

Teorie e Storia del Restauro

prof. Gianluigi DE MARTINO

Appunti di Riccardo Maria Polidoro
riccardo.polidoro.org


Il restauro è caratterizzato da più teorie: cambiano e si evolvono nel tempo; il restauro ha uno statuto autonomo che si forma a partire dalle definizioni di Quatremere de Quincy e Viollet Le Duc nella seconda metà del XIX secolo.

Lo specialismo tra Storia dell'Architettura e Restauro deriva dall'attrazione di un progetto di architettura sullo esistente - prerogativa della seconda disciplina - ovvero un intervento non specificatamente tecnico o artistico che si è affinato insieme alla disciplina con operazioni di verifica e sintesi di teorie differenti.

Il Restauro muove sulle basi di un'autoconsapevolezza, strettamente legata al possesso di una prospettiva storica.

Antico e Medioevo

A Pompeii è possibile osservare i segni di una città in ricostruzione (il Larario - ^(altare) tempio dedicato ai Lari, divinità della casa e coincidenti con gli antenati - di Cecilio Giunone presenta una raffigurazione in bassorilievo dell'evento); prima dell'eruzione del 79 d.C. infatti un violento evento sismico aveva impattato la città nel 63 d.C. (con la ricostruzione si assiste a fenomeni di speculazione edilizia, di acquisto di immobili da parte di liberti con maggiori opportunità economiche - da cui alcune decorazioni di dubbio gusto - e accorpamenti, come la Domus di Marco Lucrezio in cui un grande salto di quota viene risolto con un raffinato giardino alla greca dotato di fontane e giochi d'acqua, testimonianza di cultura e conoscenza del mondo greco); sono leggibili numerosi interventi di consolidamento - talvolta interrotti dall'eruzione - come la ricucitura, l'applicazione di contrafforti... Tutti gli interventi di rifacimento sono stati realizzati in laterizio, materiale più resistente rispetto alla tessitura incerta del tufo; si inizia ad applicare l'opus mixtum o a rinforzare i cantonali.

L'evento sismico rappresenta inoltre l'occasione per riprogettare e ridisegnare il foro, con colonne calcaree (che sostituiscono le originali in tufo) su due ordini che sorreggono un fregio decorativo - a piede di fabbrica, non ancora lavorato nel dettaglio ma con blocchi a giunti diagonali, testimonianza di un'evoluzione tecnica in ambito strutturale per garantire maggior resistenza sismica ed a cedimenti differenziali  - in corso di costruzione (molti nocchi delle colonne non sono ancora scanalati).

L'idea di maneggiamento dell'Antico non segue solo le esigenze di ricostruzione: il portico di Ottavia a Roma, recinto in stile ellenistico che circoscrive i preesistenti templi gemelli di Giove Statore (Cecilio Metello) e Giunone (successive), viene rimaneggiato a seguito della decisione di Adriano di utilizzare i templi come biblioteca greca e latina e adattata alla funzione di portale.

Più celebre esempio è l'Arco di Costantino, realizzato a spese di altri monumenti - dedicati ad Adriano - in cui le fattezze del sovrano precedente sono sovrascritte con l'intenzione di impiegare il materiale antico come **significante** e testimone di importanza e valore, trasferiti osmoticamente all'imperatore.

Caso inverso, pure di frequente applicazione, è la *damnatio memoriae*, pena che consiste nella cancellazione della memoria conservata nelle cose (steli, fregi, ...)

Il passaggio da Impero Romano a MedioEvo non è esclusivamente "amministrativo": si sviluppa un importante problema legato alla perdita di significato di molti edifici (ad esempio, gli anfiteatri vengono utilizzati come luoghi mercatali o come basi per strutture residenziali).

Inoltre, tra il 400 e il 1200 d.C. non si registrano atti di cura in Italia: l'architettura è prevalentemente di spoglio (più comoda, attesa la perdita di significato), utilizzando le lastre e gli elementi geometrici come materiali spogliati del proprio significato e macinando le statue per poi cuocerle e realizzare calce.

La distinzione tra **significante** (materiale) e **significato** (funzione, ...) è di Renato de Fusco.

Nel tempo, si passa ad un nuovo modo di costruire o progettare: si sviluppa l'arte del costruire, equilibrio tra reperibilità dei materiali, facilità di realizzazione e tendenze architettoniche (ad esempio verso l'architettura monumentale).

Nel Medio Evo i materiali non sono più cavati; si diffonde l'uso del laterizio (argilla) e del legno;
Gli edifici medioevali ancora esistenti però sono in legno e laterizio solo raramente: la cottura del laterizio richiede combustibile; se nell'area è presente legna sufficientemente resistente da realizzare edifici, l'applicazione di elementi in laterizio è ridotta (e viceversa); a differenza dell'Italia, in Europa sono presenti regioni più eterogenee.
La storiografia di inizi '900 inizia ad interessarsi particolarmente alla Storia dell'uomo in quanto uomo (non solo delle grandi personalità storiche); nascono gli annales (in Francia); si svilupperanno poi nel resto d'Europa.

Lo sviluppo del cristianesimo è parallelo all'evoluzione del patrimonio d'interesse accademico di questo periodo:

La Storia restituisce solo i risultati meglio riusciti delle epoche, ovvero ciò che non crolla!

- In una prima fase si tende ad obliterare il paganesimo e le figure di evocazione romana;
- Il nuovo ordine mondiale si serve della religione per unificare i popoli occidentali, facendosi erede di un potere alieno alle divergenze e alle dispute tra popoli.

Di conseguenza, diverse strutture perdono di senso e con esso le proprie funzioni: la comunità ad esempio si riunisce per celebrare messa e non per i ludi gladiatorii; numerosi luoghi vengono dunque trasformati, con frequenti occasioni di appropriazione da parte di privati (non esisteva un vero e proprio catasto).

- Venezia, Antiteatro
 - Lucca, Piazza Antiteatro
- (esempi)

In diversi casi, alla perdita di senso si associa la volontà di cancellare un culto sovrappoñendone un altro; altre volte, nel caso di luoghi già riconoscibili e parte della vita dei cittadini, viene attuata un'indistinta rifunzionalizzazione:

Duomo di Ortigini: tempio dorico dedicato ad Atena, presenta un intercolonnio tamponato nella trasformazione.

Tempio della Concordia: riportato nelle condizioni attuali a seguito di restauri del XIX secolo.

Partenone: diventa prima chiesa, poi moschea, infine polveriera; esplose nei conflitti tra Turchi e Veneziani, pervenendo allo stato di rudere.

"La mitologia sta alla Storia come l'alchimia alla chimica"
Cambia lo "spettacolo", ma l'approccio "panem et circenses" persiste nel tempo.

Chiesa di S. Paolo Maggiore a Napoli: era il Tempio dei Dioscuri, crolla a seguito di un sisma e vi interviene Giambattista Cavagnà. In facciata è ancora leggibile la composizione del tempio corinzio, usata come caso esemplare da Palladio.

Chiesa di S. Giovanni Maggiore a Napoli: attraversa un restauro a inizi '900 ed uno negli anni '80.

Dalla miniatura della costruzione del duomo di Modena — opera di Lanfranco del 1079 — nella *Relatio de innovatione ecclesiae Sancti Geminiani* si osserva un'immagine di cantiere che evidenzia anche il rinvenimento di una preesistenza di epoca classica in fase di scavo, che costituirà parte dell'apparato fondale dell'edificio.

Napoli, Chiesa della Pietrasanta: del XII secolo, è parte di una delle prime chiese di Napoli (VI-VII sec. d.C.), nel campanile — unico superstite dell'impianto originale — si osserva una chiara rappresentazione delle dinamiche di riutilizzo paleocristiane: tra i laterizi sono incassate arce sacrificali, fregi, colonne...

Analogamente, in S. Angelo dei Lombardi o in S. Guglielmo al Goleto (AV) si trovano spesso elementi più antichi nelle tessiture murarie; in alcuni casi però si osservano prime attenzioni verso la preesistenza, modellando gli stipiti delle residenze in maniera simile e pseudo-simmetrica.

Napoli, S. Giovanni a Mare: chiesa dell'ordine di Malta del XI-XII sec, dotata anche di Ospedale, presenta una cappella Durazzesca ed una barocca ed è costituita da materiali di spoglio (anche una lapide).

Rinascimento (e preesistenze)

Con il 1492 ha convenzionalmente inizio l'età moderna; in realtà il passaggio tra Medio Evo e Rinascimento è graduale, con alcuni eventi precursori (soprattutto nelle arti).

In Italia c'è una forte compartimentazione di regni, in cui il movimento si sviluppa in momenti diversi; di norma ci si occupa principalmente di Rinascimento fiorentino.

A seguito delle pestilenze e guerre medioevali, gli ordini monastici - extra-territoriali - si ritagliano uno spazio protetto che consente di portare avanti cultura, tradizione, idee: nelle epoche gli ordini custodiscono libri, tradizioni scritte, testi greci e latini (restano vivi nel tempo).

In momenti di minor crisi, chi ne ha la facoltà riprende lo studio dell'Uomo e della sua Storia, ricominciando a tentare di migliorarsi e ritrovare la "magnificenza" antica; il confronto con il Medio Evo recentemente conclusosi è stridente, soprattutto in virtù della presenza dei monumenti.

Molti documenti custoditi dai monaci erano su supporti anche molto deperibili, come il vello di pecora, il papirico o la carta di Pergamo; da ciò nasce l'esigenza di ricopiare i documenti (amannensi, certosini...).

Monumento: deriva da monere - ammonire; il termine suggerisce il confronto tra il fuori scala, la grandezza dell'architettura romana rispetto alle piccole strutture medioevali.

In questo periodo nasce il sentimento secondo cui l'architettura può essere testimonianza di un'era.

In questo periodo, l'architettura viene subito dopo la filosofia: come si pone l'uomo ~~alla~~ al centro di tutte le cose, così con la riscoperta di Vitruvio nel 1414 nasce un nuovo interesse verso la teoria dell'architettura: con il *de re aedificatoria* di Leon Battista Alberti nasce la trattatistica.

Con Vitruvio si anela ad un ritorno alle città di marmo, poetica cui si riterranno le classi signorili ed il papato; inizia anche lo studio dei classici, non solo in ambito trattatistico ma anche negli altri ambiti della mitologia: già Dante nel Medio Evo era accompagnato da Virgilio!

In questo periodo si riscoprono gli studi di Euclide e altri grandi studiosi; con l'Eneide e la riscoperta dei miti si legge il conferimento di un'ascendenza divina a Cesare - il legame tra potere e sacralità si ripete più volte nel corso dei secoli - si comprende il concetto di pietas (*pius Aeneas*), il sentimento più nobile che un uomo possa provare verso l'altro: è così che Enea Silvio Piccolomini adotta il nome Pio II, manifestando la propria pietas nei suoi programmi architettonici, come il progetto di Pienza (forse l'unico caso rinascimentale di attenzione urbanistica); ancora Bernini in Enea, Anchise ed Ascanio rappresenta una metafora del presente che porta con sé il passato, tra scinato dal futuro.

