. 12 - Gli elementi destinati a sostituire le parti mancanti devono integrarsi armoniosamente nell'insieme, distinguendosi tuttavia dalle parti originali, affinché il restauro non falsifichi il monumento, sia nel suo aspetto artistico, sia nel suo aspetto storico.

Art. 13 - Le aggiunte non possono essere tollerate se non rispettano tutte le parti interessanti dell'edificio, il suo ambiente tradizionale, l'equilibrio del suo complesso ed i rapporti con l'ambiente circostante.

Ambienti monumentali:

Art. 14 - Gli ambienti monumentali devono essere l'oggetto di speciali cure, al fine di salvaguardare la loro integrità ed assicurarne il loro risanamento, la loro utilizzazione e valorizzazione. I lavori di conservazione e di restauro che vi sono eseguiti devono ispirarsi ai principii enunciati negli articoli precedenti.

Scavi:

Art. 15 - I lavori di scavo devono essere eseguiti conformemente a norme scientifiche ed alla "Raccomandazione che definisce i principii internazionali da applicare in materia di scavi archeologici", adottata dall'UNESCO nel 1956.

Saranno assicurate l'utilizzazione delle rovine e le misure necessarie alla conservazione ed alla stabile protezione delle opere architettoniche e degli oggetti rinvenuti. Verranno inoltre prese tutte le iniziative che possano facilitare la comprensione del monumento messo in luce, senza mai snaturarne i significati. È da escludersi "a priori" qualsiasi lavoro di ricostruzione, mentre è da considerarsi solo l'anastilosi, cioè la ricomposizione di esistenti parti ma smembrate. Gli elementi di integrazione dovranno sempre essere riconoscibili, e rappresenteranno il minimo necessario per assicurare le condizioni di conservazione del monumento e ristabilire la continuità delle sue forme.

Documentazione e pubblicazione:

Art. 16 - I lavori di conservazione, di restauro e di scavo saranno sempre accompagnati da una documentazione precisa con relazioni analitiche e critiche, illustrate da disegni e fotografie. Tutte le fasi dei lavori di liberazione, di consolidamento, di ricomposizione e di integrazione, come gli elementi tecnici e formali identificati nel corso dei lavori, vi saranno inclusi. Questa documentazione sarà depositata negli archivi di ente pubblico e verrà messa a disposizione degli studiosi: è raccomandata la sua pubblicazione.

Tratto da: Carlo Ceschi, Teoria e prassi del restauro, 1970, Roma - Giuseppe La Monica, Ideologie e prassi del restauro (con antologia di testi) - Francesco Guerrieri, dal restauro della città al territorio

Carta Italiana del Restauro (1972)

Il Ministero della Pubblica Istruzione nell'intento di pervenire a criteri uniformi nella specifica attività dell'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti nel campo della conservazione del patrimonio artistico, ha rielaborato, sentito il parere del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, le norme sul restauro.

Tali norme prendono il nome di "Carta del Restauro 1972", sono precedute da una brava relazione e seguite da quattro distinte relazioni contenenti istruzioni per:

- 1) "La salvaguardia ed il restauro delle antichità"
- 2) " la condotta dei restauri architettonici"
- 3) "L'esecuzione dei restauri pittorici e scultorei"
- 4) "La tutela dei centri storici".

Le relazioni sono da ritenersi documenti integranti la Carta stessa.

Relazione alla Carta del Restauro.

La coscienza che le opere d'arte, intese nell'accezione più vasta che va dall'ambiente urbano ai monumenti architettonici a quelli di pittura e scultura, e dal reperto paleolitico alle espressioni figurative delle culture popolari, debbano essere tutelate in modo organico e paritetico, porta necessariamente alla elaborazione di norme tecnico-giuridiche che sanciscano i limiti entro i quali va intesa la conservazione, sia come salvaguardia e prevenzione, sia come intervento di restauro propriamente detto. In tal senso costituisce titolo d'onore della cultura italiana che, a conclusione di una prassi di restauro che via via si era emendata dagli arbitri del restauro di ripristino, venisse elaborato già nel 1931 un documento che fu chiamato "Carta del Restauro", dove, sebbene l'oggetto fosse ristretto ai monumenti architettonici, facilmente potevano attingersi ed estendersi le norme generali per ogni restauro anche di opere d'arte pittoriche e scultoree.

Disgraziatamente tale "Carta del Restauro" non ebbe mai forza di legge, e quando, successivamente, per la sempre maggiore coscienza che si veniva a prendere dei pericoli ai quali esponeva le opere d'arte un restauro condotto senza precisi criteri tecnici, si intese, nel 1938, sovvenire a questa necessità, sia creando l'Istituto Centrale del Restauro per le opere d'arte, sia incaricando una Commissione ministeriale di elaborare delle norme unificate che a partire dall'archeologia abbracciassero tutti i rami delle arti figurative, tali norme, da definirsi senz'altro auree, rimasero anch'esse senza forza di legge, quali istruzioni interne dell'Amministrazione, né la teoria o la prassi che in seguito vennero elaborate dall'Istituto Centrale del Restauro furono estese a tutti i restauri di opere d'arte della Nazione.

Il mancato perfezionamento giuridico di tale regolamentazione di restauro non tardò a rivelarsi come deleterio, sia per lo stato di impotenza in cui lasciava davanti agli arbitri del passato anche in campo di restauro (e soprattutto di sventramenti e alterazioni di antichi ambienti), sia in seguito alle distruzioni belliche, quando un comprensibile ma non meno biasimevole sentimentalismo, di fronte ai monumenti danneggiati o distrutti, venne a forzare la mano e a ricondurre a ripristini e a ricostruzioni senza quelle cautele e remore che erano state vanto dell'azione italiana di restauro. Né minori guasti dovevano prospettarsi per le richieste di una malintesa modernità e di una grossolana urbanistica, che, nell'accrescimento delle città e col movente del traffico portava proprio a non rispettare quel concetto di ambiente, che, oltrepassando il criterio ristretto del monumento singolo, aveva rappresentato una conquista notevole della "Carta del Restauro" e delle successive istruzioni. Riguardo al più dominabile campo delle opere d'arte, pittoriche e scultoree, sebbene, anche in mancanza di norme giuridiche, una maggiore cautela del restauro abbia evitato danni gravi quali le conseguenze delle esiziali puliture integrali, come purtroppo è avvenuto all'Estero, tuttavia l'esigenza dell'unificazione di metodi si è rivelata imprescindibile, anche per intervenire validamente sulle opere di proprietà privata, ovviamente non meno importanti, per il patrimonio artistico nazionale, di quelle di proprietà statale o comunque pubblica.

Carta del restauro 1972

Art. 1. - Tutte le opere d'arte di ogni epoca, nella accezione più vasta che va dai monumenti architettonici a quelli di pittura e scultura, anche se in frammenti, e dal reperto paleolitico alle espressioni figurative delle culture popolari e dell'arte contemporanea a qualsiasi persona o ente appartengano, ai fini della loro salvaguardia e restauro, sono oggetto delle presenti istruzioni che prendono il nome di "Carta del Restauro 1972".

Art. 2. - Oltre alle opere indicate nell'articolo precedente vengono a questo assimilati, per assicurarne la salvaguardia e il restauro, i complessi di edifici d'interesse monumentale, storico o ambientale, particolarmente i centri storici; le collezioni artistiche e gli arredi conservati nella loro disposizione tradizionale; i giardini e i parchi che vengono considerati di particolare importanza.

Art. 3. - Rientrano nella disciplina delle presenti istruzioni, oltre alle opere definite agli artt. 1 e 2, anche le operazioni volte ad assicurare la salvaguardia e il restauro dei resti antichi in rapporto alle ricerche terrestri e subacquee.

Art. 4. - S'intende per salvaguardia qualsiasi provvedimento conservativo che non implichi l'intervento diretto sull'opera: s'intende per restauro qualsiasi intervento volto a mantenere in efficienza, a facilitare la lettura e a trasmettere integralmente al futuro le opere e gli oggetti definiti agli articoli precedenti.

Art. 5. - Ogni Soprintendenza ed Istituto responsabile in materia di conservazione del patrimonio storico-artistico e culturale compilerà un programma annuale e specificato dei lavori di salvaguardia e di restauro nonché delle ricerche nel sottosuolo e sott'acqua, da compiersi per conto sia dello Stato sia di altri Enti o persone, che sarà approvato dal Ministero della Pubblica Istruzione su conforme parere del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti.

Nell'ambito di tale programma, anche successivamente alla presentazione dello stesso, qualsiasi intervento sulle opere di cui all'art. 1 dovrà essere illustrato e giustificato da una relazione tecnica dalla quale risulteranno oltre alle vicissitudini conservative dell'opera, lo stato attuale della medesima, la natura degli interventi ritenuti necessari e la spesa occorrente per farvi fronte.

Detta relazione sarà parimenti approvata dal Ministero della Pubblica Istruzione, previo, per i casi emergenti o dubbi e per quelli previsti dalla legge, parere del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti.

Art. 6. - In relazione ai fini ai quali per l'art. 4 devono corrispondere le operazioni di salvaguardia e restauro, sono proibiti indistintamente, per tutte le opere d'arte di cui agli artt. 1, 2 e 3:

- 1) Completamenti in stile o analogici, anche in forme semplificate e pur se vi siano documenti grafici o plastici che possano indicare quale fosse stato o dovesse apparire l'aspetto dell'opera finita;
- 2) Remozioni o demolizioni che cancellino il passaggio dell'opera attraverso il tempo, a meno che non si tratti di limitate alterazioni deturpanti o incongrue rispetto ai valori storici dell'opera o di completamenti in stile che falsifichino l'opera;
- 3) Remozione, ricostruzione o ricollocamento in luoghi diversi da quelli originari; a meno che ciò non sia determinato da superiori ragioni di conservazione;
- 4) Alterazione delle condizioni accessorie o ambientali sulle quali è arrivata sino al nostro tempo l'opera d'arte, il complesso monumentale o ambientale, il complesso d'arredamento, il giardino, il parco, ecc.;
- 5) alterazione o remozione delle patine.

Art. 7. - In relazione ai medesimi fini di cui all'art. 6 e per tutte indistintamente le opere di cui agli artt. 1, 2, 3, sono ammesse le seguenti operazioni o reintegrazioni:

- 1) Aggiunte di parti accessorie in funzione statica e reintegrazione di piccole parti storicamente accertate attualmente secondo i casi, o determinando in modo chiaro la periferia delle integrazioni oppure adottando materiale differenziato seppure accordato, chiaramente distinguibile a occhio nudo in particolare nei punti di raccordo con le parti antiche, inoltre siglate e datate ove possibile;

- 2) Puliture che, per le pitture e le sculture policrome non devono giungere mai allo smalto del colore, rispettando la patina e eventuali vernici antiche; per tutte le altre specie di opere non dovranno arrivare alla nuda superficie della materia di cui constano le opere stesse;
- 3) Anastilosi sicuramente documentate, ricomposizioni di opere andate in frammenti, sistemazione di opere lacunose, ricostituendo gli interstizi di lieve entità con tecnica chiaramente differenziata e differenziabile ad occhio nudo o con zone neutre accordate al livello diverso dalle parti originarie, o lasciando a vista il supporto originario, comunque mai integrando ex novo zone figurate e inserendo elementi determinanti per la figuratività dell'opera;
- 4) Modificazioni e nuove inserzioni a scopo statico e conservativo nella struttura interna o nel sostrato o supporto, purché all'aspetto, dopo compiuta l'operazione, non risulti alterazione né cromatica né per la materia in quanto osservabile in superficie;
- 5) Nuovo ambientamento o sistemazione dell'opera, quando non esistano più o siano distrutti l'ambientamento o la sistemazione tradizionale, o quando le condizioni di conservazione esigano la rimozione.

Art. 8. - Ogni intervento sull'opera o anche in contiguità dell'opera ai fini di cui all'art. 4 deve essere eseguito in modo tale e con tali tecniche e materie da potere dare affidamento che nel futuro non renderà impossibile un nuovo eventuale intervento di salvaguardia o di restauro. Inoltre ogni intervento deve essere preventivamente studiato e motivato per iscritto (ultimo comma art. 5) e del suo corso dovrà essere tenuto un giornale, al quale farà seguito una relazione finale, con la documentazione fotografica di prima, durante e dopo l'intervento. Verranno inoltre documentate tutte le ricerche e analisi eventualmente compiute col sussidio della fisica, la chimica, la microbiologia ed altre scienze. Di tutte queste documentazioni sarà tenuta copia nell'archivio della Soprintendenza competente e un'altra copia inviata all'Istituto Centrale del Restauro.