Nel 1436 Brunelleschi completa la cupola del Duomo di Firenze (S. Maria del Fiore), opera mai vista prima, soprattutto considerando che l'intervento è stato condotto sull'esistente; a seguito di temporeggiamenti di Arnolfo di Cambio e del Buontalenti, Brunelleschi - nato orato - ci riesce.

Detta storia fonda sulla vittoria di un concorso nel 1401 per la realizzazione della porta del Battistero di S. Giovanni, vinto da Ghiberti; per la delusione Brunelleschi va a Roma con Donatello, imbattendosi in molte architetture che studierà, anche conducendo campagne di scavo pur di conoscere le dimensioni reali e le proporzioni delle architetture della Roma antica.

Il suo intervento allo Spedale degli Innocenti del 1419 mostra ancora l'eco della cultura medioevale, posizionando delle colonne al posto dei piedritti degli archi.

Parallelamente, il cantiere del Duomo procedeva a rilento, realizzando un nuovo tamburo cercando allo stesso tempo di trovare un metodo alternativo alla realizzazione di centine adatte a detta costruzione.

Brunelleschi realizzerà un sistema a 8 costoloni (16, essendo la costolatura sia interna che esterna) con una cupola a doppia fodera (l'interna è affrescata, l'esterna la protegge dagli agenti atmosferici) realizzata ad due anelli concentrici, senza centine, autoportante in ragione del mutuo contrasto tra elementi; ad ogni livello posiziona una catena lapidea ed impiega una tessitura muraria a spina di pesce per evitare uno sivolamento dei mattoni; analogamente il piano di posa nello sviluppo delle vele non è orizzontale ma leggermente concavo verso il basso.

Inoltre, la cupola è a sesto acuto per contrastare le spinte orizzontali (su tribune prese dai mausolei romani che contengono in parte le spinte orizzontali in virtù della loro massa e spessore).

Nasce così l'architettura rinascimentale.

Soluzione precedente: riempimento in terra della chiesa per realizzare la cupola, inserimento di oro nel terreno e conseguente lavoro "civico"

Nel V libro del *De re aedificatoria*, Leon Battista Alberti parla degli edifici esistenti, affermando che essi possono essere continuati in tre modi:

- Alla maniera degli antichi (restauro stilistico);
- Ignorare la preesistenza e continuare la costruzione alla maniera moderna;
- *Concinnitas*: continuare l'edificio esistente in modo da inglobarlo in una forma che richiami le forme contemporanee (rinascimentali).

Il suo intervento sulla facciata di S. Maria Novella è una continuazione su una preesistenza: il basamento infatti è gotico (come si evince dalle paraste e dagli archi a sesto acuto, che non hanno alcun rapporto con i trattati sugli ordini classici) e la costruzione è in generale trecentesca, come testimonia il rosone.

Alberti ingloba la preesistenza in un sistema di rapporti e forme tipicamente rinascimentali, inquadrando ogni elemento in una struttura geometrica puramente rinascimentale all'apparenza: in realtà le paraste dell'ordine superiore non sono allineate a quelle inferiori, usa un fregio molto spesso per garantire un allontanamento visivo degli elementi spuri, a causa del quale spezza l'ornia del rosone... La composizione a rigore non è l'epitoma del Rinascimento. Dalla preesistenza inoltre si osserva che la bicromia marmo-pietra serena nasce nel '300: la facciata è un esempio di applicazione della *concinnitas*.

Tempio Malatestiano a Rimini: Alberti ignora la preesistenza; il suo disegno denota come in questo periodo si stia occupando di valutare le architetture di epoca romana cui ispirarsi come modello.

Il progetto prevede un rivestimento esterno per la chiesa di San Francesco, con le tombe di Sigismondo Pandolfo Malatesta e la moglie sulla facciata di accesso e quelle degli altri componenti della famiglia ai lati; la facciata principale richiama un arco trionfale romano, pur essendo incompleta (evento frequente nei progetti di Alberti, associato alle attuali difficoltà di attribuzione di varie sue opere come Palazzo Venezia a Roma) il disegno complessivo è noto da una medaglia commemorativa di Matteo de' Pasti.

Sulle facciate laterali Alberti adotta lo stilema dell'aquedotto romano con moduli e proporzioni geometriche; nel suo intervento lascia un'intercapedine di 90 cm da cui si vede perfettamente la preesistenza: pur ignorando l'esistente (come intuibile dal passo delle aperture) sembra esserci un atteggiamento di rispetto verso la preesistenza.

A Napoli, Bramante nel 1508 progetta il Sincorpo di San Gennaro per ospitare la salma del santo su commissione del vescovo Dionede Carata (opera attribuita anche allo scultore Tommaso Malvito).

L'intervento è in corrispondenza di un'abside angioina già soggetta a problemi statici in cui Carata chiede di scavare per 2m80 e rialzare la pavimentazione della chiesa in quell'area, realizzando un vano di 9x12 m con due filari di colonne alte 3 m.

A causa della ridotta altezza, le colonne rispettano la loro tipica proporzione ma il fregio si trova ad una quota coincidente con l'imposta del capitello (base-colonna-capitello-fregio-cornice); per standare lo spazio inoltre vengono realizzate delle profonde nicchie laterali, altro elemento di innovazione estrema è il solaio, in cui lo spessore della soletta è ridotto al minimo grazie ad una tecnologia di "travi" a T rovescia e voltine.

Quest'ultimo dettaglio porta Roberto Pane ad attribuire l'opera a Bramante nel corso degli anni '80 in virtù della sua avanzata preparazione tecnica, sapendo inoltre che Carata era mentore dell'architetto, che poco prima era all'opera a Terracina.

S. Maria presso S. Satiro: progetto di Bramante in una struttura irregolare in cui non è possibile realizzare una pianta a croce latina; in virtù delle teorie di Piero della Francesca e le applicazioni di Brunelleschi in ambito prospettico, l'architetto realizza una finta prospettiva della navata in 90 cm.

Come è evidente, il percorso di avvicinamento al Restauro, nato propriamente tra il '700 e l' '800, si lega strettamente alla evoluzione dell'atteggiamento verso le preesistenze: nel Medio Evo ci si pone in continuità con l'architettura precedente, non esiste il concetto di preesistenza; nel Rinascimento si ha una prima cesura tra Medio Evo (criticato) e Classico (ritenuto la massima espressione della civiltà), cesura che però è solo ideologica, senza rispetto per la conservazione fisica della materia. Alcuni eccelleranno nel rispetto della preesistenza, come l' "architetto-operaio" Brunelleschi, che vive il cantiere, o l' "architetto-umanista" Leon Battista Alberti, autore del trattato *De re aedificatoria*. Mentre le opere di Brunelleschi sono note, quelle di Alberti no: inviava solo il progetto, intervenendo direttamente solo in rari casi.

Uno dei momenti fondanti per la storia della conservazione degli edifici è la Lettera di Raffaello a Leone X (ricordiamo che Raffaello è autore della villa Farnesina, tra le varie cose), prodotto di un incarico papale di rilievo delle architetture classiche di Roma con lo scopo di conservarle (il Papa, appartenendo ai Medici, era illuminato - pur tratteggiando marmi per il cantiere di San Pietro); non ci è pervenuto l'apparato grafico ma conosciamo i contenuti della relazione scritta di accompagnamento. La lettera è stata studiata da 4 punti di vista:

- Premessa augurale al Papa: a seguito di anni di spoliazioni si pone finalmente la giusta attenzione ai resti delle antichità (1519);
- Breve sintesi dei periodi storici precedenti al Rinascimento: riducibile in una tripartizione tra un'idillica epoca classica, il tempo dei Goti in cui si è perso lo splendore e il tempo presente in cui si torna a costruire alla maniera antica.
In questo passo si riconosce l'esistenza di una Storia e l'autenticità delle opere acquisite importanza.
- Rilievo: metodo e strumentazione
- Come rappresentare gli edifici rilevati: introduce pianta-sezione-prospetto 300 anni prima della codifica rigorosa di Monge.

Consiglio di lettura:
B. Zevi - Pretesti di critica architettonica.
Per ogni artista se ne comprende il ragionamento nella concezione spaziale.

Michelangelo Buonarroti

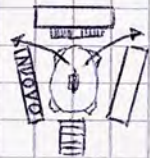
Biblioteca Laurenziana: situata al quinto piano del chiostro di San Lorenzo, è delimitata da pareti già rastremate in cui "annega" le colonne, realizzando delle mensole per "giustificare" l'operazione e riportare la colonna a terra (più in alto rispetto alla base a causa del contranto con la scala e con la differenza di altezza).

Campidoglio: sede del potere politico di Roma sin dal Medioevo, durante l'Impero Romano era stato un edificio del foro (tabularium, archivio, affacciava sui fori); nei secoli viene rotolato l'accesso principale in virtù dell'espansione della città verso il Tevere.

Viene inserita una statua di Marco Aurelio - scambiato per Costantino, primo imperatore cristiano; per questo motivo la statua in bronzo non fu fusa - nel largo antistante per definire una centralità. Con la visita di Carlo V a Roma, che voleva vedere la statua citata e fu accompagnato dal Papa lungo l'unica via di accesso al colle, dissestata e di dimensioni ridotte, il Papa realizza la grande scala di accesso, commissionando a Michelangelo la regolarizzazione dello spazio trapezoidale pur mantenendo la statua nella propria posizione; in virtù della simmetria centrale così definita Michelangelo realizza un edificio gemello (di una sola stanza di larghezza) rispetto al "Parlamento" cittadino, progettando un nuovo rivestimento per entrambi e realizzando il primo esempio di ordine gigante. Come testimonia l'interruzione del rivestimento sugli altri fronti dell'edificio preesistente all'intervento "gemellare" michelangiolesco, detti rivestimenti possono essere intesi come una facciata della piazza.

Per quanto riguarda la piazza in sé, l'idea alla base della costruzione si sofferma su un disegno centripeto associato ad una leggera convessità della pavimentazione per dissuadere il percorramento centrale ed invitare il passaggio ai lati, non inducendo ad una percezione assiale della piazza. Inoltre, i gradini di uscita dallo "seudo" centrale sono posti in degli incavi tra gli edifici e in prossimità della scala di accesso.

Per rompere ulteriormente con l'assialità, Michelangelo progetta nuovi accessi all'edificio tramite scale orientate lateralmente.



S. Maria degli Angeli alle Terme di Diocleziano: il calidarium è la facciata della chiesa, il frigidarium l'atrio e il tepidarium l'aula. In prossimità del Giubileo del 1575 (l'intervento è del 1564), gli edifici delle terme erano adibiti a stalle per le ville nobiliari; essendo stata aperta nel 1500 la Strada Pia il Papa vuole collegarvi una nuova chiesa.

Con un primo intervento a inizi '500 vengono inseriti degli altari nella struttura, precedentemente allo stato di rudere.

Michelangelo inserisce dei setti nell'ambiente per definirne la funzione ecclesiastica, aprendo l'asse Sud in virtù dell'accesso voluto dal Papa sulla strada Pia lasciando al contempo aperto il varco che rievoca il percorso termale, dimostrando:

- Rispetto verso la percezione di successione degli spazi;
- Rispetto verso la preesistenza: conserva le finestre termali, lascia aperti certi ambienti per garantire un'efficace percezione dell'aula... L'unico intervento d'impatto è l'uso di setti per delimitare lo spazio.