Nel caso di puliture, in un luogo possibilmente liminare della zona operata, dovrà essere conservato un campione dello stadio anteriore all'intervento, mentre nel caso di aggiunte, le parti rimosse dovranno possibilmente essere conservate o documentate in uno speciale archivio-deposito delle Soprintendenze competenti.

Art. 9. - L'uso di nuovi procedimenti di restauro e di nuove materie, rispetto ai procedimenti e alle materie il cui uso è vigente o comunque ammesso, dovrà essere autorizzato dal Ministero della Pubblica Istruzione, su conforme e motivato parere dell'Istituto Centrale del Restauro, a cui spetterà anche di promuovere azione presso il Ministero stesso per sconsigliare materie e metodi antiquati, nocivi e comunque non collaudati, suggerire nuovi metodi e l'uso di nuove materie, definire le ricerche alle quali si dovesse provvedere con una attrezzatura e con specialisti al di fuori dell'attrezzatura e dell'organico a sua disposizione.

Art. 10. - I provvedimenti intesi a preservare dalle azioni inquinanti e dalle variazioni atmosferiche, termiche e igrometriche, le opere di cui agli artt. 1, 2, 3, non dovranno essere tali da alterare sensibilmente l'aspetto della materia e il colore delle superfici, o da esigere modifiche sostanziali e permanenti dell'ambiente in cui le opere storicamente sono state trasmesse. Qualora tuttavia modifiche del genere fossero indispensabili per il superiore fine della conservazione, tali modifiche dovranno essere fatte in modo da evitare qualsiasi dubbio sull'epoca in cui sono state eseguite e con le modalità più discrete.

Art. 11. - I metodi specifici di cui avvalersi come procedura di restauro singolarmente per i monumenti architettonici, pittorici, scultorei, per i centri storici nel loro complesso, nonché per l'esecuzione degli scavi, sono specificati agli allegati a, b, c, d alle presenti istruzioni.

Art. 12. - Nei casi in cui sia dubbia l'attribuzione delle competenze tecniche o sorgano conflitti in materia, deciderà il Ministro, sulla scorta delle relazioni dei Soprintendenti o capi d'Istituto interessati, sentito il Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti.

Allegato A: Istruzioni per la salvaguardia e il restauro delle antichità.

Oltre alle norme generali contenute negli articoli della Carta del Restauro, è necessario nel campo delle antichità tener presenti particolari esigenze relative alla salvaguardia del sottosuolo archeologico e alla conservazione e al restauro dei reperti durante le ricerche terrestri e subacquee in riferimento all'art. 3.

Il problema di primaria importanza della salvaguardia del sottosuolo archeologico è necessariamente legato alla serie di disposizioni e di leggi riguardanti l'esproprio, l'applicazione di particolari vincoli, la creazione di riserve e parchi archeologici. In concomitanza con i vari provvedimenti da prendere nei diversi casi, sarà comunque sempre da predisporre l'accurata ricognizione del terreno volta a raccogliere tutti gli eventuali dati riscontrabili in superficie, i materiali ceramici sparsi, la documentazione di elementi eventualmente affioranti, ricorrendo inoltre all'aiuto della fotografia aerea e delle prospezioni (elettriche, elettromagnetiche, ecc.) del terreno, in modo che la conoscenza quanto più completa possibile della natura archeologica del terreno permetta più precise direttive per l'applicazione delle norme di salvaguardia, della natura e dei limiti dei vincoli, per la stesura dei piani regolatori, e per la sorveglianza nel caso di esecuzione di lavori agricoli o edilizi.

Per la salvaguardia del patrimonio archeologico sottomarino, collegata alle leggi e disposizioni vincolanti gli scavi subacquee e volte ad impedire l'indiscriminata e inconsulta manomissione dei relitti di navi antiche e del loro carico, di ruderi sommersi e di sculture affondate, si impongono provvidenze particolarissime, a cominciare dalla esplorazione sistematica delle coste italiane con personale specializzato al fine di arrivare alla compilazione accurata di una Forma Maris con l'indicazione di tutti i relitti e i monumenti sommersi, sia ai fini della loro tutela sia ai fini della programmazione delle ricerche scientifiche subacquee. Il recupero di un relitto di una imbarcazione antica non dovrà essere iniziato prima di aver predisposto i locali e la particolare necessaria attrezzatura che permettano il ricovero dei materiali recuperati dal fondo marino, tutti quegli specifici trattamenti che richiedono soprattutto le parti lignee, con lunghi e prolungati lavaggi, bagni di particolari sostanze consolidanti, con determinato condizionamento dell'aria e della temperatura. I sistemi di sollevamento e di recupero di imbarcazioni sommerse dovranno essere studiati di volta in volta in relazione allo stato particolare dei relitti, tenendo conto anche delle esperienze acquisite internazionalmente in questo campo soprattutto negli ultimi decenni. In queste particolari condizioni di rinvenimento - come anche nelle normali esplorazioni archeologiche terrestri - dovranno considerarsi le speciali esigenze di conservazione e di restauro degli oggetti secondo il loro tipo e la loro materia: ad esempio, per i materiali ceramici e per le anfore si prenderanno tutti gli accorgimenti che consentano l'identificazione di eventuali residui o tracce del contenuto, costituenti preziosi dati per la storia del commercio e della vita nell'antichità; particolare attenzione dovrà inoltre esercitarsi per il riscontro ed il fissaggio di eventuali iscrizioni dipinte, specialmente sul corpo delle anfore.

Durante le esplorazioni archeologiche terrestri, mentre le norme di recupero e di documentazione rientrano più specificatamente nel quadro delle norme relative alla metodologia degli scavi, per ciò che concerne il restauro debbono osservarsi gli accorgimenti che, durante le operazioni di scavo, garantiscano l'immediata conservazione dei reperti, specialmente se essi sono più facilmente deperibili, e l'ulteriore possibilità di salvaguardia e restauro definitivi. Nel caso del ritrovamento di elementi dissolti di decorazioni in stucco o in pittura o in mosaico o in *opus sectile* è necessario, prima e durante la loro rimozione, tenerli uniti con colate di gesso, con garze e adeguati collanti, in modo da facilitarne la ricomposizione e il restauro in laboratorio. Nel recupero di vetri è consigliabile non procedere ad alcuna pulitura durante lo scavo, per la facilità con cui sono soggetti a sfaldarsi. Per quel che riguarda ceramiche e terrecotte è indispensabile non pregiudicare, con lavaggi o affrettate puliture, l'eventuale presenza di pitture, vernici, iscrizioni. Particolari delicatezze s'impongono nel raccogliere oggetti o frammenti di metallo specialmente se ossidati, ricorrendo oltre che a sistemi di consolidamento, eventualmente anche ad adeguati supporti.

Speciale attenzione dovrà essere rivolta alle possibili tracce o impronte di tessuti. Rientra nel quadro soprattutto dell'archeologia pompeiana l'uso, ormai largamente e brillantemente sperimentato, di ottenere calchi dei negativi di piante e di materiali organici deperibili mediante colate di gesso nei vuoti rimasti nel terreno.

Ai fini dell'attuazione di queste istruzioni si rende necessario che, durante lo svolgimento degli scavi, sia garantita la disponibilità di restauratori pronti, quando necessario, al primo intervento di recupero e fissaggio.

Con particolare attenzione dovrà esser considerato il problema del restauro di quelle opere d'arte destinate a rimanere o ad essere ricollocate, dopo il distacco, nel luogo originario, particolarmente le pitture e i mosaici. Sono stati sperimentati con successo vari tipi di supporti, di intelaiature e di collanti in relazione alle condizioni climatiche, atmosferiche ed igrometriche, che per le pitture permettono il ricollocamento negli ambienti adeguatamente coperti di un edificio antico, evitando il diretto contatto con la parete e attuando invece un facile montaggio e una sicura conservazione. Sono comunque da evitare integrazioni, dando alle lacune una tinteggiatura simile a quella dell'intonaco grezzo, come è da evitare l'uso di vernici o di cere per ravvivare i colori perché sempre soggette ad alterazioni, bastando una accurata pulitura delle superfici originali.

Riguardo ai mosaici è preferibile, quando è possibile, il ricollocamento nell'edificio da cui provengono e di cui costituiscono l'integrante decorazione, e in tal caso, dopo lo strappo - che con i metodi moderni può essere fatto anche per grandi superfici senza operare tagli - il sistema di cementazione con anima metallica inossidabile risulta tuttora quello più idoneo e resistente agli agenti atmosferici. Per i mosaici destinati invece ad una esposizione in museo è ormai largamente usato il supporto "a sandwich" di materiali leggeri, resistente e maneggevole.

Particolari esigenze di salvaguardia dai pericoli derivanti dall'alterazione climatica richiedono gli interni con pitture parietali in posto (grotte preistoriche, tombe, piccoli ambienti); in questi casi è necessario mantenere costanti due fattori essenziali per la migliore conservazione delle pitture: il grado di umidità ambientale e la temperatura-ambiente. Tali fattori vengono facilmente alterati da cause esterne ed estranee all'ambiente, specialmente dall'affollamento dei visitatori, da illuminazione eccessiva, da forti alterazioni atmosferiche esterne; si rende perciò necessario studiare particolari cautele anche nell'ammissione di visitatori, mediante camere di climatizzazione interposte fra l'ambiente antico da tutelare e l'esterno. Tali precauzioni vengono già applicate nell'accesso ai monumenti preistorici dipinti in Francia e in Spagna, e sarebbero auspicabili anche per molti nostri monumenti (tombe di Tarquinia).

Per il restauro dei monumenti archeologici, oltre alle norme generali contenute nella Carta del Restauro e nelle Istruzioni per la condotta dei restauri architettonici, saranno da tener presenti alcune esigenze in relazione alle particolari tecniche antiche. Innanzi tutto, quando per il restauro completo di un monumento, che ne comporta necessariamente anche lo studio storico, si debba procedere a saggi di scavo, allo scoprimento delle fondazioni, le operazioni debbono esser condotte col metodo stratigrafico che può offrire preziosi dati per le vicende e le fasi dell'edificio stesso.

Per il restauro di cortine di *opus incertum*, *quasi reticulatum*, *reticulatum* e *vittatum*, se si usano la stessa qualità di tufo e gli stessi tipi di tufelli, si dovranno mantenere le parti restaurate su un piano leggermente più arretrato, mentre per le cortine laterizie sarà opportuno scalpellare o rigare la superficie dei mattoni moderni. Per il restauro di strutture in opera quadrata è stato favorevolmente sperimentato il sistema di ricreare i blocchi nelle misure antiche, usando peraltro scaglie dello stesso materiale cementato con malta mescolata in superficie con polvere dello stesso materiale per ottenere un'intonazione cromatica.

Quale alternativa all'arretramento della superficie nelle integrazioni di restauro moderno, si può utilmente praticare un solco di contorno che delimiti la parte restaurata o inserirvi una sottile lista di materiali diversi. Così pure può consigliarsi in molti casi un diversificato trattamento superficiale dei nuovi materiali mediante idonea scalpellatura delle superfici moderne.

Sarà infine opportuno collocare in ogni zona restaurata targhette con la data o incidervi sigle o speciali contrassegni.

L'uso di cemento con superficie rivestita di polvere del materiale stesso del monumento da restaurare può risultare utile anche nell'integrazione di rocchi di colonne antiche di marmo o di tufo o calcare, studiando il tono più o meno scabro da tenere in relazione al tipo di monumento; in ambiente romano, il marmo bianco può essere integrato con travertino o calcare, in accostamenti già sperimentati con successo (restauro del Valadier all'arco di Tito). Nei monumenti antichi e particolarmente in quelli di epoca arcaica o classica è da evitare l'accostamento di materiali diversi e anacronistici nelle parti restaurate, che risulta stridente e offensivo anche dal punto di vista cromatico, mentre si possono usare vari accorgimenti per differenziare l'uso di materiale stesso con cui è costruito il monumento e che è preferibile mantenere nei restauri.