Il successivo intervento settecentesco soffoca lo studio michelangiolesco ponendo l'altare sull'asse minore, chiudendo gli accessi sull'asse Nord-Sud e chiudendo le aperture che restituivano l'effetto di aula termale.

Basilica di Vicenza di Palladio: ulteriore intervento su una preesistenza, segue il proprio linguaggio riducendo la dimensione dei singoli elementi nell'angolo per mancanza di spazio.

Con questa esperienza si comprende una cesura rispetto alle opere precedenti: si punta ad imitare le forme più che a conservarle; c'era il rispetto verso determinate opere (non tutto il passato: il Medioevo ad esempio non era ben visto!) ma non l'idea di conservazione della materia.

Architettura nelle preesistenze tra Controriforma e Barocco

de Martino

Nel '600 c'è un clima di malcontento generale a causa della dilagante corruzione, la connivenza tra potere temporale e secolare (spirituale) e la vendita delle indulgenze.

I fedeli cattolici sono scontenti del continuo lucrato sulla fede delle persone e sulla disgregazione dei credenti basata sul denaro che questi spendono; i grandi cantieri ecclesiastici parallelamente generano ancora consenso nei confronti della committenza, in quanto l'architettura pubblica porta lavoro.

All'aumentare della distanza dalla Roma papale il fenomeno è meno percepito; al Nord si diffondono le proposte di riforma di Martin Lutero - attise sugli edifici simbolo del cattolicesimo - incrementando un consenso che sfugge al controllo della Chiesa e che si riflette in architetture sobrie, in contrasto con gli stilemi italiani. Questa spinta radicalista porterà alla nascita della Chiesa protestante.

Intanto, nel Rinascimento cresce la volontà di interpretare documenti di epoche precedenti; allo stesso modo l'architettura viene vista come un linguaggio, dunque per poterne godere e intendere l'autenticità o il valore è fondamentale comprenderne il messaggio; non essendo l'architettura autografa, per comprenderne l'autenticità non si considera come riferimento la materia, ma il modello.

In questo periodo inizia l'affrancarsi dal concetto di verità assoluta detenuta dalla Chiesa; col Concilio di Trento inizia un processo di reazione della Chiesa che porterà alla Controriforma, che tra i propri punti indica un nuovo indirizzo per l'edilizia religiosa, come riscontrabile nelle *Instructiones* di Carlo Borromeo, dettami per la realizzazione di edifici sacri e la trasformazione di quelli esistenti in cui ci si rità ad un modello basilicale evocativo del primo periodo di diffusione del cattolicesimo; si ordina inoltre che gli edifici religiosi abbiano maggior altezza rispetto agli altri edifici per dare un'idea di sollevamento; la pianta, rigorosamente a croce latina, deve avere l'abside verso Est (la religione cristiana viene dall'Oriente; molte chiese medioevali vengono trasformate in transeetti dei nuovi impianti per definire l'orientamento) col coro dietro l'altare maggiore; le cappelle laterali - supraelvate rispetto alla chiesa - devono essere chiuse da cancelli.

Vengono inoltre proposti diversi consigli sulla conservazione degli elementi architettonici, sottolineando l'importanza dell'allontanamento delle acque.

Importante data di riferimento per la Controriforma è il 1650 - anno santo, importante per radunare i pellegrini - rispetto al cui le opere dovevano essere completate.

In questo periodo aumenta sensibilmente il potere dei Gesuiti, che a Napoli realizzano la Chiesa del Gesù Nuovo in un ex palazzo gentilizio dei principi San Severino di Salerno, con iniziali resistenze parziali da parte della popolazione. L'unico segno esterno che demarca la presenza di una Chiesa all'interno è la tripartizione simmetrica della facciata; il portale principale è incorniciato da colonne in granito rosso — della basilica di Costantinopoli, stesso materiale — ma non ci sono altri segnali, eccettuata una dedica all'Assunta e agli angeli sul portale.

Le bugne in facciata proseguono in parte dei prospetti laterali

L'edificio originale di Novello di San Lucano viene svuotato per ottenere un'unica grande aula interna.

A S. Paolo Maggiore, chiesa napoletana dei teatini, opera Palladio principalmente per un adeguamento della facciata alle nuove indicazioni; a seguito del terremoto del Sannio del 1688 la Chiesa viene ricostruita da Grimaldi e Cavagni con forme più attine ad una chiesa.

Santa Restituta: ora parte del Duomo, è opera del Gughelmelli; intanto Vasari interviene a Montoliveto tentando di ribassare gli archi preesistenti a sesto acuto, in realtà ciò non accade e si solleva il pavimento (anche per problemi di umidità; vengono realizzate finte basi per le colonne).

In questo periodo la popolazione a Napoli e a Roma raddoppia, richiedendo numerosi interventi architettonici per lo sviluppo delle città, con frequenti occasioni di intervento esterno.

Abside del Duomo e Sincorpo: Paolo Pasi nel 1774 riduce in forma barocca anche il catino absidale, applicando una controsoffittatura lignea per coprire le capriate di forma goticeggianti.

A Roma gli effetti sono chiaramente più vistosi, spesso si lavora anche alle dirette dipendenze del Papa, con la nota disputa tra Bernini (più scultore) e Borromini.

Il Pantheon, dalla genesi quasi mitologica, subisce nel tempo vari rimaneggiamenti; viene inoltre prelevato materiale per realizzare altre strutture (è nota la fusione del bronzo del cassettonato del pronao per realizzare il baldacchino di San Pietro); Papa Urbano VIII Barberini fa ricostruire parte del pronao, segnalando l'intervento realizzando capitelli con l'egida dei Barberini (ape); Papa Alessandro VII Chigi analogamente rità la trabeazione sottostante e le colonne sottostanti, inserendo i simboli della famiglia (stella, montagna, fiore); 2 campanili sostituiscono la torre campanaria originale di epoca romanica... Bernini, chiamato a decorare il cassettonato, si rifiuterà di farlo.

Anche a S. Maria del Popolo (1666) si osserva una ritrosia verso i progetti invadenti del Papa: Bernini realizza un testone che sottolinea lo spazio interno; l'esterno è più semplice (l'intervento sembra limitato economicamente, essendo allocata una spesa maggiore sulla porta Flaminia) pur avendo timpani spezzati, festoni sulle volute (che manifestano un *fruit d'unión* tra interno ed esterno).

Con la porta Flaminia, che mostra i mattoni preesistenti, si comprende come l'intervento non sia solo architettonico ma anche urbanistico.

Con l'avvento del XVIII secolo e la nascita di Vanvitelli (1700) — figlio di un pittore vedutista olandese — cambia leggermente il paradigma.

Vanvitelli segue inizialmente le orme del padre; presentato a Juvarra, che ne loda i disegni, viene incoraggiato verso la professione architettonica. A 26 anni entra come auditore (intendente) nei lavori di S. Pietro, occupandosi inizialmente di lavori di manutenzione; scalando i ranghi, nel 1736 diventa supervisore della fabbrica.

In questo periodo la cupola recinse il proprio processo fessurativo (iniziato a 10 anni dalla realizzazione di Michelangelo).

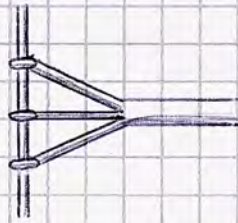
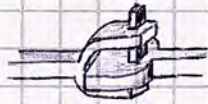
Il linguaggio della fabbrica era fortemente rinascimentale, complice l'influenza del Buonarroti.

Nelle lettere tra Vanvitelli e il fratello sono frequenti i riferimenti alla necessità di ritare la cupola, anche se l'ambiente circostante era ostile perché fiorentino; Vanvitelli scriverà un parere anonimo in merito, criticando gli interventi condotti e proponendone anche di molto invasivi.

Ritenerà al fratello che addirittura la possibilità che la cupola abbia problemi statici era nulla perché Michelangelo non poteva sbagliare.

Per risolvere il problema il Papa chiamerà un matematico — si stavano avanzando gli studi di Scienza delle Costruzioni, da cui fu condotto uno studio della curva delle pressioni della cupola — che dimostrò che la cupola poggiava in falso sui pilastri della calotta sottostante, da cui le lesioni.

Collaborando con lo studioso, Vanvitelli inventa dei dispositivi per chiudere o rinforzare le lesioni.



Catena a tre occhielli, da incassare nella muratura per modificare l'inclinazione della risultante degli sforzi normali.

Vanvitelli inoltre interviene a S. Maria degli Angeli alle Terme di Diocleziano che, pur essendo a eroe greca, non presenta assicellità ma un'idea di dilatazione dello spazio; Vanvitelli interviene inserendo 8 colonne in finto marmo.

A Napoli interviene sul palazzo reale tamponando le arcate e rinforzando le fondazioni (cedimenti e grossi problemi fessurativi).

Critica della tradizione in epoca illuministica

Venezese

Fino alla nascita vera e propria del Restauro - tra 700 ed 800 - si è parlato di atteggiamento verso le preesistenze; con l'Illuminismo, che secondo Kant ha per motto sapere aude, si registrano alcuni dei momenti fondamentali per la nascita del pensiero moderno: un esempio è la pubblicazione degli Annali d'Italia di Ludovico A. Muratori, in cui per la prima volta si racconta la Storia italiana "dall'era volgare al 1500" provando e validando le fonti.

La ricerca delle fonti e della verità porta a voler capire e conoscere le cose del mondo, portando alla nascita delle prime enciclopedie.

Anche nell'arte nasce la necessità di verificare e raccogliere dati sulla Storia dell'arte e i relativi momenti di passaggio; nascono i primi musei, anche l'arte entra nelle dinamiche di definizione di periodi, storie, autori.

Alcuni personaggi minori della Storia del Restauro introducono alcuni concetti chiave per la disciplina: Bartolomeo Cavaceppi, scultore con una bottega debita al "restauro" di opere d'arte, pubblica le sue Osservazioni sopra le opere antiche in cui pone l'attenzione su come il procedimento finora utilizzato di restauro delle statue antiche rotte - in cui si separavano le porzioni rotte per renderle lisce ed applicarvi con malta il nuovo braccio realizzato dallo scultore o si grattava la superficie della statua per rimuoverne la patina e mostrarla come nuova - sia improprio perché rimuove parti originali dell'opera.

Winckelmann rivoluziona il modo di vedere il restauro: noto come fautore del concetto moderno di Storia dell'Arte per aver catalogato i periodi storici in base agli stili delle opere d'arte (in particolare delle statue), arriva a determinare che ogni tempo ha il suo valore perché esiste un preciso stile artistico e figurativo e che dunque ogni periodo è degno di essere conosciuto.

All'inizio dell'800 nasce la vicenda dei marmi di Lord Elgin, che nota la bellezza dei marmi del Partenone (conseguente dalla teoria di Winckelmann sull'apertura nello spazio) e li porta al British Museum, facendo nascere un conflitto tra Regno Unito e Grecia ancora vivo oggi.

Il governo inglese chiama Canova per chiedere un consiglio sul ripristino delle statue mutili; l'artista riconosce di non poter intervenire sui marmi di Fidia, punto più alto della Storia dell'Arte per Winckelmann e dunque cambia il paradigma: il restauro non ha più per oggetto il ripristino.

Un fenomeno analogo si era già verificato nel '500 ed ritrovamento del Lacoonte nei giardini farnesiani, mutilo di un braccio e delle braccia dei figli; fu chiesto un intervento a Michelangelo, che però si rifiutò; la realizzazione del nuovo braccio sarà a cura di Baccio Bandinelli. Nel 1906 però fu trovato il braccio originale, diverso da quello cinquecentesco; si provvede a una sostituzione rimuovendo anche gli altri bracci cinquecenteschi del gruppo statuario.

Tra il 1738 e il 1748 vengono scoperte Ercolano e Pompei; la scoperta di città antiche autentiche e indisturbate rivoluziona il modo di concepire il Restauro, avendo trovato un esempio autentico.

Pompei però è stata danneggiata da un precedente incarico di Domenico Fontana a fine '500 dal Conte di Sarno per la realizzazione di un canale sotterraneo tra Sarno e Torre Annunziata; nel farlo trova i ruderi di Pompei, ma poiché culturalmente non era ancora nato un interesse così vivo verso i rinvenimenti continua ad alterarli e distruggerli.

Con la scoperta, l'interesse principale non è verso la città ma verso le statue, i papiri e le opere d'arte; nasce l'accademia ercolanense e gli studi sull'arte rinvenuta...

Le operazioni di scavo non erano a cielo aperto come oggi ma tramite cunicoli barbonici, tunnel sotterranei incentrati al recupero delle opere d'arte (anche trapassando muri, se necessario: molti di questi sono ancora visibili).

La scoperta chiamerà architetti, scultori, artisti... principale attenzione è il Teatro di Ercolano, in prossimità del pozzo del principe d'Elboeuf - tutt'ora interrato, rappresentato da vari disegnatore in base alle proprie interpretazioni.

A differenza di Ercolano, sotto la città moderna, Pompei era in campagna; si inizia uno scavo a cielo aperto comprendendo prima i confini delle mura per poi rivelare i monumenti (anfiteatro, teatro e tempio di Iside, foro); nel tempo si scava il resto della città.

Emblematico per comprendere questa nuova visione è Giovan Battista Piranesi, grande incisore architettonico noto perché rappresenta le architetture antiche con i loro difetti e i fenomeni di degrado, dando oggettività al reale: come si fa oggi con i disegni materici, mostra lo stato di conservazione degli edifici.

Con l'approccio rivoluzionario sulla scia della ricerca dell'autenticità e oggettività negli oggetti d'arte nasce l'idea di conservazione dell'autenticità delle opere.

Nel 1789 si verifica la Rivoluzione Francese e nasce l'uomo moderno; riconoscendo che le rivoluzioni causano danni e distruzione del patrimonio c'è un'importante svolta in ambito di tutela: i rivoluzionari volevano distruggere i simboli del potere (Re e Religione), ovvero tutte le costruzioni svettanti: guglie, torri, palazzi nobiliari, porte di città; saranno saccheggiate le tombe dei Re a Saint Denis, distrutte le statue della Galleria dei Re (Re della Chiesa = Santi) di Notre Dame... Più spesso, l'esito è quello dell'Abbazia di Damiens, ridotta a un rudere.

Alla fine dei moti, i rivoluzionari salgono al potere, ereditando tutto ciò che avevano distrutto; l'Assemblée - organo di governo - ordina la soppressione dei monumenti in cui ad esempio le chiese diventano templi della ragione, laicizzati con una risignificazione e la chiusura delle cappelle laterali.

Alcuni architetti salveranno le cattedrali impedendone la demolizione adducendo motivi come l'eccessivo traffico o la conseguente distruzione collaterale delle case adiacenti; in ogni caso lo Stato, alienando le chiese e le proprietà nobiliari, dopo il 1790 li dichiara tutti monumenti nazionali istituendo un'apposita commissione dei monumenti (ad esempio il Pont du Gard, acquedotto romano, rinasce come opera prodotta dallo Stato nazionale).

Nel 1794 la commissione nazionale dichiara fuorilegge chiunque danneggi i monumenti; tutti i monumenti della nazione devono essere protetti (così sanciscono gli stessi autori della rivoluzione).

In questa fase iniziano però iniziative di conservazione del gotico:

Alexandre Lenoir nota che in ogni caso la distruzione rimuove del valore culturale alla Storia francese; nel 1791 utilizzerà le stanze di un convento (poi Petit Augustins) in cui salva delle opere di Storia dell'Arte dalla furia rivoluzionaria; tenterà di raccogliergle per epoca ma farà diversi errori ed alterazioni, mettendo anche insieme oggetti diversi per creare architetture nuove, come la tomba di Abelardo ed Eloisa, figure mitologiche francesi, che ha riscontrato un tale successo da esser stata spostata a Père Lachaise pur essendo un'invenzione di Lenoir.

Medioevo → continuità col precedente, NO restauro
'500 → attenzione verso l'età classica
'600 → attenzione verso classico e paleocristiano
'700 → attenzione verso l'autenticità (ma si distruggono monumenti gotici e romani)

In questo contesto nasce la prima teoria del restauro riconosciuta con A.C. Quatremere de Quincy, primo punto del restauro contemporaneo, parte della corte di Napoleone (è infatti sepolto a Les Invalides); nel suo Dizionario storico dell'architettura dà una prima definizione di restauro:

Restauro: ritare a una cosa le parti guaste e quelle che mancano o per vecchiezza o per altro accidente.

Per la prima volta non si parla di "aggiustare" o "aggiungere parti originali"; si effettua inoltre una distinzione tra due tipi di restauro:

- Restauro statuaria
- Restauro architettonico

osservando la modularità negli edifici, Quatremere de Quincy afferma che poiché in architettura tutto è modulare è possibile intervenire; ciò non vale per la scultura perché richiede un intervento creativo che non può restituire l'autenticità dell'opera.

Pur essendo una definizione inammissibile al giorno

d'oggi, sono presenti in nuce diversi concetti attuali: ad esempio, si sottolinea l'importanza di intervenire con distinguibilità (ma, come per il Pantheon, per rendere un elemento distinguibile è sufficiente segnalo come fatto dai Barberini sui capitelli).

Nelle lettere al generale Miranda, Quatremere de Quincy distoglie il militare, impegnato in una spedizione in Italia, dal prendere opere d'arte perché, cambiandone il sito, non è più possibile coglierne tutto il significato; con ciò introduce il concetto di conservazione in situ.

Con la propria responsabilità politica, secondo questa idea farà chiudere i musei.

Il decennio francese a Roma (1809-1814)

Con la rivoluzione francese e la conseguente nascita del Restauro, si osserva la nascita di concetti di restauro fuori dalla Italia che influenzano la Storia; nel decennio francese la tutela dei monumenti nazionali trasla in Italia; i francesi facevano un biennio di specializzazione a fine Ecole des Ponts et Chaussées a villa Medici a Roma per rilevare le

antichità romane; diventando tutto di proprietà francese nascono delle opere interessantissime come la campagna di scavo dei fori imperiali - con applicazioni che mettono in mostra anche le strutture di fondazione, come nel Tempio di Romolo - nascono anche dei progetti di passeggiate archeologiche, con vari piani di scavo; analogamente si producono dei finti ruderi in assenza di rovine autentiche, come nel caso di villa Borghese: la veduta di un rudere nel paesaggio diventa molto rilevante.

Intanto, diversi cardinali in vari editti stabiliscono varie norme di tutela, includendo principi come il diritto di prelazione del governo o l'istituzione della Sovrintendenza agli scavi; tra questi si citano:

• 1802 Doria Pamphilij

• 1820 Paeca

I primi interventi propriamente di restauro finalizzati alla conservazione dei beni interessano il Colosseo: da una veduta del Piranesi si osserva che mancava metà dell'anello esterno (comunque tutta l'opera era stata spogliata dei suoi marmi per altre opere); l'anti-teatro era diventato una cava di solaturo (letame, utile per realizzare la calce ma molto corrosivo, rimesso dai francesi per tutelare l'edificio).

1806: Raffaele Stern interviene sul lato orientale dell'anello esterno, puntando a fermare la caduta dell'opera con uno sperone, presidio di consolidamento realizzato in maniera squisitamente moderna (siamo nel decennio), col accompagnamento di due arcate - perché necessario - lasciando le lesioni in vista consolidando l'arco lasciando il quadro fessurato in vista.

Con l'intervento si mostra lo stato del Colosseo prima dell'intervento (in un attresco religioso d'epoca lo sperone è raffigurato come intonato, improbabile perché Stern - incentrato sulla verità della struttura - tende a mostrare il mattone).

1826: Giuseppe Valadier, a valle dell'esperienza francese, consolida l'altro lato del Colosseo con uno sperone realizzato con finte arcate (3 alla base, 2 al livello intermedio, 1 in cima); l'intervento è figurativamente simile all'originale, realizzato in mattoni con elementi marmorei nei punti più sollecitati e poi intonato in finto travertino per minimizzarne la distinguibilità; l'intervento è meno moderno in figuratività ed effetti e mira all'imitazione.

Tra il 1822 e il 1824 si interviene anche sull'Arco di Tito, tra gli archi più importanti dei fori, iniziato da Stern e finito da Valadier. In un'incisione del Piranesi si osserva che l'arco era stato inglobato nella fortificazione della famiglia Frangipani; nei disegni dei pensionati francesi a villa Medici si osserva come sia rimasto ben poco dell'originale romano in marmo Pentelico. L'intervento, tra i più importanti restauri dell'epoca, fu condotto in maniera simile ad oggi:

1: rilievi

2: studi di architetture analoghe

Ne segue la concezione di una ricostruzione dell'aspetto originale dell'arco; durante i lavori si rinviene inoltre l'architrave di una nicchia laterale che consente una ricostruzione dell'opera nelle sue proporzioni esatte; l'intervento è distinguibile per più motivi:

- Realizzato in blocchi di travertino (materiale diverso);
- Blocchi squadrati che contrastano con gli originali, erosi;

La differenza dei materiali è forse dettata da esigenze economiche più che filologiche.

• I punti di adesione presentano una prosecuzione per linee di sviluppo: si riporta la geometria, non la decorazione degli elementi, rendendo apprezzabile anche il punto di cesura.

Clima sociale tra XVIII e XIX sec.: prodromi del Restauro in Francia

de Martino

Come detto in precedenza, l'atteggiamento di Luigi Vanvitelli verso l'esistente è disinvolto e demistificatorio.

L'Architettura è un'arte che coinvolge più sensi: Vista → Sguardo
Udito → Sensazione ambientale
Olfatto → Sensazione ambientale (trasparente)
Tatto → Contatto con l'opera

Lo spazio quindi definisce un'esperienza sensibile da cui deriva il **giudizio estetico**, consistente nella scelta — più o meno inconscia e per motivi più o meno opinabili pur esistendo delle reazioni "istintive" pressoché universali — di entrare o meno in consonanza con l'opera.

La relazione tra osservatore e opera si instaura su almeno due livelli:

- **Relazione culturale:** l'opera è già conosciuta dall'osservatore per propria cultura, l'incontro con essa produce degli effetti (che nei casi più estremi possono portare alla sindrome di Stendhal e, al rovescio, ad un totale ed improvviso errore);
- **Relazione fisiologica:** i neuroni specchio reagiscono all'opera, l'oggetto sembra già familiare ed entra in consonanza.