Un problema particolare dei monumenti archeologici è costituito dalle coperture dei muri rovinati, per le quali è anzitutto da mantenere la linea frastagliata del rudere, ed è stato sperimentato l'uso della stesura di uno strato di malta mista a cocchiopesto che sembra dare i migliori risultati sia dal punto di vista estetico sia da quello della resistenza agli agenti atmosferici. Riguardo al problema generale del consolidamento dei materiali architettonici e delle sculture all'aperto sono da evitare sperimentazioni con metodi non sufficientemente comprovati, tali da recare danni irreparabili.

Le provvidenze per il restauro e la conservazione dei monumenti archeologici vanno peraltro studiate anche in relazione alle differenti esigenze climatiche dei vari ambienti, particolarmente differenziati in Italia.

Allegato B: Istruzioni per la condotta dei restauri architettonici.

Premesso che le opere di manutenzione tempestivamente eseguite assicurano lunga vita ai monumenti, evitando l'aggravarsi dei danni, si raccomanda la maggiore cura possibile nella continua sorveglianza degli immobili per i provvedimenti di carattere preventivo, anche al fine di evitare interventi di maggiore ampiezza.

Si ricorda inoltre la necessità di considerare tutte le operazioni di restauro sotto il sostanziale profilo conservativo, rispettando gli elementi aggiunti ed evitando comunque interventi innovativi o di ripristino.

Sempre allo scopo di assicurare la sopravvivenza dei monumenti, va inoltre attentamente vagliata la possibilità di nuove utilizzazioni degli antichi edifici monumentali, quando queste non risultino incompatibili con gli interessi storico-artistici. I lavori di adattamento dovranno essere limitati al minimo, conservando scrupolosamente le forme esterne ed evitando sensibili alterazioni all'individualità tipologica, all'organismo costruttivo ed alla sequenza dei percorsi interni.

La redazione del progetto per il restauro di un'opera architettonica deve essere preceduta da un attento studio sul monumento condotto da diversi punti di vista (che prendano in esame la sua posizione nel contesto territoriale o nel tessuto urbano, gli aspetti tipologici, le emergenze e qualità formali, i sistemi e i caratteri costruttivi, ecc.), relativamente all'opera originaria, come anche alle eventuali aggiunte o modifiche. Parte integrante di questo studio saranno ricerche bibliografiche, iconografiche ed archivistiche, ecc., per acquisire ogni possibile dato storico. Il progetto si baserà su un completo rilievo grafico e fotografico da interpretare anche sotto il profilo metrologico, dei tracciati regolatori e dei sistemi proporzionali, e comprenderà un accurato specifico studio per la verifica delle condizioni di stabilità.

L'esecuzione dei lavori pertinenti al restauro dei monumenti, consistendo in operazioni spesso delicatissime e sempre di grande responsabilità, dovrà essere affidata ad imprese specializzate e possibilmente condotta "in economia", invece che contabilizzata "a misura" o "a cottimo".

I restauri debbono essere continuamente vigilati e diretti per assicurarsi della buona esecuzione e per poter subito intervenire qualora si manifestino fatti nuovi, difficoltà o dissesti murari; per evitare infine, specie quando operano il piccone e il martello, che scompaiano elementi prima ignorati od eventualmente sfuggiti all'indagine preventiva, ma certamente utili alla conoscenza dell'edificio ed alla condotta del restauro. In particolare il direttore dei lavori, prima di raschiare tinteggiature o eventualmente rimuovere intonaci, deve accertare l'esistenza o meno di qualsiasi traccia di decorazioni, quali fossero le originarie grane e coloriture delle pareti e delle volte.

Esigenza fondamentale del restauro è quella di rispettare e salvaguardare l'autenticità degli elementi costitutivi. Questo principio deve sempre guidare e condizionare le scelte operative. Per esempio, nel caso di murature fuori piombo, anche se perentorie necessità ne suggeriscano la demolizione e la ricostruzione, va preliminarmente esaminata e tentata la possibilità di raddrizzamento senza sostituire le murature originarie.

Così la sostituzione delle pietre corrose potrà avvenire soltanto per comprovate gravissime esigenze.

Le sostituzioni e le eventuali integrazioni di paramenti murari, ove necessario e sempre nei limiti più ristretti, dovranno essere sempre distinguibili dagli elementi originari, differenziando i materiali o le superfici di nuovo impiego; ma in genere appare preferibile operare lungo la periferia dell'integrazione con un chiaro e persistente segno continuo a testimonianza dei limiti dell'intervento. Ciò potrà ottenersi con laminetta di metallo idoneo, con una continua serie di sottili frammenti di laterizi o con solchi visibilmente più larghi e profondi, secondo i diversi casi.

Il consolidamento delle pietre o di altri materiali dovrà essere sperimentalmente tentato quando i metodi lungamente provati dall'Istituto Centrale del Restauro diano effettive garanzie. Ogni

precauzione dovrà essere adottata per evitare l'aggravarsi delle situazioni; così pure ogni intervento dovrà essere messo in opera per eliminare le cause dei danni. Per esempio, appena si notano pietre spaccate da grappe o perni di ferro che con l'umidità si gonfiano, conviene smontare la parte offesa e sostituire il ferro col bronzo o con il rame; o meglio, con acciaio inossidabile, che presenta il vantaggio di non macchiare le pietre.

Le sculture in pietra poste all'esterno degli edifici o nelle piazze debbono essere vigilate, intervenendo quando sia possibile adottare, attraverso la prassi sopraindicata, un metodo collaudato di consolidamento o di protezione anche stagionale. Qualora ciò risulti impossibile, converrà trasferire la scultura in un locale interno.

Per la buona conservazione delle fontane di pietra o di bronzo, occorre decalcificare l'acqua, eliminando le incrostazioni calcaree e le periodiche dannose ripuliture.

La patina delle pietre deve essere conservata per evidenti ragioni storiche, estetiche ed anche tecniche, in quanto essa disimpegna in genere funzioni protettive, come è attestato dalle corrosioni che prendono inizio dalle lacune della patina. Si possono asportare le materie accumulate sopra le pietre - detriti, polveri, fuliggine, guano di colombi ecc. - usando solo spazzole vegetali o getti d'aria a pressione moderata. Dovranno perciò essere evitate le spazzole metalliche, i raschietti, come pure sono, in generale, da escludere getti a forte pressione di sabbia naturale, di acqua e di vapore e perfino sconsigliabili i lavaggi di qualsiasi natura.

Allegato C: Istruzioni per l'esecuzione di restauri pittorici e scultorei.

Operazioni preliminari

La prima operazione da compiere, prima di ogni intervento di restauro su qualsiasi opera d'arte pittorica o scultorea, è un'accurata ricognizione dello stato di conservazione. In tale ricognizione rientra l'accertamento dei vari strati materici di cui l'opera può risultare composta - o se originari o aggiunti - e la determinazione approssimativa delle varie epoche nelle quali le stratificazioni, le modifiche, le aggiunte vennero a prodursi. Verrà quindi redatto un resoconto che costituirà parte integrante del programma e l'esordio del giornale di restauro. Successivamente dovranno eseguirsi, dell'opera, le fotografie indispensabili a documentarne lo stato precedente all'intervento di restauro, e tali fotografie verranno eseguite, a seconda dei casi, oltre che a luce naturale, a luce monocromatica, ai raggi ultravioletti semplici o filtrati, ai raggi infrarossi. È sempre consigliabile eseguire, anche in casi che non rivelino ad occhio nudo delle sovrapposizioni, radiografie ai raggi molli. Nel caso di pitture mobili, anche il tergo del dipinto andrà fotografato.

Se dalle documentazioni fotografiche, che saranno annotate nel giornale di restauro, risulteranno degli elementi problematici, questi andranno riferiti nella loro problematicità.

Dopo avere eseguito le fotografie dovranno operarsi dei prelievi minimi che interessino tutti gli strati fino al supporto, in luoghi non capitali dell'opera, per compierne delle sezioni stratigrafiche, qualora esistano stratificazioni o vi sia da accertare lo stato della preparazione.

Dei rilievi dovrà essere segnato il punto preciso nella fotografia a luce naturale e apposta l'annotazione col riferimento alla fotografia nel giornale di restauro.

Per quanto riguarda i dipinti murali, o su pietra, terracotta o altro supporto (immobili), occorrerà assicurarsi delle condizioni del supporto in relazione alla umidità, definire se si tratti di umidità di infiltrazione, per condensazione o per capillarità; eseguire dei prelievi della malta e del conglomerato del muro e misurarne il grado di umidità.

Qualora si notino o si suppongano formazioni fungine, anche su queste andranno esperite analisi di microbiologia.

Il problema più particolare delle sculture, ove non si tratti di sculture dipinte o verniciate, sarà di accertarsi dello stato di conservazione della materia in cui sono eseguite, ed eventualmente compiere delle radiografie.

Previdenze da attuare nell'esecuzione dell'intervento di restauro.

Le indagini preliminari avranno dato modo di orientare l'intervento di restauro nella direzione giusta, sia che si tratti di pulitura semplice, di fissaggio, di rimozione di ridipinture, di trasporto, di ricomposizione di frammenti. Tuttavia l'indagine che sarebbe la più importante per la pittura, la determinazione della tecnica impiegata, non sempre potrà avere una risposta scientifica, e pertanto, la cautela e l'esperimento per le materie da usare nel restauro non dovranno credersi resi superflui da un riconoscimento generico, fatto su base empirica e non scientifica, della tecnica usata nella pittura in questione.

Circa la pulitura, questa potrà essere eseguita principalmente in due modi: e con mezzi meccanici e con mezzi chimici. Da escludere comunque qualsiasi mezzo che tolga la visibilità o la possibilità di intervento e controllo diretto nel dipinto (come nella cassetta Pethenkopller e simili).

I mezzi meccanici (bisturi) dovranno essere usati sempre con il controllo del pinacoscopio, anche se non sempre sotto la lente del medesimo.

I mezzi chimici (solventi) devono risultare di natura tale da potere essere immediatamente neutralizzati, inoltre volatili e tali cioè da non fissarsi durevolmente negli strati del dipinto. Prima di usarli verranno eseguiti degli esperimenti per assicurarsi che non possano intaccare la vernice

originaria del dipinto ove dalle sezioni stratigrafiche risulti uno strato per lo meno presumibilmente come tale.

Prima di procedere alla pulitura, con qualsiasi mezzo venga eseguita, occorre tuttavia controllare minutamente la statica del dipinto, su qualsiasi supporto risulti, e procedere al fissaggio delle parti sollevate o pericolanti. Tale fissaggio potrà essere eseguito a seconda dei casi, o localmente, o con una soluzione distesa uniformemente, la cui penetrazione possa venire assicurata da una sorgente di calore costante e non pericolosa per la conservazione del dipinto. Ma comunque il fissaggio sia eseguito, è regola stretta che venga ritolta qualsiasi traccia di fissativo dalla superficie pittorica. A questo scopo, dopo il fissaggio, dovrà essere esperito un minuto esame al pinacoscopio.

Quando si debba procedere ad una velatura generale del dipinto, per operazioni da compiere al supporto, è tassativo che tale velatura sia fatta dopo il consolidamento delle parti o sollevate o pericolanti e con un collante facilissimamente diluibile e diverso da quello impiegato nel fissaggio delle parti sollevate o pericolanti.

Se il supporto della pittura sia ligneo e attaccato da tarli, termiti ecc., si dovrà sottoporre la pittura all'azione di gas idonei a uccidere gli insetti senza danneggiare la pittura. Da evitarsi l'imbibizione con liquidi.

Qualora lo stato del supporto o quello dell'imprimitura o tutt'e due insieme - per dipinti mobili - esigano la distruzione o comunque la rimozione del supporto e la sostituzione dell'imprimitura, occorrerà che la vecchia imprimitura venga rimossa per intero a mano col bisturi, in quanto che assottigliarla non sarebbe sufficiente, a meno che il solo supporto sia fatiscente e l'imprimitura risulti in buono stato. La conservazione, ove possibile, dell'imprimitura è sempre consigliabile per mantenere alla superficie pittorica la sua conformazione originaria.

Nella sostituzione del supporto ligneo, quando sia indispensabile, è da escludersi la sostituzione con un nuovo supporto composto di massello di legno, ed è consigliabile attuare l'applicazione su un supporto rigido solo quando si sia assolutamente certi che il supporto stesso non avrà un indice di dilatazione diverso da quello del supporto rimosso. Comunque il collante del supporto alla tela del dipinto trasportato dovrà essere facilmente solubile senza danno né della pittura né del collante che lega gli strati pittorici alla tela di trasporto.

Qualora il supporto originario ligneo sia in buono stato ma abbia bisogno di raddrizzate o di rinforzi o di parchettatura, si tenga presente che, ove non sia proprio indispensabile ai fini della fruizione estetica del dipinto, è sempre meglio non intervenire su un legno vecchio e ormai stabilizzato. Se si interviene, occorre farlo con precise regole tecnologiche, che rispettino l'andamento delle fibre del legno. Di questo si dovrà prendere una sezione, individuarne la specie botanica e conoscerne l'indice di dilatazione. Qualsiasi aggiunta dovrà essere compiuta con legno stagionato e a piccoli segmenti, così da renderla la più inerte possibile rispetto al vecchio supporto su cui si inserisce.

La parchettatura, con qualsiasi materiale venga eseguita, deve fondamentalmente assicurare i movimenti naturali del legno su cui viene infissa.

Nel caso dei dipinti su tela, l'eventualità di un trasporto deve essere attuata con la graduale e controllata distruzione della tela fatiscente, mentre per la imprimitura eventuale (o preparazione) dovranno seguirsi gli stessi criteri che per le tavole. Qualora si tratti di pitture senza preparazione, in cui un colore molto liquido fu dato direttamente sul supporto (come nei bozzetti di Rubens), il trasporto non sarà possibile.

L'operazione di rintelatura, comunque venga eseguita, deve evitare compressioni eccessive e temperature troppo alte per la pellicola pittorica. Da escludersi sempre e nel modo più tassativo operazioni di applicazioni di un dipinto su tela ad un supporto rigido (marouflage).

I telai dovranno essere concepiti in modo da assicurare non solo la tensione giusta, ma possibilmente da ristabilirla automaticamente, quando, per cause di variazioni termoisometriche, la tensione venisse a cedere.

Previdenze da tenere presenti nell'esecuzione di restauri a pitture murali.

Per le pitture mobili la determinazione della tecnica può dare luogo talora a una ricerca insoluta e, allo stato attuale insolubile, anche per le generiche categorie di pittura a tempera, a olio, a encausto, a acquarello o a pastello; per le pitture murali, eseguite comunque su manufatto o direttamente su marmo, pietra ecc., la definizione del medium usato non sarà talora meno problematica (come per le pitture murali di epoca classica), ma d'altro canto ancora più indispensabile per procedere a qualsiasi operazione di pulitura, di fissaggio, di strappo o di distacco. Soprattutto dovendosi procedere allo strappo o al distacco, prima dell'applicazione dei veli protettivi a mezzo di un collante solubile è necessario accertarsi che il diluente non scioglierà o intaccherà il medium della pittura da restaurare. Inoltre, se si tratterà di una tempera, e generalmente per le parti a tempera degli affreschi dove certi colori non potevano essere dati a buon fresco, sarà indispensabile un fissaggio preventivo.

Talora, quando i colori della pittura murale si presentino allo stato più o meno avanzato di pulverulenza, occorrerà anche una cura speciale per la spolveratura, in modo da asportare la minor parte possibile del colore pulverulento originario.

Circa la fissatura del colore, bisogna orientarsi verso un fissativo che non sia di natura organica, forzi il meno possibile i toni originari, non divenga irreversibile col tempo.

La polvere andrà esaminata per vedere se contenga formazioni fungine e quali cause si possano attribuire alle formazioni delle stesse. Qualora si possano accertare le cause di queste ultime e si trovi un fungicida adatto, occorrerà assicurarsi che non danneggi la pittura e possa essere facilmente rimosso.

Quando si debba necessariamente orientarsi sulla rimozione del dipinto dal supporto, fra i metodi da scegliere, con equivalenti probabilità di riuscita, dovrà scegliersi lo strappo, per la possibilità che offre di recuperare la sinopia preparatoria, in caso di affreschi, ed anche perché libera la pellicola pittorica dai residui di un intonaco fatiscente o ammalato.

Circa il supporto su cui ricollocare la pellicola pittorica, occorre che offra le massime garanzie di stabilità, inerzia e neutralità (assenza di pH); occorrerà altresì che possa essere costruito nelle dimensioni stesse del dipinto, senza suture intermedie, che risalterebbero inevitabilmente, col passare del tempo, sulla superficie pittorica. Il collante con cui si fisserà la tela aderente alla pellicola pittorica sul nuovo supporto dovrà potersi sciogliere con tutta facilità con un solvente che non danneggi la pittura.

Qualora si preferisca mantenere il dipinto trasportato su tela, naturalmente rinforzata, il telaio dovrà essere studiato in modo, e con materie tali, da avere la massima stabilità, elasticità, ed automaticità nel ristabilire la tensione che per qualsiasi ragione, climatica o meno, venisse a variare.

Qualora invece che di pitture si tratti di staccare dei mosaici, occorrerà assicurarsi che le tessere, ove non costituiscano una superficie completamente piana, siano fissate e possano essere riapplicate con la collocazione originaria. Prima dell'applicazione dei veli e dell'armatura di sostegno, ci si dovrà assicurare dello stato di conservazione delle tessere ed eventualmente consolidarle. Particolare cura dovrà essere posta nel conservare le caratteristiche tettoniche della superficie.

Previdenze da tenere presenti nell'esecuzione di restauri ad opere di scultura.

Dopo accertata la materia ed eventualmente la tecnica con cui le sculture sono state eseguite (se in marmo, pietra, stucco, cartapesta, terracotta, terracotta invetriata, terra non cotta, terra non cotta e dipinta, ecc.), ove non risultino parti dipinte e sia necessaria una pulitura, è da escludersi l'esecuzione di lavaggi tali che, anche se lascino intatta la materia, ne intacchino la patina.

Perciò, nel caso di sculture di scavo o trovate in acqua (mare, fiumi ecc.) se vi saranno incrostazioni, queste dovranno essere rimosse preferibilmente con mezzi meccanici, o, se con solventi, che questi siano tali da non intaccare la materia della scultura e tanto meno fissarvisi.

Qualora si tratti di sculture in legno e questo sia in stato fatiscente, l'uso di fissativi dovrà essere subordinato alla conservazione dell'aspetto originario della materia lignea.

Se il legno sia infestato da tarli, termiti, ecc., occorrerà sottoporlo all'azione di gas idonei, ma quanto più possibile si deve evitare l'imbibizione con liquidi che, anche in assenza di parti dipinte, potrebbero alterare l'aspetto del legno.

Nel caso di sculture ridotte in frammenti, l'uso di eventuali perni, sostegni ecc., dovrà essere subordinato alla scelta di metallo non ossidabile. Per gli oggetti in bronzo si raccomanda una particolare cura per la conservazione della patina nobile (atacamite, malachite ecc.), sempre che al di sotto di essa non esistano gradi di corrosione in atto.

Avvertenze generali per la ricollocazione di opere d'arte restaurate.

Come linea di condotta assoluta non si dovrà mai rimettere un'opera d'arte restaurata nel luogo originario, se il restauro fu occasionato dallo stato termoigrometrico del luogo in generale o della parete in particolare, e se il luogo o la parete non avranno subito interventi tali (risanamento, climatizzazione ecc.) che garantiscano la conservazione e la salvaguardia dell'opera d'arte.

Carta della Conservazione integrata (Amsterdam 1975)

A conclusione del Congresso sul patrimonio architettonico europeo, tenutosi ad Amsterdam, fu promulgata la “Carta europea del patrimonio architettonico”, adottata dal comitato dei Ministri del Consiglio d’Europa il 26 settembre 1975 che assieme ad una “Dichiarazione” successiva, è da intendersi come la “Carta della conservazione integrata”.

Carta Europea del patrimonio architettonico:

Il Comitato dei Ministri,

considerato che la finalità del Consiglio d’Europa è quella di realizzare un’unione più stretta tra i suoi membri, per salvaguardare e promuovere, in particolare, gli ideali e i principi che sono il loro patrimonio comune;

considerato che gli Stati membri del Consiglio d’Europa, soggetti della Convenzione culturale europea del 19 dicembre 1954, si sono impegnati, in relazione all’articolo 1 di questa Convenzione, a prendere le misure per la salvaguardia del loro apporto al patrimonio culturale comune dell’Europa ed a incoraggiare lo sviluppo; riconosciuto che il patrimonio architettonico, espressione insostituibile della ricchezza e della diversità della cultura europea, costituisce l’eredità comune a tutti i popoli e che la sua conservazione impegna la solidarietà effettiva degli Stati europei;

considerato che la conservazione del patrimonio architettonico dipende ampiamente dalla sua integrazione nell’ambiente di vita dei cittadini e dalla sua considerazione nei piani territoriali ed urbanistici;

vista la raccomandazione della Conferenza dei Ministri europei responsabile del patrimonio architettonico, tenutasi a Bruxelles nel 1969, e la raccomandazione 589 (1970) dell’Assemblea Consultiva del Consiglio d’Europa, relativa ad una Carta del patrimonio architettonico;

riafferma la sua volontà di promuovere una politica europea comune e un’azione concertata di protezione del patrimonio architettonico, impostata secondo i principi della conservazione integrata;

raccomanda ai governi degli Stati membri l’adozione di misure legislative, amministrative, finanziarie ed educative necessarie per l’attuazione d’una politica di conservazione integrata del patrimonio architettonico e lo sviluppo dell’interesse del pubblico per una tale politica, tenendo conto dei risultati della campagna dell’Anno Europeo del patrimonio architettonico, organizzata nel 1975 sotto gli auspici del Consiglio d’Europa;

adotta e proclama i principi della presente Carta, predisposta dal Comitato dei monumenti e siti, qui di seguito enunciati:

1 - Il patrimonio architettonico europeo non è formato soltanto dai nostri monumenti più importanti, ma anche dagli insiemi degli edifici che costituiscono le nostre città e i nostri villaggi tradizionali nel loro ambiente naturale o costruito.

Per molto tempo sono stati tutelati e restaurati soltanto i monumenti più importanti, senza tener conto del loro contesto. Essi però possono perdere gran parte del loro valore se questo loro contesto viene alterato. Inoltre gruppi di edifici, anche in mancanza di episodi architettonici eccezionali, possono presentare qualità ambientali che contribuiscono a dar loro un valore artistico diversificato e articolato. Questi gruppi di edifici debbono essere conservati in quanto tali.

Il patrimonio architettonico costituisce una testimonianza della storia e della sua importanza nella vita contemporanea.

2 - La testimonianza del passato documentata dal patrimonio architettonico costituisce un ambiente essenziale per l’equilibrio e lo sviluppo culturale dell’uomo.

Gli uomini contemporanei, in presenza di una civiltà in continuo cambiamento i cui aspetti negativi sono altrettanto vistosi di quelli positivi, si rendono conto spontaneamente del valore di questo patrimonio.

Esso costituisce un elemento essenziale della memoria dell'uomo d'oggi e, qualora non si trasmettesse alle generazioni future nella sua autentica ricchezza e nella sua diversità, l'umanità subirebbe un'amputazione della coscienza del suo futuro.

3 - Il patrimonio architettonico costituisce un capitale spirituale, culturale, economico e sociale di valore insostituibile.

Ogni generazione interpreta in maniera diversa ed in relazione ad idee nuove il passato. Qualsiasi riduzione di questo capitale costituisce tanto più una diminuzione di valori accumulati in quanto non può essere compensata neanche da creazioni di elevata qualità. Inoltre, l'esigenza di risparmiare le risorse s'impone. Lungi dall'essere un lusso per la collettività l'utilizzazione di questo patrimonio è fonte di economie.

4 - La struttura degli insiemi di edifici storici favorisce l'equilibrio armonioso delle società.