Non è possibile sottrarsi al giudizio critico, renderlo operativo è però un errore: il confronto con il passato è spesso determinante nell'evoluzione culturale.

Nel **XVIII** secolo vengono scoperte Ercolano e Pompei, trattate come piccole miniere di opere antiche; nel tempo però si comprende che asportare reperti da un sito fa perdere valore sia all'opera che al suo contesto: togliere degli elementi decorativi dall'architettura fa perdere valore all'architettura e rende mutila l'esperienza dell'opera decorativa in sé.

Nella sua celebre definizione, Quatremere de Quincy vede una relativa facilità del restauro di architettura perché è possibile una ricostruzione per analogia, impossibile nella scultura che invece richiede interpretazione.

Tra il **XVIII** e il **XIX** secolo la mania culturale verso il classico porta alla nascita del **Grand Tour** (da cui deriva il turismo), nel quale una tappa rilevante era Ercolano/Pompei, siti che richiedevano autorizzazioni molto rigide e imponevano il divieto assoluto di riproduzione grafica dei luoghi: era attivo all'epoca il **gabinetto delle stampe**, ente di studio che controlla la circolazione di stampe, calchi in gesso o altre riproduzioni delle opere presenti, viste come tesori del regno — sui quali è possibile lucrare — e dunque meritevoli di conservazione, entrano formalmente nel patrimonio: nella penisola nascono diversi editti come l'editto Pacca che va verso la conservazione più che verso il restauro.

La riproduzione delle opere si traduce nella realizzazione di cataloghi di stili riproducibili.

Quatremere de Quincy, accademico e teorico della reintegrazione per analogia e della conservazione in situ; poiché nella sua definizione di restauro di architettura c'è il riferimento a forme simmetriche e modulari, il riferimento implicito nella definizione rimanda all'architettura classica; parallelamente, nel principio della conservazione in situ si potrebbe leggere una critica dell'architettura gotica e dell'operato di Lenoir: conservando gli oggetti gotici nei paesi francesi, isolati e lontani dalla capitale, implica indirettamente una minore possibilità di osservarli in occasione di un **Grand Tour**, in cui la priorità è osservare e rappresentare le antichità classiche.

Con la restaurazione, Quatremere si mostra sostenitore del movimento: è parte dell'élite culturale nell'epoca di Napoleone, in cui trionfa la ragione e l'Accademia è molto considerata. In questo periodo storico le forme d'arte indiduate (dall'Accademia) come massima espressione della civiltà sono riferite all'epoca imperiale romana, forse come *strumentum regni* napoleonico a seguito della rivoluzione: nasce per analogia l'impero francese, dal quale si sviluppa la possibilità di realizzare nuove correnti architettoniche — fondate sul modello romano — basate su un linguaggio imperiale (Pantheon, Opera de Paris) che servirà come riferimento per le future generazioni.

Non dev'essere un caso che nello stesso periodo in Germania, paese più orientato verso ordinamenti amministrativi di stampo democratico, si preferiscano i linguaggi greci!

Nel 1789 in maniera quasi auto organizzata — pur se con il supporto di gran parte dell'esercito, principalmente composto dal popolo comune, stremato da conflitti come la guerra dei cent'anni — e a seguito dell'Illuminismo, sfuggito al controllo della monarchia, che porta alla promozione di una conoscenza libera e laica fondata sul principio secondo cui gli uomini sono tutti uguali, scoppia la Rivoluzione Francese; il 14 Luglio la Bastiglia viene presa e rasa al suolo, il popolo in rivolta comprende di avere il potere di distinguere le stesse opere che aveva realizzato sotto il controllo dei sovrani e con esse i simboli del potere stesso: parallelamente alle teste, cadono i simboli del potere monarchico e clericale, ovvero tutto ciò che è svertante rispetto alle case costruite dal popolo.

Dopo questa prima ondata iconoclasta ci si rende conto che il patrimonio rappresenta un grande libro di Storia, relativa in particolare ad una tradizione storico-artistica-religiosa francese: le opere sono state prodotte dal popolo, se spogliate del loro valore simbolico espressivo esse diventano un elogio al popolo stesso. In architettura nascono quindi i **Monumenti Nazionali**, espressione di un'identità che supera l'oppressione e in cui si riconosce un valore.

A seguito della rivoluzione nel 1776, anche negli Stati Uniti nasce l'esigenza di ricostruire e fondare le città; il linguaggio della architettura ritenuta identitaria si rifà a modelli utopici ottenuti tramite carteggi con italiani; la rivoluzione dell'architettura in Francia è invece legata ad una risignificazione dovuta alla sacralità delle costruzioni: i nuovi edifici vengono realizzati quando servono, altrimenti si tende alla rifunzionalizzazione dei monasteri a seguito dell'alienazione dei beni del clero e della monarchia.

In Italia avviene una cosa simile negli anni '80 del '700, quando un sisma rade al suolo gran parte degli edifici della Calabria: il Regno di Napoli istituisce la Giunta di Cassa Sacra, una missione di scienziati che rilevano la scomparsa di fiumi e laghi, la comparsa di anevi corsi e specchi d'acqua, intere città rase al suolo... Il programma di ricostruzione è all'insegna dell'Illuminismo: la Scienza saprà fare, solo che l'organizzazione del paese era ancora feudataria dunque si considera anche la possibilità di un controllo. Tra le città viene costruita anche Filadelfia, che tramite carteggi con l'America ha portato alla realizzazione Philadelphia. I fondi della Giunta derivano dalle soppressioni degli ordini religiosi (nel Mezzogiorno avvengono due soppressioni: una nel Decennio francese, una con Garibaldi; veniva attuata quando servivano fondi, quella della Giunta ha un impatto minore). Tra l'utopia e la realizzazione il problema sono gli uomini: 1/3 dei fondi vengono dedicati alla ricostruzione, 1/3 alla gestione delle attività della giunta, il rimanente è "scomparso". Il Principe Pignatelli di Monteleone, intendente della giunta, cade in disgrazia poco dopo la chiusura delle attività della Giunta; eppure aveva realizzato un grandioso progetto per il proprio palazzo, riportato anche nella carta del Duca di Noja del 1775.

Anche la Francia ha una propria utopia, in cui il popolo si vede come autore del proprio destino: Napoleone parte in seno alla Rivoluzione Francese, nel tempo con le proprie campagne militari reinterpretando l'idea di democrazia fino ad incoronarsi (togliendo la corona dalle mani del vescovo di Milano) imperatore. La cultura francese subisce già nel 1790 importanti atti di iconoclastia; con editti locali e l'operato del governo centrale inizia un processo verso la tutela che culmina negli anni tra il 1820 e il 1830 (dopo la restaurazione) in cui nascono gli **Ispettorati Generali** per sovrintendere all'uso e alle condizioni dei Monumenti Nazionali, puntando a salvare il salvabile; molti dei monumenti erano usati come cave, fatti brillare o trazionati per realizzare lottizzazioni e rendite.

In questi anni, Adolphe Napoleon Didron realizza gli *Annales Archeologiques*: essendo uno *Alexandre* storico medievalista, per archeologico intende medievale; molte statue inoltre vengono risignificate attribuendovi figure come i tirannicidi (al posto dei Re).

L'azione di tutela nazionale dal governo centrale nasce con la conoscenza e la definizione di elenchi di opere da tutelare: l'ispettorato generale era alimentato di informazioni definite localmente da persone che studiano e rilevano tutto il territorio. Fatto ciò si definiscono i motivi alla base della tutela: il valore religioso o iconografico di un'opera è irrilevante in questo periodo.

In Italia le Soprintendenze nascono negli anni '60 su principi nati nel 1939; le ville vesuviane però prima della nascita dell'Ente Ville Vesuviane nel 1971 non erano vincolate, dunque i proprietari potevano disporne liberamente: negli anni '60 i parchi delle ville vengono spesso trazionati e venduti per realizzare palazzine residenziali; con la costituzione dell'ente vengono subito rilevate e vincolate ipso facto 13 ville, nel tempo il numero sale oltre 40: è importante anche il fenomeno locale di segnalazione alla Soprintendenza ai Beni Culturali.

Le prime campagne di conoscenza sono riportate con forme didascaliche e narrative; con la diffusione a stampa degli annali si realizzano dei bollettini aggiornati periodicamente.

Gli *Annales* di Didron del 1884 nascono con l'intenzione di realizzare manuali per la progettazione del nuovo: storicamente il contesto vede la nascita dell'elettismo, da cui l'idea di un manuale per ispirare possibili nuove architetture. Uno dei suoi contributi nella conservazione afferma che nei monumenti antichi è meglio consolidare che riparare, riparare che restaurare, restaurare che abbellire, senza MAI fare nuove aggiunte.

François René de Chateaubriand gira il Mediterraneo e scrive *La Nascita del Cristianesimo* in cui studia - nella restaurazione ormai avanzata e matura e in un clima di predilezione verso il Neogotico - l'evoluzione dell'architettura cristiana osservando con osservazioni di conservazione e non manipolazione degli oggetti architettonici, intrinsecamente caratterizzati da mistificazione. Intanto si sviluppa il Romanticismo, col culto del bello, del sublime e del pittoresco: da qui scaturisce il tema del cadere nel paesaggio, in cui si osserva che l'oggetto di culto in aperta campagna è visto come un oggetto aggiunto (regalo inaspettato che suscita riflessione) mentre in città diventa un oggetto sottratto (da riparare e ricostruire). Da questa filosofia derivano le finte rovine, spesso di dimensioni minori delle loro controparti per accentuare la profondità prospettica e per ridurre i problemi statici (alle volte si facevano brillare finte costruzioni antiche per ridurre in forma di cadere).

Victor Hugo nel romanzo *Notre Dame de Paris* - illustrato prima da lui, poi da Viollet Le Duc - il protagonista non è Quasimodo ma la Cattedrale, simbolo della città che più porta i segni della furia dei rivoluzionari. Nel suo pamphlet guerra ai demolitori si dichiarerà contrario alla distruzione dei monumenti, anche da parte degli speculatori in quanto ci sono due cose in un edificio:

• Uso: appartiene al proprietario

• Bellezza: appartiene a tutti

→ Distruggerlo è un eccesso del diritto di proprietà, così come trasformarlo!

Ludovic Vitet tra il 1830 e il 1834 è il primo ispettore generale, realizza rapporti annuali al ministro descrivendo gli edifici da tutelare e fornendo consigli sui modi di prevenire ulteriori danni agli edifici, anche e soprattutto in materia di allontanamento delle acque. Attenza che è importante comprendere e conoscere le tendenze architettoniche (stili) abbandonando ogni giudizio critico; per lui il principio del merito del restauro è quello di passare inosservato (è importante la ricostruzione filologica).

Con i divi di viaggio nascono le prime forme di narrativa; nel Romanticismo si sviluppa il romanzo con la morale, l'ummanesimo, i dilemmi della umanità...

Prosper Mérimée, ritenuto cinghia di trasmissione tra il sapere degli storici e il saper fare dei professionisti e persona tra i due mondi a garanzia del fatto che tutti i problemi sono studiati con attenzione; da figura "di mezza" istituisce un fondo per il restauro dei monumenti. Viollet le Duc sarà un suo protégé.

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc

Architetto e teorico dalla posizione fortemente antiaccademica pur formandosi al suo interno; contesta come gli studi si focalizzino esclusivamente sull'architettura classica; nato in una famiglia borghese, ha la possibilità di viaggiare, andando anche in Italia; le sue posizioni si fondano sul fatto che la bellezza nell'Architettura non può riferirsi unicamente allo stile classico.

In particolare, Viollet-le-Duc riconoscerà nel Gotico l'architettura tipicamente francese — dunque rappresentativa — ponendo le basi per un interesse verso lo stile.

Nei suoi scritti si intuisce il legame tra le sue visioni teoriche e la pratica; fornirà un'importante e nuova definizione di restauro:

Restauro è... ridare un'integrità che può non essere mai esistita

↑
(ad un'opera)

Scrive anche il Dizionario ragionato dell'architettura francese dal XI al XVI secolo (1854-1863), in cui descrive diversi elementi delle fabbriche medioevali.

A 26 anni realizza il suo primo intervento, la Basilica di Vézelay: la chiesa, in parte romanica e in parte gotica, presenta un ritacimento delle facciate; inoltre viene realizzata una sola delle due torri campanarie.

Vle Duc affermerà che l'architetto deve operare come un chirurgo, conoscendo il significato di ogni particolare prima di agire in maniera tale da non dover effettuare ipotesi sulla natura originale dell'opera, prevedendo inoltre le conseguenze immediate o future dell'operazione. A tal proposito effettua un'esplicito paragone nell'ambito medico, affermando che è meglio lasciar morire un ammalato che ucciderlo.

Verrà riconosciuto come massimo esperto di architettura francese.

Notre Dame de Paris: V.L.D. viene chiamato 10 anni dopo il primo intervento sulla cattedrale, distrutta parzialmente a causa dei moti del 1789; parallelamente si sviluppa la fotografia.

Con Jean-Baptiste Lassus Vle Duc inizierà il progetto nel 1843, proseguendo dal 1857 fino al 1864 (completamento) in autonomia a causa della morte del collaboratore.

Nel suo intervento inserisce un rosone e una finestra al di sopra delle tribune in corrispondenza del transetto, demolisce gli interventi barocchi e neoclassici — soprattutto nel coro — perché successivi, realizza le statue della Galleria dei Re ex-novo, ripristina gli archi rampanti dei portici, realizza la guglia al colmo del tetto e in corrispondenza della crociera (l'originale, del XIII secolo, era stata distrutta con l'incendio durante la Rivoluzione francese); distrutta con l'incendio del 2019.

Realizza inoltre disegni di progetti neo-gotici in ferro e vetro (o ghisa), tra cui si segnalano edifici a ponte con pilastri inclinati in ghisa; la sua principale attività è però quella di restauratore, non riuscirà ad acquisire la fama che — a parere di Garnier — avrebbe raggiunto come progettista.

Castello di Pierrefonds: altro iconico intervento di Viollet-le-Duc, il castello era diventato emblema della grande rovina nella campagna per il popolo, essendo stato fortemente danneggiato nella guerra dei cent'anni. Napoleone III acquista il castello chiedendo a V.L.D. il progetto di un casino di caccia; il disegno iniziale prevede un restauro del solo mastio centrale lasciando malterato il resto, ma da un carteggio con la committenza si giungerà inizialmente all'idea di intervenire anche sulle torri perimetrali - da adibire a dépendance - per poi la seguito del coinvolgimento della moglie di Napoleone III giungere al restauro dell'intero castello.

Viollet-le-Duc inizia con un'attenta operazione di rilievi ed analisi per poi intervenire in maniera decisa, con ampie integrazioni e ricostruzioni (contrariamente all'attenzione conservativa per le stratificazioni di Vézelay), disegnando anche l'arredo e le decorazioni interne.

In quest'opera si assiste ad una grande maturità del suo concetto di restauro, portandolo forse anche alla rievocazione di forme viste ai Petits Augustins... L'opera è ad oggi un modello di castello, al quale si è ispirato anche Walt Disney.

La scena architettonica europea si confronta con la nascita di un manuale di non-teoria: il metodo di intervento di Viollet-le-Duc si incentra sul ritare l'opera com'era e dov'era senza alcuna invenzione o intervento autoriale, puntando alla conservazione integrale di tutto ciò che esiste e rendendo il progetto sostanzialmente una non-scelta.

In casi più estremi, si propone - pur rilevandone la significativa complessità - di puntare a riportare l'opera ad una sua ideale perfezione originaria.

John Ruskin

Inglese e di qualche anno successivo a Viollet-le-Duc, è un altro protagonista della Storia del restauro del XIX secolo; secondo la narrazione storiografica fu un fervido oppositore del francese, in realtà consiglierà ad un suo nipote interessato ad intraprendere gli studi in Architettura di formarsi sui libri di Viollet-le-Duc: in realtà, Ruskin critica i restauratori che apprendono la lezione del francese interpretandola liberamente e seguendo, l'idea del pittoresco e dell'applicazione delle nuove tendenze (con un'applicazione quasi generalizzata dall'edilizia all'arredo all'oggettistica).

Ruskin condurrà all'aggiunta di Venezia tra le tipiche tappe del Grand Tour: la meta, non collegata alla terraferma, è poco frequentata da turisti (a differenza di Firenze e Roma, città ormai strutturate intorno al fenomeno).

L'epoca vede l'affermarsi di notevoli studi sulle dinamiche del capitalismo: con la Rivoluzione Industriale nascono i primi movimenti femministi (le donne, che lavorano in fabbrica, non vedono riconosciuti i propri diritti), Marx e Engels pubblicano le proprie teorie... Diversi intellettuali in Inghilterra - tra cui Ruskin - diventeranno socialisti.

Parallelamente, Ruskin osserva la massificazione del turismo dei borghesi e la interpreta come una fuga dai tempi moderni verso l'Antico; affermerà che il restauro è necessario per richiamare l'Antico e calmare le persone in quanto può qualificarsi come fuga dalla società industriale: la borghesia non ha conoscenza della Storia - e non è mossa da essa - ma pone grande valore nell'Antico; per questo motivo la produzione a finto antico nell'epoca sarà molto attiva: al bello e al sublime (oggetto di secoli di riflessioni filosofiche) si aggiunge il pittoresco e il conseguente senso di smarrimento.

Ne *Le sette lampade dell'Architettura*, Ruskin si oppone al restauro, considerandolo "la peggiore delle distruzioni": il restauro dell'epoca fa perdere l'edificio originario modificandone anche la narrazione/descrizione; si rivela una triste necessità nei casi di mancata manutenzione. Ruskin incita dunque ad un intervento solerte sui monumenti, che vanno considerati come beni di famiglia, da tutelare anche con soldati.

Da intellettuale a tutto tondo, Ruskin è un sostenitore del pittore Turner, che fonda la scuola dei Pre-Raffaelliti (che rappresentano un finto e ideale Medioevo, arcadico e fiabesco); come Viollet-le-Duc ha un'attenzione verso l'Architettura goticeggiante franco-inglese; denuncerà le grandi contraddizioni della società nel Regno Unito (tra le grandi suggestioni della Royal Academy e la condizione di gran parte dei bambini, ben narrata da Charles Dickens, tra la nascita di Scotland Yard e la figura di Jack lo Squartatore...) per poi finire isolato e alienato da essa, morendo nel gennaio del 1900.

Sabotaggio

Da sabot, calzatura femminile francese frequentemente indossata dalle operaie, che la lanciavano nelle macchine a vapore in momenti di tumulto.

Compagni

Deriva dal termine militare cum panis dei romani; i proletari riprendono il termine sottintendendo lo spirito di condivisione.

14 In nuce, con Ruskin sorgono diversi presupposti del Movimento Moderno.

William Morris sarà uno dei suoi migliori allievi, che però non eredita la sua concezione anti-progressista ed è contrario alla fuga verso l'America; con la sua Arts & Crafts society tenta di restituire il bello in tutti gli elementi, dalla carta da parati all'argenteria, ispirando simili movimenti in tutta Europa, tra cui si citano:

- Scuola di Glasgow;
- Deutsche Werkbund;
- Wiener Werkstätte.

Fonderà anche la Society for Protection of Ancient Buildings (S.P.A.B.), prima società di protezione degli edifici nel Regno Unito.

Intanto saranno sempre più evidenti gli atroci anacronismi nella più grande e innovativa democrazia dell'Occidente, portando all'insorgenza delle grandi contraddizioni del XIX secolo.

Il Restauro stilistico in Italia Veronese

Con l'affermazione del Restauro stilistico in Francia, l'Italia non è più in primo piano nella scena architettonica; nella penisola si adotterà il Restauro stilistico per due motivi:

- A differenza della teoria di Ruskin, il Restauro stilistico punta a conservare gli edifici più che a lasciarli degradare;
- L'Italia in quegli anni è in sintonia culturale e politica con la Francia.

Ricapitolando, con Le Duc - Vitet - Moitte nasce il Restauro; Ruskin atterrerà l'importanza e la dignità dell'opera nel suo operato, vedendo l'artigianato come un'arte in opposizione alla serialità della rivoluzione industriale; ne segue che gli edifici vanno conservati in quanto testi, mancanza dell'opera dell'uomo e dunque non è possibile concedersi al falso storico: se non sono possibili interventi di consolidamento, per Ruskin è meglio lasciare che il tempo faccia il proprio corso.

Ditatti, l'applicazione di alcuni principi ruskiniani sarà relegata nell'area veneziana - ad esempio per il restauro di San Marco - con maggiori rapporti con l'Inghilterra.

Come detto, il Restauro stilistico nasce in Francia riferendosi prevalentemente al Gotico, stile di importazione in Italia; ne segue che il concetto di restituire a una fabbrica la sua integrità originaria si declina in applicazioni di miglioramenti in chiave gotica e integrazioni, semplificazione delle forme e uso di materiali più umili... in generale, rispetto alla teoria di Viollet Le Duc si riscontra minor rigore e intensità.

In questa fase non emergeranno esponenti principali ma vari imitatori tra cui ci si sottermerà su tre personaggi aventi leggeri caratteri di singolarità:

- Federico Travaglini (Regno di Napoli);
- Alfredo D'Andrade (Primo intendente in Piemonte, Liguria e Valle d'Aosta);
- Alfonso Rubbiani (Bologna).

Gli edifici più frequentemente incompleti in Italia erano le chiese, spesso prive di facciata; le prime applicazioni di Restauro stilistico in Italia sono dunque le facciate delle chiese (Duomo di Milano, di Napoli, Chiesa di Santa Maria del Fiore...). La prassi operativa segue tre correnti:

- Adesione alle regole analogiche: lo stile impiegato sul fianco della chiesa viene adottato in facciata (è una particolare forma di progetto stilistico);
- Progetti stilistici: muovono da un ipotetico stile ottenuto dalla combinazione di più elementi stilistici;
- Orientamento stilistico con rispetto del documento: è un Restauro stilistico conforme ad eventuali evidenze documentali (disegni della facciata non realizzati, etc).