Essi presentano, infatti, degli ambienti adatti allo sviluppo di una larga gamma di attività. In passato essi hanno generalmente consentito ad evitare la segregazione delle classi sociali. Possono di nuovo facilitare una buona distribuzione delle funzioni e l'integrazione più ampia delle popolazioni.

5 - Il patrimonio architettonico presenta un valore educativo determinante.

Consente di documentare e confrontare il significato delle forme e costituisce una maniera di esempi della loro utilizzazione. L'immagine e il contatto diretto hanno di nuovo importanza decisiva nella formazione dell'uomo. Occorre, dunque, conservare le testimonianze di tutte le epoche e di tutte le esperienze.

Queste testimonianze possono sopravvivere soltanto se la necessità della loro tutela è compresa dalla maggior parte della popolazione e, in particolare, dalle giovani generazioni che se ne assumeranno la responsabilità nel futuro.

6 - Questo patrimonio è in pericolo.

E' minacciato dall'ignoranza, dal tempo, da ogni forma di degradazione, dall'abbandono. Un certo tipo di urbanistica ne favorisce la distruzione quando le autorità attribuiscono eccessiva attenzione agli interessi economici e alle esigenze della circolazione. La tecnologia contemporanea male applicata degrada le strutture antiche. I restauri abusivi sono nefasti. Infine e soprattutto, la speculazione fondiaria e immobiliare si avvantaggia di tutto e nullifica i migliori piani.

7 - La conservazione integrata allontana le minacce.

La conservazione integrata è il risultato dell'uso congiunto della tecnica del restauro e della ricerca di funzioni appropriate. L'evoluzione storica ha fatto sì che il cuore degradato delle città antiche e spesso anche i paesi abbandonati siano divenuti delle riserve di alloggi a buon mercato. Il loro restauro deve essere condotto in uno spirito di giustizia sociale e non deve essere accompagnato dall'esodo degli abitanti di condizioni modeste. La conservazione integrata deve costituire perciò uno degli elementi preliminari della pianificazione urbana e territoriale.

E' opportuno notare che la conservazione integrata non esclude l'architettura contemporanea nei quartieri antichi, ma essa dovrà tener conto dell'ambiente esistente, rispettare le proporzioni, la forma e la disposizione dei volumi così come i materiali tradizionali.

8 - La conservazione integrata richiede mezzi giuridici, amministrativi, finanziari e tecnici.

Mezzi giuridici: la conservazione integrata deve utilizzare tutte le leggi e i regolamenti esistenti che possono concorrere alla salvaguardia e tutela del patrimonio, qualunque sia la loro origine. Qualora

queste disposizioni non consentano di raggiungere gli obiettivi determinati, converrà contemplarli e creare gli strumenti giuridici indispensabili ai livelli appropriati: nazionale, regionale e locale.

Mezzi amministrativi: l'attuazione di questa politica esige la organizzazione di strutture amministrative adeguate e sufficientemente consistenti.

Mezzi finanziari: la manutenzione ed il restauro degli elementi del patrimonio architettonico debbono potersi avvalere di ogni aiuto ed incentivo finanziario, inclusi gli strumenti fiscali. E' essenziale che i mezzi finanziari, destinati dai pubblici poteri al restauro dei quartieri antichi, siano almeno di entità uguale a quelli destinati alle nuove costruzioni.

Mezzi tecnici: gli architetti, i tecnici di ogni competenza, le imprese specializzate, gli artigiani qualificati capaci di realizzare i restauri sono in numero insufficiente. Occorre sviluppare la formazione e l'impiego di quadri e di manodopera, invitare le industrie edilizie ad adattarsi alle nuove necessità e a favorire lo sviluppo di un artigianato che minaccia di scomparire.

9 - La collaborazione di tutti è indispensabile per la riuscita dell'opera di conservazione integrata.

Nonostante che il patrimonio architettonico sia di proprietà di tutti, ogni sua parte è alla mercè di ciascuno di noi.

D'altra parte ogni generazione dispone del patrimonio architettonico soltanto a titolo temporaneo. E' responsabile della sua trasmissione alle generazioni future.

L'informazione del pubblico deve essere tanto più sviluppata in quanto i cittadini hanno il diritto di partecipare alle decisioni che riguardano il loro ambiente di vita.

10 - Il patrimonio architettonico costituisce il bene comune del nostro continente.

Tutti i problemi di conservazione sono comuni a tutta l'Europa e debbono essere affrontati in maniera coordinata. E' compito del Consiglio d'Europa assicurare la coerenza della politica degli Stati membri e promuovere le loro solidarietà.

Dichiarazione di Amsterdam (1975)

Il Congresso di Amsterdam, conclusione dell'Anno europeo del patrimonio architettonico 1975, composto da delegati provenienti da tutta l'Europa, approva calorosamente la Carta europea del patrimonio architettonico, promulgata dal Comitato dei Ministri del Consiglio d'Europa, che riconosce l'architettura singolare dell'Europa quale patrimonio comune di tutti i popoli che la compongono ed afferma l'intenzione degli Stati membri di cooperare fra di loro e con gli altri Stati europei al fine di proteggerlo.

Nella stessa maniera, il Congresso afferma che il patrimonio architettonico dell'Europa è parte integrante del patrimonio culturale di tutto il mondo e nota con soddisfazione l'impegno reciproco a favorire la cooperazione e gli scambi in campo culturale, contenuto nell'Atto finale della Conferenza sulla sicurezza e la cooperazione in Europa, approvato ad Helsinki nel luglio di questo anno.

Con ciò il Congresso pone l'accento sulle seguenti considerazioni fondamentali:

- a. Oltre ad avere un inestimabile valore culturale, il patrimonio architettonico europeo conduce tutti gli europei a prendere coscienza di una comunione di storia e di destini. La sua conservazione è perciò di un'importanza vitale.
- b. Il patrimonio comprende non solo edifici isolati di eccezionale valore ed il loro ambiente, ma pure gli insiemi, quartieri di città e villaggi, che offrano un interesse storico o culturale.
- c. Queste ricchezze costituiscono un bene comune per tutti i popoli d'Europa; questi hanno il

comune dovere di proteggerle dai pericoli che le minacciano sempre più: negligenza e degradazione, demolizione deliberata, nuove costruzioni non armoniose e circolazione eccessiva.

d. La conservazione del patrimonio architettonico deve essere considerata non come un problema marginale, ma come un obiettivo essenziale della pianificazione urbana e dell'assetto territoriale.

e. I poteri locali, cui spetta la maggior parte delle decisioni importanti in materia di assetto, sono particolarmente responsabili della protezione del patrimonio architettonico e devono aiutarsi a vicenda scambiandosi idee e informazioni.

f. La riabilitazione dei vecchi quartieri deve essere definita e realizzata, per quanto possibile, senza importanti modifiche della composizione sociale dei residenti, ed in maniera tale che tutti gli strati della società beneficino di un'operazione finanziata con fondi pubblici.

g. Le misure legislative ed amministrative necessarie devono essere rafforzate e rese più efficaci in tutti i Paesi.

h. Per fronteggiare i costi del restauro, dell'assetto e della manutenzione degli edifici e dei siti di valore architettonico o storico, un adeguato aiuto finanziario deve essere messo a disposizione degli enti locali e dei proprietari privati; inoltre, si dovrebbero prevedere esenzioni fiscali per questi ultimi.

i. Il patrimonio architettonico sopravviverà solo se sarà apprezzato dal pubblico e soprattutto dalle nuove generazioni. Perciò i programmi educativi devono preoccuparsi di più, ad ogni livello, di questo settore.

j. Bisogna incoraggiare le organizzazioni private: internazionali, nazionali e locali, in maniera che contribuiscano a suscitare l'interesse del pubblico.

k. L'architettura contemporanea è il patrimonio di domani; bisogna fare tutto il possibile per assicurare un'architettura contemporanea di alta qualità.

Nella Carta europea del patrimonio architettonico, il Comitato dei Ministri ha riconosciuto che spetta al Consiglio d'Europa assicurare la coerenza della politica degli Stati membri e promuoverne la solidarietà. È indispensabile che vengano redatti rapporti periodici sullo stato di avanzamento dei lavori di conservazione architettonica nei paesi europei, in una forma che consenta lo scambio di esperienze. Il Congresso fa appello ai governi, ai parlamentari, alle istituzioni spirituali e culturali, agli istituti professionali, alle ditte commerciali ed industriali, alle associazioni private, ad ogni cittadino affinché appoggino gli obiettivi della Dichiarazione e facciano il possibile per attuarli.

Solo così si conserverà il patrimonio architettonico insostituibile dell'Europa per l'arricchimento della vita di tutti i popoli, nel presente ed in futuro.

Al termine dei dibattiti, il Congresso sottopone le conclusioni e raccomandazioni seguenti:

A breve termine la nostra società dovrà rinunciare al patrimonio architettonico ed ai siti che formano il suo ambiente tradizionale di vita, se non sarà attuata con urgenza una nuova politica di protezione e di conservazione integrata di tale patrimonio. Bisogna proteggere le città storiche, gli antichi quartieri urbani ed i villaggi tradizionali, compresi i parchi ed i giardini storici. La protezione di questi insiemi architettonici può essere definita solo in una prospettiva globale tenendo conto di tutti gli edifici che hanno un valore culturale, dai più prestigiosi ai più modesti, senza dimenticare quelli dell'epoca moderna, nonché dell'ambiente in cui si inseriscono. Tale protezione globale completerà la protezione puntuale dei monumenti e dei siti isolati.

Il significato del patrimonio architettonico e la legittimità della sua conservazione ora sono capiti meglio. Si sa che la conservazione della continuità storica dell'ambiente è indispensabile per la conservazione o la creazione di un ambiente che consenta all'uomo di trovare la propria identità e di provare un senso di sicurezza di fronte alle trasformazioni brutali della società: una nuova urbanistica cerca di ritrovare gli spazi chiusi, la dimensione umana, l'interpretazione delle funzioni

e la varietà socio-culturale che caratterizzano i tessuti urbani antichi. Ma si scopre pure che la conservazione degli edifici esistenti favorisce il risparmio delle risorse e la lotta contro lo spreco, una delle grandi preoccupazioni della società contemporanea. Bisogna aggiungere che la conservazione ricorre ad artisti ed artigiani particolarmente qualificati, il cui talento e la cui abilità devono essere conservati e tramandati. Infine, la riabilitazione dell'habitat esistente contribuisce a ridurre le invasioni di terre agricole e permette di evitare o di ridurre sensibilmente gli spostamenti della popolazione, il che costituisce un notevole vantaggio sociale della politica di conservazione.

Sebbene per tutte queste ragioni la legittimità della conservazione del patrimonio architettonico appaia oggi con forza rinnovata, è necessario darle una base solida e definitiva; perciò essa deve suscitare ricerche di carattere fondamentale e essere inserita in tutti i programmi di educazione e di sviluppo culturale.

1 - La conservazione del patrimonio architettonico deve essere uno dei principali obiettivi della pianificazione urbana e dell'assetto territoriale.

La pianificazione urbana e l'assetto territoriale devono integrare le esigenze della conservazione del patrimonio architettonico e non trattarla più in maniera frazionata o quale elemento secondario, come spesso accadde in un passato recente. Perciò è diventato indispensabile un dialogo permanente tra conservatori e pianificatori.

Gli urbanisti debbono riconoscere che gli spazi, non essendo equivalenti, bisogna trattarli secondo i loro caratteri specifici. L'integrazione dei valori estetici e culturali del patrimonio architettonico deve condurre a fissare per gli insiemi antichi particolari obiettivi e regole di assetto. Non ci si deve limitare a sovrapporre, senza coordinarle, le solite regole di pianificazione e le norme specifiche di protezione degli edifici storici.

Per rendere possibile questa integrazione, occorre fare l'inventario degli edifici, degli insiemi architettonici e dei siti, con la delimitazione delle zone periferiche di protezione. Sarebbe auspicabile che questi inventari fossero largamente diffusi, soprattutto alle autorità locali e regionali, nonché ai responsabili dell'assetto territoriale e dell'urbanistica, per attirare la loro attenzione sugli edifici e sulle zone che meritano di essere protetti. Tale inventario fungerà da base realistica alla conservazione, come elemento qualitativo fondamentale per la gestione degli spazi.

La politica di assetto regionale deve integrare le esigenze della conservazione del patrimonio architettonico e contribuirvi. Soprattutto essa può stimolare nuove attività ad insediarsi in zone di declino economico, in modo da frenarne lo spopolamento e, in teoria, impedire la degradazione degli edifici antichi. D'altronde, le misure decise per lo sviluppo delle periferie delle agglomerazioni devono essere orientate in maniera da attenuare le pressioni gravanti sui vecchi quartieri. A tale riguardo, le politiche dei trasporti, dell'occupazione ed una migliore suddivisione dei poli d'attività urbana possono avere notevoli incidenze sulla conservazione del patrimonio architettonico. Lo sviluppo di una politica continua di conservazione esige un largo decentramento e la presa in considerazione delle culture locali. Ciò presuppone che vi siano dei responsabili della conservazione ad ogni livello (centrale, regionale e locale) in cui sono prese le decisioni in materia di assetto. Ma la conservazione del patrimonio architettonico non riguarda solo gli esperti. L'appoggio dell'opinione pubblica è essenziale. La popolazione deve partecipare, sulla base di un'informazione obiettiva e completa, alla elaborazione degli inventari fino alla preparazione delle decisioni.

Infine, la conservazione del patrimonio si inserisce in una nuova prospettiva generale, attenta a nuovi criteri di qualità e di misura, che ormai deve permettere di rovesciare scelte ed obiettivi troppo spesso determinati a breve scadenza, con una visione limitata della tecnica e, in fin dei conti, con una concezione superata.

2 - La conservazione integrata impegna la responsabilità degli enti locali ed esige la partecipazione dei cittadini.

Gli enti locali debbono avere competenze precise ed ampie in materia di protezione del patrimonio architettonico. Applicando i principi di una conservazione integrata, essi devono tener conto della continuità delle realtà sociali e fisiche esistenti nelle comunità urbane e rurali. Il futuro non può e non deve essere costruito a spese del passato.

Per attuare tale politica, che rispetti con intelligenza, sensibilità ed economia l'ambiente costruito dall'uomo, gli enti locali debbono:

- basarsi su un'analisi del tessuto degli insiemi urbani e rurali, soprattutto sulla loro struttura, sulle loro funzioni complesse, nonché sulle loro caratteristiche architettoniche e volumetriche degli spazi costruiti ed aperti;
- attribuire agli edifici funzioni che rispondano (rispettandone il carattere) alle attuali condizioni di vita e ne garantiscano perciò la sopravvivenza;
- essere attenti al fatto che gli studi prospettivi sull'evoluzione dei servizi pubblici (educativi, amministrativi, medici) dimostrano che il gigantismo è sfavorevole alla loro qualità ed efficacia;
- dedicare una parte adeguata del bilancio a questa politica. In tale contesto essi dovrebbero chiedere ai governi lo stanziamento di fondi specifici. Le sovvenzioni ed i prestiti concessi a privati e a vari gruppi dagli enti locali debbono incitare il loro impegno morale e finanziario;
- scegliere delegati responsabili per tutte le questioni riguardanti il patrimonio architettonico ed i siti;
- istituire organi di pubblica utilità creando un legame diretto fra gli utenti potenziali di vecchi edifici ed i loro proprietari;
- agevolare la formazione e l'efficace funzionamento di associazioni volontarie di restauro e riabilitazione.

I poteri locali devono perfezionare le loro tecniche di consultazione per conoscere il parere dei gruppi interessati ai piani di conservazione e tenerne conto fin dall'elaborazione dei loro progetti. Nel quadro della politica d'informazione del pubblico, essi devono prendere le decisioni alla luce del giorno, usando un linguaggio chiaro ed accessibile a tutti affinché la popolazione possa conoscere, discutere ed apprezzare i motivi delle decisioni. Dovrebbero essere previsti luoghi d'incontro per l'intesa pubblica.

In questo senso dovrebbero diventare una pratica corrente il ricorso alle riunioni pubbliche, alle esposizioni, ai sondaggi d'opinione, ai mass-media ed a tutti gli altri mezzi idonei.

Uno dei principali imperativi dell'azione comunale è l'educazione dei giovani in campo ambientale e la loro associazione a tutti i compiti di salvaguardia.

Le proposte complementari o alternative presentate da associazioni o privati dovrebbero essere considerate come un pregevole contributo alla pianificazione.

Infine, agli enti locali conviene comunicarsi le rispettive esperienze. Perciò, essi dovrebbero avviare uno scambio costante di informazioni e di idee attraverso ogni canale possibile.

3 - La presa in considerazione dei fattori sociali condiziona il successo di qualsiasi politica di conservazione integrata.

Una politica di conservazione implica pure l'integrazione del patrimonio architettonico nella vita sociale. Lo sforzo di conservazione deve essere misurato non solo sulla base del valore culturale degli edifici, ma pure del loro valore di utilizzo. I problemi sociali della conservazione integrata possono essere risolti solo tramite un riferimento congiunto a queste due scale di valori.

La riabilitazione di un insieme facente parte del patrimonio architettonico non è necessariamente più costosa di una costruzione nuova su un'infrastruttura esistente, o della costruzione di un insieme

in un sito non urbano. Dunque, non bisogna dimenticare, nel paragonare il costo dei tre sistemi (con conseguenze sociali diverse), di valutare pure il costo sociale. Vi sono interessati non solo i proprietari e gli inquilini, ma pure gli artigiani, i commercianti, e gli imprenditori che ci abitano e che assicurano la vita e la manutenzione del quartiere.

Per evitare che le leggi di mercato si applichino in tutto il loro rigore nei quartieri restaurati (provocando l'allontanamento degli abitanti che non possono pagare gli affitti più cari), i poteri pubblici devono intervenire per moderare i meccanismi economici come fanno sempre quando si tratta di alloggi sociali. Gli interventi finanziari possono suddividersi in premi al restauro per i proprietari, regolati dalla fissazione di un massimo per gli affitti, ed in indennità di affitto agli inquilini per diminuire ed eventualmente completare lo scarto tra vecchi e nuovi affitti.

Per permettere alla popolazione di partecipare all'elaborazione dei programmi, bisogna darle gli elementi necessari per studiare la situazione: occorre perciò spiegarle da un lato il valore storico e architettonico degli edifici da conservare, dall'altro darle tutte le indicazioni sulle risistemazioni definitive e provvisorie.

Tale partecipazione sarà tanto più importante quanto più ritratterà non del restauro di alcuni edifici privilegiati ma della riabilitazione di interi quartieri.

Tale sensibilizzazione pratica alla cultura avrebbe un notevole vantaggio sociale.

4 - La conservazione integrata esige un adeguamento delle misure legislative ed amministrative. La nozione del patrimonio architettonico è stata estesa progressivamente dal monumento storico isolato agli insiemi architettonici urbani e rurali nonché ai contributi di epoche più recenti; perciò una profonda riforma della legislazione, completata da un rafforzamento dei mezzi amministrativi, costituisce la condizione sine qua non di un'azione efficace.

La riforma deve essere guidata dalla necessità di coordinare la legislazione relativa all'assetto territoriale, da un lato, e la legislazione sul patrimonio architettonico, dall'altro. Quest'ultimo deve dare una definizione nuova del patrimonio architettonico e degli obiettivi della conservazione integrata.

Inoltre, essa deve prevedere delle procedure speciali circa:

- la scelta e la delimitazione degli insiemi architettonici;
- la delimitazione delle zone periferiche di protezione e i servizi di pubblica utilità da insediare;
- la definizione di programmi di conservazione integrata e l'inserimento delle esposizioni di tali programmi nei piani di assetto;
- l'approvazione dei progetti e l'autorizzazione di eseguire i lavori. D'altro canto, il legislatore deve prendere le disposizioni necessarie per:
 - ridistribuire in modo equilibrato i fondi di bilancio dedicati all'assetto urbano e assegnati rispettivamente alla riabilitazione ed alla costruzione;
 - concedere ai cittadini che decidono di riabilitare un vecchio edificio vantaggi finanziari più o meno equivalenti a quelli di cui usufruirebbero per una costruzione nuova;
 - rivedere, in funzione della nuova politica di conservazione integrata, il sistema di aiuti finanziari dello Stato e degli altri enti pubblici.

Sarebbe necessario rendere più elastica, nella misura del possibile, l'applicazione dei regolamenti e delle disposizioni connessi alla costruzione in maniera da soddisfare le esigenze della conservazione integrata.

Per aumentare la capacità operativa dei poteri pubblici è necessario rivedere la struttura dell'amministrazione in modo che i servizi responsabili del patrimonio architettonico siano

organizzati ai livelli idonei, con personale qualificato e sufficiente, e con mezzi scientifici, tecnici e finanziari indispensabili.

Questi servizi dovrebbero aiutare le autorità locali, cooperare con l'assetto territoriale e mantenere costanti relazioni con gli organi pubblici e privati.

5 - La conservazione integrata esige adeguati mezzi finanziari.

È difficile definire una politica finanziaria adatta a tutti i Paesi e valutare le conseguenze delle varie misure che intervengono nel processo pianificatore a causa delle loro reciproche ripercussioni.

Lo stesso processo è sottoposto a sua volta a fattori esterni risultanti dall'attuale struttura della società.

Perciò, spetta ad ogni Stato definire i propri metodi e strumenti di finanziamento.

Tuttavia, si può affermare con certezza che non ci sono Paesi europei in cui i mezzi finanziari destinati alla conservazione siano sufficienti.

Si nota, inoltre, che nessun Paese europeo ha ancora ideato un meccanismo amministrativo perfettamente efficiente per soddisfare le esigenze economiche di una politica di conservazione integrata.

Per riuscire a risolvere i problemi economici della conservazione integrata bisogna (ed è un fattore determinante) che sia elaborata una legislazione che sottoponga le costruzioni nuove a certe restrizioni circa il volume (altezza, coefficiente di utilizzo dei suoli) e che favorisca un armonico inserimento. Le norme di pianificazione dovrebbero scoraggiare la concentrazione e promuovere invece la riabilitazione di un rinnovamento dopo la demolizione.

Bisogna ideare dei metodi che consentano di valutare i sovraccosti dovuti alle esigenze dei programmi di conservazione. Si dovrebbe disporre, nella misura del possibile, di mezzi finanziari sufficienti per aiutare i proprietari che debbano realizzare lavori di restauro a sopportare in ogni modo gli oneri complementari.

Se tale aiuto fosse accettato, naturalmente si dovrebbe controllare acciòché il beneficio non sia ridotto dalle imposte.

Bisogna applicare lo stesso principio per la riabilitazione di insiemi degradati di interesse storico o architettonico: ciò consentirebbe di ristabilire l'equilibrio sociale.

I vantaggi finanziari e fiscali concessi attualmente per le costruzioni nuove dovrebbero essere accordati nelle medesime proporzioni per la manutenzione e la conservazione degli edifici antichi (deducendo eventualmente il sovraccosto versato).

I poteri pubblici dovrebbero creare o incoraggiare la costituzione di fondi mobili fornendo i liquidi necessari alle collettività locali e alle associazioni a scopo non lucrativo. Ciò riguarda soprattutto le zone in cui il finanziamento di un programma sia a breve sia a lungo termine, potrà essere finanziato in maniera autonoma grazie al plusvalore dovuto alla forte domanda di proprietà che abbiano le trattative.

È indispensabile tuttavia incoraggiare tutte le fonti di finanziamento privato, soprattutto di origine industriale. Infatti numerose iniziative private hanno dimostrato il ruolo positivo che esse possono svolgere in associazione con i poteri pubblici tanto a livello nazionale quanto locale.

6 - La conservazione integrata esige una promozione dei metodi, delle tecniche e delle competenze professionali connesse al restauro ed alla riabilitazione.

I metodi e le tecniche di restauro e di riabilitazione di edifici e di insiemi storici dovrebbero essere sfruttati meglio, in modo vario.

Le tecniche specializzate messe a punto in occasione del restauro degli insiemi storici importanti dovrebbero ormai essere impiegate per l'ampia gamma di edifici ed insiemi di minore interesse artistico.

Occorre controllare che i materiali di costruzione tradizionali rimangano disponibili e che le arti e le tecniche tradizionali continuino ad essere applicate.