A titolo esemplificativo si citano di seguito alcuni esempi.

S. Croce a Firenze: la facciata è del 1854, l'edificio era stato realizzato su progetto di Arnolfo di Cambio.

S. Maria del Fiore a Firenze: sono stati fatti più tentativi nel tempo, con un primo livello realizzato fino al 1472, la nascita di un concorso nel 1490 e la demolizione di quanto fatto nel 1587 da Lorenzo de' Medici; nel '600 una facciata verrà dipinta sul fronte della chiesa (se ne sentiva collettivamente l'esigenza), nell'Ottocento vengono banditi tre concorsi (i cui disegni sono tutti conservati al Museo dell'Opera) e tra cui figurano progetti di Viollet Le Duc, Errico Alvino, un giovane Horta...
Vince il progetto di Emilio De Fabris, poi modificato pesantemente, nel 1867, la facciata dialoga con l'adiacente campanile (originale di Giotto) ma non coi propri fianchi, dunque l'intervento è da ritenersi un restauro stilistico.

Duomo di Amalfi: nel tempo viene realizzata una facciata barocca, a fine Ottocento si ritiene che la più importante chiesa del gotico Normanno non può avere una facciata barocca; Errico Alvino realizza una facciata coerente col fianco della chiesa nel 1871 (è anche autore della facciata del Duomo di Napoli, inaugurata nel 1904).

In questo contesto operano molti restauratori locali.

Federico Travaglini

Opera a Napoli ma è noto anche sulla scena nazionale per la sua grande fortuna in carriera, diventa professore di Accademia ed influenzerà le generazioni successive; accompagna Viollet Le Duc nella sua visita a Pompei (sono costanzi!), è un grande disegnatore e da studente dell'Accademia di Belle Arti vince il pensionamento a Roma a villa Medici per disegnare antichità romane, facendo esercizi di completamento (si mirava già al restauro stilistico) o rilevando le rovine con un'attenzione al dettaglio quasi piranesiana.

È principalmente noto per il restauro della Chiesa di S. Domenico Maggiore (la cui facciata è, come tutte le chiese angioine, in affaccio su un cortile interno; quello sulla piazza è l'abside), chiesa soggetta a grandi trasformazioni nel '700. Nella sua relazione di accompagnamento scrive ho inteso fare un innalzamento della chiesa: si comprende come l'idea di riportare l'edificio ad una sua ideale condizione primigenia non è l'esito di un ragionamento razionale, piuttosto un abbellimento con forme gotiche!

Come ben indicato da Zevi in *Saper vedere l'architettura*, gli stili architettonici definiscono precise percezioni: il barocco, negli interventi urbanistici come nelle chiese, punta a condurre l'occhio immediatamente verso l'altare con fasce marcapiano e fughe prospettiche, il gotico invece attrae l'attenzione verso l'alto: ecco che Travaglini interrompe la successione seriale della cornice barocca sul livello superiore della navata centrale introducendo una fascia di finestre a sesto acuto che pongono in risalto la verticalità e rompono il percorso visivo prospettico; rispetto ai disegni di progetto la realizzazione è ricca di dettagli in oro.

L'accesso a due cappelle adiacenti l'abside viene definito attraverso dei singolari doppi archi a sesto acuto privi di regola stilistica o proporzionale conseguente ad una prima realizzazione dell'arco minore sulla entrata a destra (guardando l'abside) in luogo dell'arco a tutto sesto barocco ed un intervento per simmetria conseguente alla scoperta nel ritacimento dell'arco di sinistra dell'originaria apertura angioina. Con questo lavoro Travaglini vede la propria fortuna, diventa docente in accademia e la chiesa viene accolta molto positivamente dai napoletani.

A Pompei propone un pesante restauro stilistico della casa del Fauno, non realizzato.

Chiamato per il ritacimento della torre a sinistra dell'arco trionfale di Castel Nuovo, la realizza includendo delle finestre trilobate, rimosse dal Filangieri nel restauro del 1926 in nome della nuova corrente del Restauro storico, portando alle attuali finestre quadrate.

Alfredo D'Andrade / De Andrade

Di origine portoghese, diventa direttore dei monumenti in Piemonte e in Liguria; è vicino al pensiero di Boito ma ha una forte influenza di Viollet Le Duc; è anche un artista impressionista.

In aggiunta ai propri progetti di restauro, D'Andrade è noto per aver studiato e rilevato le architetture gotiche di Piemonte e Liguria e per esser stato chiamato nel 1883 in occasione del III Congresso Nazionale di Architettura e Ingegneria per realizzarne il padiglione; essendo il congresso incentrato sulla ricerca di uno stile nazionale, D'Andrade realizza il ~~Castello~~ Castello del Valentino Borgo del Valentino, una collazione di stili medioevali ricavati da castelli medioevali piemontesi posta sulle rive del Po; nell'accostamento si leggono le tracce di un gioco contemporaneo: l'opera denuncia come l'architettura dell'epoca sia sostanzialmente eclettismo.

Il luogo è dettagliato nei minimi particolari con un'elevata fedeltà nell'idea di ricreare un luogo medioevale; non è un restauro, è un intervento ex novo che però consente di cogliere la corrente dell'epoca.

Attenso Rubbiani

Muore nel 1913, contemporaneamente alla pubblicazione delle idee di Restauro storico di Giovanni, ma ha promosso il restauro stilistico seguendo la pura invenzione; attermerà:

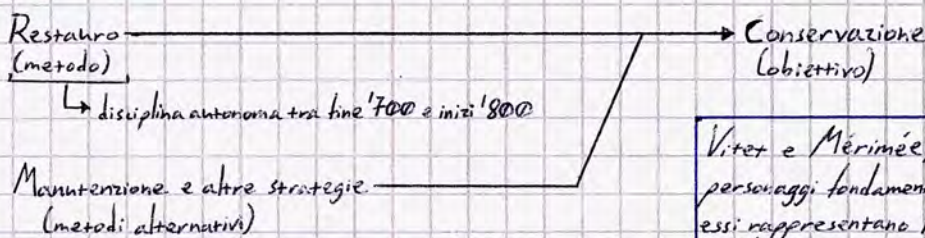
Al restauratore occorrono percezione dinatrice, raziocinio ordinatore, finezza tattile della fantasia.

Pochi avanzi bastano a provocare cento idee.

La sua posizione è estremamente arretrata; attraverso movimenti d'opinione tra cui la fondazione dell'associazione Bologna riabilitata ha però modo di operare anche pesantemente sugli edifici bolognesi, esponendo varie alternative di progetto nella sede dell'associazione per far votare al popolo quella ritenuta più efficace. Tra i suoi interventi si ricordano la Chiesa di S. Francesco (1886-89), in cui il palinsesto e le stratificazioni (con strutture in appoggio) vengono cancellate e il Palazzo del Podestà - adiacente alla Chiesa di S. Petronio - in cui inventa torri, merlature, arcate ed altri apparati medioevalggianti; trasfigurando l'edificio originario.

Ricapitolazione

Amore



Sia Quatremere de Quincy (Neoclassico) che Viollet-Le-Duc (Gotico) scrivono dei Dizionari, indicativi di posizioni teoriche differenti ma fondate sul comune intento di diffusione del sapere; le diverse posizioni teoriche si riflettono logicamente sul Restauro: Quatremere de Quincy ad esempio per ciò che riguarda il Restauro ha un approccio conservativo solo verso la scultura (in cui non si può conoscere la forma originale dell'opera, il che implica un eccessivo arbitrio nell'intervenire e ripristinare l'opera), ma non per l'Architettura: essendo d'impostazione neoclassica, ritiene che sia possibile ricostruire le opere di Architettura perché sono regolari e modulari, mettendo in secondo piano la materia rispetto alla forma. Al giorno d'oggi invece si restaura la materia, che a sua volta determina una forma, spesso mutila.

Dopo i primi sviluppi in Francia, il discorso teorico sul Restauro si sposta in Inghilterra; è importante però citare gli interventi paradigmatici di Stern e Valadier a Roma nel periodo francese:

Sull'Arco di Costantino si osserva come le parti reintegrate dell'opera, mutila ed inglobata in edifici al punto da comprometterne il ruolo urbano e simbolico, siano state realizzate per riconfigurare l'opera nella sua completezza, limitando però lo intervento impiegando materiali diversi e forme semplificate; questa modalità di approccio conserva la propria autorità nel dibattito, ancora attuale, su come dover riconfigurare le opere rispettandone la visione complessiva pur mantenendo il rispetto per gli elementi originali, consentendo di introdurre un approccio fondamentale al tema delle aggiunte.

Analogamente si può ragionare sugli speroni del Colosseo, con la soluzione di Valadier che segue la forma ad archi ed utilizza un materiale analogo a quello preesistente (mattoni, non rivestiti) e quella di Stern che mostra un approccio più drammatico, compagnando gli archi cristallizzando la caduta e realizzando un vero e proprio sperone di mattoni, anticipando le indicazioni postulate da Ruskin.

Vitet e Mérimée, pur se apparentemente secondari, sono personaggi fondamentali nello sviluppo della Storia del Restauro: essi rappresentano l'istituzionalizzazione della tutela, in qualità di Ispettori; oltre a documentare (anche con le prime foto storiche) i monumenti nelle loro condizioni, i due fanno anche richieste economiche allo Stato, rappresentando in nuce il principio fondante delle Soprintendenze; a ciò si aggiunge che i due si interrogano su come poter apprezzare al meglio su edifici che necessitano un intervento oltre a chiedersi come formare i tecnici; in questi ragionamenti rientrerà Viollet-Le-Duc, frequentatore degli stessi ambienti; saranno definite le modalità di Restauro ritenendo che:

- Il Restauro deve passare masserato (posizione oggi pressoché inconcepibile, più attinente ad un efficientamento che ad un Restauro);
- Il Restauro deve garantire un'unità stilistica, una uniformità dello spazio una volta restaurato.

Vitet e Mérimée non hanno prodotto opere architettoniche ma le loro teorie hanno influenzato Viollet-Le-Duc, che ha inventato il Restauro stilistico dopo i suoi primi anni di attività.

Ruskin non è architetto, studia vari ambiti culturali e si interessa della teoria del Restauro, anticipando di molto i problemi attuali della disciplina. I suoi disegni di architettura, tecnicamente non perfetti, fanno cogliere le stratificazioni e la Storia delle opere rappresentate, facendone cogliere le aggiunte e le trasformazioni. Ne *Le sette lampade dell'architettura*, nella lampada 6 (della memoria) Ruskin dice:

Bisogna conferire all'Architettura una dimensione storica, e conservargliela.

L'edificio ha infatti una dimensione ulteriore a quella materiale, soprattutto se sopravvive a più generazioni (al contrario di quanto postulato dal Movimento Moderno). Si legge inoltre:

Aforisma 29: La Terra l'abbiamo ricevuta in consegna, non è in nostro possesso (anticipa l'idea di abnegazione e attenzione verso) i posteri.

Aforisma 30: La gloria più grande di un edificio non risiede né nelle pietre né nell'oro di cui è fatto. La sua gloria risiede nella sua età.

Poiché l'età di un edificio si vede anche e soprattutto nella materia di cui è fatto e il Restauro interviene su di essa, bisogna tener conto che spesso le parti che mancano in un edificio sono indicative di una Storia, di valori; bisogna saper definire quindi come approcciare al degrado nell'intervento.