La manutenzione permanente del patrimonio architettonico permetterà di evitare, a lunga scadenza, costose operazioni di riabilitazione.

Ogni programma di riabilitazione dovrebbe essere studiato a fondo prima dell'esecuzione: bisogna riunire una documentazione completa sui materiali e sulle tecniche ed insieme fare un'analisi dei costi. Tale documentazione dovrebbe essere riunita nei centri adatti.

I materiali e le tecniche dovrebbero essere usati solo dopo aver ottenuto l'accordo di istituzioni scientifiche neutrali.

Si dovrebbero fare ricerche per l'elaborazione di un catalogo dei metodi e delle tecniche e dare vita, per tale scopo, a istituzioni scientifiche che collaborino strettamente fra di loro. Il catalogo dovrebbe essere comunicato a tutti gli interessati; ciò agevolerebbe la riforma dei metodi di restauro e di riabilitazione.

È assolutamente necessario disporre dei migliori programmi di formazione del personale qualificato. Tali programmi dovrebbero essere elastici, pluridisciplinari e comprendere un insegnamento che consenta di acquistare un'esperienza pratica "sul terreno". Lo scambio internazionale di conoscenze, di esperienze e di tirocinanti è un elemento essenziale della formazione di tutto il personale interessato.

Dovrebbe essere più facile in tal modo ottenere gli urbanisti, gli architetti, i tecnici e gli artigiani necessari per preparare i programmi di conservazione ed assicurare la promozione dei mestieri artigianali che intervengono nell'opera di restauro e che rischiano di scomparire.

Le possibilità di qualificazione, le condizioni di lavoro, le retribuzioni, la sicurezza del lavoro e lo statuto sociale dovrebbero essere abbastanza attraenti per incitare i giovani a dirigersi verso le discipline connesse al restauro ed a rimanere in questo settore d'attività.

Inoltre le autorità responsabili dei programmi d'insegnamento ad ogni livello, dovrebbero cercare di interessare i giovani ai vari mestieri della conservazione.

Convenzione per la salvaguardia del patrimonio architettonico d'Europa (Granada, 1985)

Gli Stati membri del Consiglio d'Europa, firmatari della presente Convenzione.

Considerando che lo scopo del C.d.E. è realizzare una più stretta unione fra i suoi componenti per specialmente salvaguardare e promuovere ideali principi di loro comune patrimonio;

Riconoscendo che il patrimonio architettonico costituisce una espressione irripetibile della ricchezza e della diversità del patrimonio culturale dell'Europa, una testimonianza inestimabile del nostro passato e un bene comune a tutti gli europei;

Vista la Convenzione Culturale Europea firmata a Parigi il 19 dicembre 1954 e soprattutto l'articolo 1;

Vista la Carta Europea del Patrimonio Architettonico adottata dal Comitato dei ministri del C. d. E. il 26 settembre 1975 e la Risoluzione (76) 28, adottata il 14 aprile 1976, relativa all'adattamento dei sistemi legislativi e regolamenti nazionali alle esigenze della conservazione integrale del patrimonio architettonico;

Tenuto conto della raccomandazione n. R (80) 16 del Comitato dei Ministri agli stati membri non riguardante la formazione specialistica di architetti, urbanisti, ingegneri, paesaggisti come dalla raccomandazione n. R (81) 13 del Comitato dei Ministri adottata l'11 luglio 1981 concernente le azioni da intraprendere a favore di certi mestieri in via di estinzione nell'ambito delle attività artigianali;

Richiamando l'importanza di trasmettere un insieme di i riferimenti culturali alle generazioni future, di migliorare la qualità della vita urbana e rurale e di favorire contemporaneamente lo sviluppo economico, sociale e culturale degli Stati e delle regioni;

Affermando l'importanza di accordarsi sugli orientamenti essenziali per una politica comune che garantisca la salvaguardia e la valorizzazione del patrimonio architettonico, hanno convenuto quanto segue:

Art. 1 - Definizioni di patrimonio Architettonico.

Ai fini della presente Convenzione l'espressione "patrimonio architettonico" è considerata come comprendente i beni immobili seguenti:

- 1) I Monumenti: tutte le opere particolarmente notevoli per il loro interesse storico, archeologico, artistico, scientifico, sociale, tecnico comprese le installazioni o gli elementi decorativi facenti parte delle opere stesse;
- 2) Gli insiemi architettonici: agglomerati omogenei di costruzioni urbanistiche o rurali notevoli per il loro interesse storico, archeologico, artistico, scientifico, sociale o tecnico e sufficientemente coerenti per essere oggetto di una delimitazione topografica;
- 3) I siti: opere combinate dell'uomo e della natura parzialmente costruite e costituenti spazi sufficientemente caratteristici ed omogenei per essere oggetto di una delimitazione topografica, notevoli per il loro interesse storico, archeologico, artistico, scientifico, sociale o tecnico.

Art. 2 - Notificazione dei Beni da proteggere.

Per identificare con precisione i monumenti, gli insiemi architettonici e in siti suscettibili d'essere protetti, ciascuna Parte si impegna a predisporre un inventario e, in caso di pesante minaccia sul bene considerato a stabilire nel tempo più breve possibile una documentazione appropriata.

Art. 3 - Procedure legali di protezione.

Ciascuna Parte si impegna:

- 1) a istituire un regime legale di protezione del patrimonio architettonico;
- 2) ad assicurare all'interno del regime e secondo le modalità proprie di ciascun Stato o regione la protezione dei monumenti, degli insiemi architettonici e dei siti.

Art. 4 - Ciascuna Parte si impegna:

- 1) ad applicare in virtù della protezione giuridica dei beni considerati le procedure di controllo e di autorizzazione appropriate;
- 2) ad evitare che i beni predetti siano snaturati, degradati o demoliti. In questa prospettiva ciascuna Parte si impegna, se ciò non è stato già fatto, ad introdurre nella sua legislazione disposizione pre-vedente:
 - a) A sottomettere ad una autorità competente progetti di demolizione o interventi sui monumenti già protetti, o sotto procedura di protezione, così che ogni altro progetto che riguardi il loro ambiente;
 - b) A sottomettere ad una autorità competente le iniziative riguardanti tutto o in parte un insieme architettonico o un sito e indirizzare a lavori:
 - di demolizione di edifici
 - di costruzione di nuovi edifici
 - di modificazioni importanti che porterebbero effetto sul carattere d'insieme architettonico o di sito;
 - c) La possibilità per i poteri pubblici di mettere in mora il proprietario di un bene protetto ad effettuare lavori o di sostituirsi ad esso in caso di inadempienza;
 - d) La possibilità di espropriare il bene protetto.

Art. 5

Ciascuna Parte si impegna d'impedire lo spostamento di tutto o parte di un monumento protetto, salvo che la salvaguardia materiale di esso lo esigerebbe assolutamente. In questo caso l'autorità competente assumerebbe ogni garanzia necessaria per la sua scomposizione, il suo trasferimento e la sua ricomposizione.

Art. 6 - Misure complementari

Ciascuna Parte si impegna a:

- 1) prevedere, in funzione delle competenze nazionali, regionali o locali e nei limiti dei bilanci disponibili, un sostegno finanziario dei poteri pubblici ai lavori di conservazione e restauro del patrimonio architettonico situato sul proprio territorio;
- 2) ricorrere, all'occorrenza, a misure fiscali suscettibili di favorire la tutela di questo patrimonio;
- 3) incoraggiare le iniziative private in materia di conservazione e restauro di questo patrimonio.

Art. 7

In prossimità dei monumenti, all'interno degli insiemi architettonici e dei siti, ciascuna parte si impegna a promuovere misure miranti a migliorare la qualità dell'ambiente.

Art. 8

Ciascuna Parte si impegna per limitare i rischi di degradazione fisica del patrimonio architettonico:

- 1) a sostenere la ricerca scientifica volta sia ad identificare e analizzare gli effetti nocivi dell'inquinamento che definire i mezzi per ridurre o eliminare degli stessi;
- 2) a prendere in considerazione problemi specifici sulla tutela del patrimonio architettonico nella politica di lotta all'inquinamento.

Art. 9 - Sanzioni

Ciascuna Parte nel quadro dei propri poteri, si impegna a fare in modo che le infrazioni alla legislazione di protezione del patrimonio architettonico siano oggetto di misure appropriate e soddisfacenti da parte delle autorità competenti e queste misure possano portare, all'occorrenza, all'obbligo per gli autori di demolire un nuovo edificio costruito irregolarmente o di ripristinare il bene alla situazione antecedente.

Art. 10 - Politica di conservazione

Ciascuna Parte si impegna ad adottare una politica di conservazione integrata che:

- 1) ponga in essere la protezione del patrimonio architettonico fra gli elementi essenziali dell'assetto del territorio e della urbanizzazione e che assicuri il giusto rilievo di questa necessità nei diversi stadi della elaborazione dei piani di sistemazione e nelle autorizzazioni di lavori;
- 2) susciti programmi di restauro e di mantenimento del patrimonio architettonico;
- 3) faccia della tutela, dell'attività e della valorizzazione del patrimonio architettonico un elemento considerevole della politica in materia di cultura, d'ambiente e assetto del territorio;
- 4) favorisca, finché possibile, nel quadro dei processi di assetto del territorio e di urbanizzazione, la conservazione e la utilizzazione di edifici di cui la propria importanza non giustificherebbe una protezione ai sensi dell'articolo 3, paragrafo 1 della presente Convenzione, ma che presenterebbero un valore di contorno dal punto di vista dell'ambiente urbano o rurale o della qualità della vita;
- 5) favorisca l'applicazione e lo sviluppo, indispensabile per l'avvenire del patrimonio, di tecniche e materiali tradizionali.

Art. 11

Ciascuna Parte si impegna a favorire, rispettando il carattere architettonico e storico del patrimonio:

- alla utilizzazione dei beni protetti tenendo conto delle necessità della vita contemporanea;
- all'adattamento, quando se ne presenta l'occasione di edifici antichi a nuove utilizzazioni.

Art. 12

Tenendo conto del grande interesse a facilitare la visita da parte del pubblico dei beni protetti, ciascuna Parte si impegna a fare in modo che le conseguenze di questa apertura al pubblico, soprattutto le sistemazioni di accesso, non portino effetto al carattere architettonico e storico di quei beni e del loro ambiente.

Art. 13

Al fine di facilitare la messa in opera di questa politica, ciascuna Parte si impegna a sviluppare nel contesto delle proprie acquisizioni politiche ed amministrative, la cooperazione effettiva ai diversi stadi dei servizi responsabili della conservazione, dell'azione culturale, dell'ambiente e dell'assetto del territorio.

Art. 14 - Partecipazione e associazioni

Per assecondare l'azione dei poteri pubblici iniziante a favorire la conoscenza, la protezione, il restauro, la conservazione, la gestione e l'attività del patrimonio architettonico ciascuna Parte si impegna:

- 1) a dare spazio, nei diversi stadi dei processi di decisione, nelle strutture di formazione, di consultazione e di collaborazione con lo Stato, ai gruppi locali, alle istituzioni e associazioni culturali e al pubblico;
- 2) a favorire lo sviluppo del mecenatismo e di associazioni a scopo non lucroso in materia.

Art. 15 - Informazione e formazione

Ciascuna Parte si impegna:

- 1) a valorizzare la conservazione del patrimonio architettonico nell'opinione pubblica sia come elemento di identità culturale che come sorgente di ispirazione di creatività per le generazioni presenti e future;
- 2) a promuovere a questo fine una politica di formazione e di sensibilizzazione soprattutto con l'aiuto delle tecniche moderne di diffusione e di attività avendo in particolare come obiettivo:
 - a. Suscitare e accrescere la sensibilità del pubblico, fin dall'età scolare, alla tutela del patrimonio, alla qualità del costruito e alla espressione architettonica;
 - b. Mettere in evidenza l'unità del patrimonio culturale e i legami esistenti con il patrimonio architettonico delle arti, delle tradizioni popolari e dei modi di vita sia a livello europeo, nazionale o regionale.

Art. 16 - Coordinamento Europeo delle politiche di tutela

Le Parti si impegnano a scambiarsi informazioni sulle loro politiche di conservazione in ciò che concerne:

- 1) i metodi da stabilire in materia di inventario, di protezione e di conservazione dei beni, tenendo conto della evoluzione storica e dell'incremento progressivo del patrimonio architettonico;
- 2) i mezzi più idonei per conciliare l'istanza di protezione del patrimonio architettonico con le necessità contemporanee della vita economica sociale e culturale;
- 3) le possibilità offerte dalle nuove tecnologie concernenti insieme l'identificazione e la registrazione, la lotta contro il degrado dei materiali, la ricerca scientifica, le opere di restaurazione e i luoghi di gestione e valorizzazione del patrimonio architettonico;
- 4) i mezzi per promuovere la creatività architettonica che assicuri il contributo della nostra epoca al patrimonio di Europa. (...)

Art. 18

Le Parti si impegnano a prestarsi, quando necessario, assistenza tecnica reciproca che si manifesti con scambi di esperienze e di esperti in materia di tutela della conservazione architettonica.

Art. 19

Le Parti si impegnano a favorire nel quadro delle legislazioni nazionali pertinenti o degli accordi internazionali attraverso i quali sono legati, gli scambi europei di specialisti sulla conservazione del patrimonio architettonico, compresi nell'ambito della formazione permanente.

Art. 20

Ai fini della presente Convenzione, un Comitato di esperti istituito dal Comitato dei Ministri del Consiglio d'Europa in virtù dell'articolo 17 dello Statuto del Consiglio d'Europa è incaricato di seguire l'applicazione della Convenzione e in particolare:

- 1) di sottomettere periodicamente al Comitato dei Ministri del Consiglio d'Europa un rapporto sulla situazione delle politiche di tutela del patrimonio architettonico all'interno degli Stati Parti nella Convenzione, sulla applicazione dei tecnici che essa ha emanato e sulle loro attività;
- 2) di proporre al Comitato dei Ministri del C.d.E. tutte le misure tendenti a mettere in opera le disposizioni della Convenzione nell'ambito delle attività multilaterali e in materia di revisione o miglioramento della Convenzione così come l'informazione al pubblico sugli obiettivi della Convenzione;
- 3) di fare raccomandazioni al Comitato dei Ministri del Consiglio d'Europa relativi all'invito rivolto agli stati non membri del Consiglio d'Europa ad aderire alla Convenzione.

Art. 21

Le disposizioni della presente Convenzione non hanno effetto sulla applicazione di disposizioni specifiche più favorevoli sulla protezione dei beni previste dall'articolo 1 contenente:

- la Convenzione concernente la Protezione del Patrimonio mondiale, culturale e naturale del 16 novembre 1972;
- la Convenzione europea per la protezione del patrimonio archeologico dal 6 maggio 1969. Art. 22.

Art. 22 - Clausole finali.

La presente Convenzione è aperta alla firma degli Stati membri del Consiglio d'Europa.

- 1) Sarà sottomessa a ratifica, accettazione o approvazione; gli strumenti di ratifica, d'accettazione o di approvazione saranno depositati presso il Segretario Generale del Consiglio d'Europa;
- 2) La presente Convenzione entrerà in vigore il primo giorno del mese che segue la scadenza del periodo ai tre mesi dopo la data alla quale tre Stati membri del Consiglio d'Europa avranno espresso la loro adesione alla Convenzione conformemente alle disposizioni del paragrafo precedente;

3) Essa entrerà in vigore rispetto ad ogni Stato membro che esprimerà posteriormente la sua adesione alla Convenzione, il primo giorno del mese che segue la scadenza del periodo di sei mesi dopo la data di deposito degli strumenti di ratificazione, di accettazione o di approvazione.

Art. 23

Dopo l'entrata in vigore della presente Convenzione, il Comitato dei Ministri del Consiglio d'Europa potrà invitare tutti gli Stati non membri del Consiglio così come la Comunità Economica Europea ad aderire alla presente Convenzione, con decisione presa a maggioranza secondo l'articolo 20 dello Statuto del Consiglio d'Europa e all'unanimità dei rappresentanti degli Stati contraenti aventi diritto di sede al Comitato.

Per tutti gli Stati aderenti o per la Comunità Economica Europea in caso di adesione, la Convenzione entrerà in vigore il primo giorno del mese che segue la scadenza di tre mesi dalla data di deposito degli strumenti, presso il Segretario Generale del Consiglio d'Europa.

Art. 24

1) Ogni Stato può al momento della firma o al momento del deposito del suo strumento di ratifica, di accettazione o approvazione o di adesione indicare il o i territori entro i quali si applicherà la presente Convenzione;

2) Ogni Stato può, in ogni altro momento in seguito, con una dichiarazione indirizzata al Segretario Generale del Consiglio d'Europa, estendere l'applicazione della presente Convenzione ad ogni altro territorio indicato nella dichiarazione. La Convenzione entrerà in vigore rispetto a questo territorio il primo giorno del mese che segue la scadenza di un periodo di tre mesi dopo la data di arrivo della dichiarazione al Segretario Generale;

3) Ogni dichiarazione fatta in virtù dei due paragrafi precedenti potrà essere ritirata per ciò che concerne il territorio indicato nella dichiarazione, con notifica indirizzata al Segretario Generale. Il ritiro avrà effetto il primo giorno del mese che segue la scadenza di un periodo di sei mesi dopo la data di ricezione della notifica da parte del Segretario Generale.

Art. 25

1) Ogni Stato può al momento della firma o al momento di deposito del suo strumento di ratifica, accettazione approvazione o adesione, dichiarare che si riserva il diritto di non conformarsi in tutto o in parte alle disposizioni dell'articolo 4, paragrafo c e d. Non è ammessa alcuna altra riserva;

2) Ogni Stato contraente che ha formulato una riserva in virtù del paragrafo precedente può ritirarla in tutto o in parte indirizzando una notifica al Segretario Generale del Consiglio d'Europa. Il ritiro avrà effetto alla data di ricezione della notifica da parte del Segretario Generale;

3) La Parte che ha formulato la riserva rispetto alla disposizione menzionata al primo paragrafo precedente non può pretendere la applicazione di questa disposizione per un'altra Parte; talvolta essa può se la riserva è parziale o limitata pretendere l'applicazione di questa disposizione nella misura in cui essa ha accettato.

Art. 26

1) Ogni Parte può in ogni momento denunciare la presente Convenzione indirizzando una notifica al Segretario Generale del Consiglio d'Europa;

2) La denuncia prenderà effetto il primo giorno del mese che segue la scadenza di sei mesi dopo la data di ricezione della notifica da parte del Segretario Generale.

Art. 27

Il Segretario Generale del Consiglio d'Europa notificherà agli Stati membri del Consiglio d'Europa, ad ogni Stato che ha aderito alla presente Convenzione e alla Comunità Economica Europea aderente:

a. Ogni firma;

- b. Il deposito degli strumenti di ratifica, di accettazione, di approvazione o di adesione;
 - c. Ogni data di entrata in vigore della presente Convenzione conformemente agli articoli 22, 23 e 24;
 - d. Ogni altro atto, notifica o comunicazione attinente alla presente Convenzione.
- IN FEDE di che i sottoscritti, a tal fine debitamente autorizzati, hanno firmato la presente Convenzione.

FATTO a Granada, il 3 ottobre 1985, in francese ed in inglese, i due testi facenti ugualmente fede, in un solo esemplare che sarà depositato presso gli archivi del Consiglio d'Europa.

Il Segretario Generale del Consiglio d'Europa ne trasmetterà la copia autenticata conforme a ciascuno degli Stati membri del Consiglio d'Europa, nonché ad ogni Stato o alla Comunità Economica Europea invitati ad aderire alla presente Convenzione.

Carta internazionale per la salvaguardia delle città storiche (Washington, 1987)

Preambolo e definizioni.

Tutte le città del mondo, risultanti sia da uno sviluppo più o meno spontaneo sia da un determinato progetto, sono le espressioni materiali della diversità delle società attraverso la storia e sono, per questo, tutte storiche.

La presente Carta concerne più precisamente le città, grandi o piccole, ed i centri o quartieri storici, con il loro ambiente naturale o costruito, che esprimono, oltre alla loro qualità di documento storico, i valori peculiari di civiltà urbane tradizionali. Ora, questi sono minacciati dal degrado, dalla destrutturazione o meglio, distruzione, sotto l'effetto di un modo di urbanizzazione nato nell'era industriale e che concerne oggi, universalmente, tutte le società.

Di fronte a questa situazione, spesso drammatica, che provoca perdite irreversibili di carattere culturale e sociale ed anche economico, il Consiglio internazionale dei monumenti e dei siti (ICOMOS) ha ritenuto necessario redigere una "Carta internazionale per la salvaguardia delle città storiche".

Questo nuovo testo, completando la "Carta internazionale sulla conservazione ed il restauro dei monumenti e dei siti" (Venezia, 1964), definisce i principi e gli obiettivi, i metodi e gli strumenti atti a salvaguardare la qualità delle città storiche, a favorire l'armonia della vita individuale e sociale ed a perpetuare l'insieme di beni anche modesti, che costituiscono la memoria dell'umanità.

Come nel testo della Raccomandazione dell'UNESCO "concernente la salvaguardia degli insiemi storici o tradizionali ed il loro ruolo nella vita contemporanea" (Varsavia-Nairobi, 1976) e come anche in altri strumenti internazionali, si intendono qui per "salvaguardia delle città storiche" le misure necessarie sia alla loro protezione, alla loro conservazione ed al loro restauro che al loro sviluppo coerente ed al loro adattamento armonioso alla vita contemporanea.

Principi e obiettivi

1) La salvaguardia delle città e quartieri storici deve, per essere efficace, far parte integrante di una politica coerente di sviluppo economico e sociale ed essere presa in considerazione nei piani di assetto del territorio e di urbanistica a tutti i livelli.

2) I valori da preservare sono il carattere storico della città e l'insieme degli elementi materiali e spirituali che ne esprime l'immagine; in particolare:

a) la forma urbana definita dalla trama viaria e dalla suddivisione delle aree urbane;

b) le relazioni tra i diversi spazi urbani: spazi costruiti, spazi liberi, spazi verdi;

c) la forma e l'aspetto degli edifici (interno e esterno), così come sono definiti dalla loro struttura, volume, stile, scala, materiale, colore e decorazione;

d) le relazioni della città con il suo ambiente naturale o creato dall'uomo;

e) le vocazioni diverse della città acquisite nel corso della sua storia.

Ogni attentato a tali valori comprometterebbe l'autenticità della città storica.

3) La partecipazione ed il coinvolgimento degli abitanti di tutta la città sono indispensabili al successo della salvaguardia. Essi devono, dunque, essere ricercati in ogni circostanza e favoriti dalla necessaria presa di coscienza di tutte le generazioni. Non bisogna mai dimenticare che la salvaguardia delle città e dei quartieri storici concerne in primo luogo i loro abitanti.

4) Gli interventi su un quartiere o una città storica devono essere condotti con prudenza, metodo e rigore, evitando ogni dogmatismo ma tenendo in considerazione i problemi specifici a ciascun caso particolare.

Metodi e strumenti

5) La pianificazione della salvaguardia delle città e dei quartieri storici deve essere preceduta da studi pluridisciplinari. Il piano di salvaguardia deve comprendere un'analisi dei dati, specialmente archeologici, storici, architettonici, tecnici, sociologici ed economici e deve definire i principali orientamenti e le modalità di azione da intraprendere a livello giuridico, amministrativo e finanziario. Esso dovrà tendere a definire un'articolazione armoniosa dei quartieri storici nell'insieme della città.

Il piano di salvaguardia deve individuare gli edifici o i gruppi di edifici da proteggere particolarmente, da conservare in determinate condizioni e da demolire, in circostanze eccezionali.

Lo stato dei luoghi prima di ciascun intervento sarà rigorosamente documentato. Il piano deve ricevere l'adesione degli abitanti.

6) In attesa dell'adozione di un piano di salvaguardia, le azioni necessarie alla conservazione devono essere prese nel rispetto dei principi e metodi della presente Carta e della Carta di Venezia.

7) La conservazione delle città e dei quartieri storici implica una manutenzione permanente del costruito.

8) Le funzioni nuove e le reti di infrastrutture richieste dalla città contemporanea devono essere adattate alle specificità delle città storiche.