Aforisma 31: Il cosiddetto Restauro è la peggiore delle distruzioni.

Il riferimento è al Restauro coevo a Ruskin, conservativo in un mondo di restauri mirati ad un presunto ripristino di un valore primigenio.

Con un paragone tra uomo e Architettura, afferma inoltre che è impossibile in Architettura restaurare, come è impossibile resuscitare i morti.

Il contesto in cui opera Ruskin è evidentemente quello della Rivoluzione Industriale, di un clima con forti problemi sociali; in questo panorama si forma anche Morris, altra figura poliedrica che si occupa leggermente di architettura, particolarmente nei suoi aspetti decorativi (design); fonda la S.P.A.B. a fine '800, preoccupandosi del patrimonio storico DI UN'ALTRA NAZIONE (Venezia), esasperando il principio di Victor Hugo secondo cui la bellezza di un edificio è un bene che appartiene a tutti - affermando che il patrimonio culturale è espressione di valori dell'UMANITÀ INTERA.

Morris si occupa anche di Architetture minori, riconosciute legalmente come monumento in Italia solo nel 1964.

Intanto, gli architetti militanti inglesi (tra cui G. Scott) prendono alla lettera la lezione di Viollet-Le-Duc (come visibile nella Abbazia di Westminster), ripulendo le opere di tutte le forme architettoniche successive al Gotico, particolarmente negli edifici ecclesiastici.

In questo periodo il dibattito sul Restauro evolve anche in Italia: con l'Unità nasce l'esigenza di costruire un'identità ed una stile nazionale intorno al quale coagulare un'identità nazionale, un'unitarietà; da ciò diverse città vivono nell'Ottocento grandi trasformazioni. Nasce anche un problema relativo al Restauro: già dal Cinquecento si studiavano e si rilevavano le antichità romane, con elevata attenzione verso la documentazione dei monumenti; già nel XVII secolo nascono degli editti (v. editto Pacca) per la conservazione, anche per motivi meramente economici ed antiquari; nel Mezzogiorno la riscoperta di Ercolano e Pompei e il ritrovamento, oltre che di numerosi reperti, del tessuto urbano, delle case con la loro conformazione costruttiva e colorimetrica, fanno render conto dell'unicità del sito, di elevatissimo valore; i Borbone infatti considerano le due città un loro bene privato, vietando l'accesso ma cogliendone pienamente i valori, nominano dei direttori di scavo e si occupano della loro tutela.

Per tutte queste ragioni, con l'Italia unita il discorso e la Storia del Restauro evolvono in maniera significativa proprio nella penisola, che si ritiene abbia ancora oggi un ruolo di prim'ordine a scala mondiale. Si ritiene che questo movimento culturale nasca con Camillo Boito, nato nel 1830, formatosi a Roma e che lavora a Milano come accademico.

Boito si interessa al mondo mitteleuropeo ed è aggiornato sulle posizioni teoriche europee; è principalmente ricordato per la partecipazione nel 1873-74 a due convegni internazionali di Architetti e Ingegneri, ponendosi domande su come bisogna operare un Restauro; ciò porterà alla redazione della prima vera Carta in materia di Restauro.

De Marinis

Nei primi anni del XX secolo, Giovannoni scrive per l'Istituto dell'Enciclopedia Italiana la voce Restauro, in cui parla delle ormai consolidate correnti francesi ed inglesi e dell'esistenza di una terza via in Italia, avviata da Boito e che lo stesso Giovannoni adotta.

L'Unità d'Italia porta con sé dei problemi innanzitutto di natura amministrativa, come testimonia l'iniziale spostamento della Capitale tra Torino, Firenze e Roma, ma anche di natura sociale: manca una vera unità culturale del popolo.

Bisogna innanzitutto unificare la lingua (ad esempio, una delle lingue ufficiali del Regno delle Due Sicilie era il napoletano); da queste riflessioni discende anche la necessità di trovare un'Architettura Nazionale, iniziativa raccolta anche dallo stesso Boito (che, ispirato da Viollet-Le-Duc che individua nel Gotico uno stile di rilevanza nazionale pur se con declinazioni locali, individua nel Romanico lombardo uno stile "adatto", essendo lui stesso milanese).

Mentre Roma diventa centro della burocrazia, Milano è connessa ai salotti austriaci e in generale all'ambiente culturale europeo; grazie a ciò Boito ha modo di conoscere e adottare le teorie di Viollet-Le-Duc; da teorico l'italiano è un grande divulgatore, nelle sue opere per veicolare il proprio pensiero utilizza come principale strumento di comunicazione il dialogo, in cui presenta tesi e antitesi su vari temi inerenti il Restauro; ad esempio, scrive dei restauri in corso a Venezia introducendo un protagonista e un antagonista che presentano le tesi sulla conservazione o il Restauro stilistico.

Arrigo Boito, fratello di Camillo, scrive libretti per Verdi e frequenta la Scapigliatura milanese.

Le argomentazioni di Boito sono precise e profonde per entrambe le posizioni; manca spesso una sintesi delle due posizioni e un'explicitazione delle proprie posizioni: è proprio questo aspetto a destare le maggiori critiche (disse tutto e il contrario di tutto... e fece altro).

Boito si misura col tema del Restauro distinguendo tra conservatori e restauratori, distinzione teorizzata nella scuola milanese con varie declinazioni sostanzialmente riassumibili nel riconoscere nei restauratori uomini pericolosi che possono causare manomissioni irreversibili per ignoranza o eccessiva abilità (secondo questa visione, viene ritenuto migliore un Restauro "mal fatto" - perché riconoscibile - da un restauro ben eseguito, in cui non si possono distinguere i rifacimenti dalle parti originali).

Nel 1879 muore Viollet-Le-Duc, cui vengono ascritte le principali colpe sui restauri fatti in Europa a causa delle persone che ne applicano indistintamente la lezione; Boito se ne rammarica in virtù della sua ammirazione per il francese, cui aderisce nella sua pratica progettuale, anche se a livello teorico punta a mantenersi equilibrato tra il Restauro stilistico ed il ruinismo romantico (nelle sue operette propone una satira dei pensieri di Ruskin, rendendo grottesche le ipotesi di iper-conservazione). Circa le opere scultoree, Boito afferma Restauro niente e buttar via tutto, ritenendo illecito restaurare le sculture e attuando una cesura tra opere d'arte e Architettura (contraddicendo il successivo lavoro di Cesare Brandi, ideatore e promotore dell'Istituto Centrale del Restauro e che punta all'adozione di un unico approccio verso la totalità delle opere d'arte, ovvero all'elaborazione di una Teoria del Restauro che si occupa come un'intero della produzione storico-artistica oggi intesa come patrimonio culturale); sulla pittura afferma che la sapienza è contentarsi del meno possibile, ammettendo delle possibilità di intervento; sull'Architettura invece afferma che bisogna fare l'impossibile, bisogna fare miracoli per conservare al monumento il suo vecchio aspetto artistico e PITTORESCO... bisogna che i complementi, se sono indispensabili, e le aggiunte, se non si possono scansare, mostrino, non d'essere opere antiche ma di essere opere d'oggi.

In questa citazione, possiamo osservare diversi punti importanti:

- Si parla di monumento, non di edificio: il restauro è proprio dell'opera eccezionale ed emergente, percepita in tutto il XIX secolo e buona parte del XX come un oggetto a sé stante, avulso dal contesto; si immagina di decubricare l'architettura diffusa come banale edilizia.
- La denuncia e la distinguibilità degli interventi, principio che anticipa gli attuali approcci, non corrispondono nella sua pratica progettuale ad un'effettiva realizzazione.

Leggendo le critiche di Ruskin sulla sostituzione dei marmi di San Marco e del Palazzo Ducale di Venezia, si può riconoscere una stretta relazione tra Restauro e politica: nell'Ottocento Venezia diventa meta turistica nell'ambito dei Grand Tour e viene raccontata dai viaggiatori, attraendo ulteriori flussi e - come per la pulizia e messa in ordine della casa prima di una festa - portando ad avvertire la necessità di interventi anche se, a differenza di altre grandi città, Venezia non presenta problemi di sovraccollamento e non è adatta ad accogliere nuovi assi viari di grandi dimensioni, essendo costituita da canali; a fine XIX secolo si realizzano alcune colmate per il passaggio pedonale in prossimità dei canali, in appoggio su isolotti emergenti... Ci si concentra su opere che incidono poco sull'aspetto urbano e più sulla manutenzione e il Restauro dell'esistente, come riscontrabile nel Fondaco dei Turchi, sostanzialmente demolito e ricostruito, o altre opere per il decoro della città. Queste ultime, intervenendo su spazi preesistenti, sono spesso oggetto di critiche dai cittadini che empatizzano con le pietre della città, che rappresentano un'identità; ne segue che gli articoli di denuncia in merito possono portare a movimenti anche politici, di risposta alle azioni dell'amministrazione.

Nel 1877 dunque Ruskin fa pubblicare ad Alvisè Fozzi un pamphlet in cui afferma che nel Restauro di un edificio è necessario utilizzare pietre nuove, distinguibili e datate con un'incisione, così da rendere immediatamente riconoscibile l'originale e il nuovo. Nasce in ciò l'idea che in ogni particolare dell'Architettura c'è un tema di studio: basti pensare al fatto che la ristilatura dei giunti di mura profondamente ammalorate di una delle insule meno frequentate di Pompeii ha compromesso degli studi archeologici votati a dimostrare l'interrelazione tra la scarsa qualità costruttiva degli edifici del I secolo d.C. con i prodromi della crisi dell'Impero Romano.

La differenziazione degli interventi diventa un tema centrale per Boito, che nota la mancanza di definizione del "Monumento", data poco prima da Giuseppe Fiorelli, capo intendente alle opere di valore storico artistico in Italia; il 21 luglio 1882 si emana una circolare ministeriale che, per i procedimenti preliminari alle opere di Restauro definisce i principi sul Restauro monumentale (Circolare del Ministero della Pubblica Istruzione n. 682 bis)

Sui restauri degli edifici monumentali, in cui è centrale negli interventi riprodurre il valore dello edificio o ricordarlo (posizione vicina al Restauro stilistico).

Nel 1883, al IV congresso di Ingegneria e Architettura (tenutosi a Roma), ci si rende conto che, essendo l'idea sull'oggetto della tutela consolidata da poco, esistono diverse posizioni e correnti teoriche in Europa: il Ministro segue Viollet-Le-Duc, ma gli Architetti che leggono la produzione letteraria mondiale, con particolare riguardo alle attività di Ruskin e della SPAB, comprendono la necessità di procedere con cautela a livello normativo, poiché le varie posizioni esistenti non sono tra loro concordi.

Nel congresso, Boito presiede la commissione della sezione di Architettura, indirizzando i lavori per definire dei principi condivisi di conservazione e Restauro degli edifici. Boito elenca vari punti all'ordine del giorno, che vengono votati e approvati dalla maggioranza; dal cosiddetto voto del 1883 risulterà quindi la prima carta del Restauro.

Boito e Beltrami

Amore

Boito cerca di dare informazioni su come si deve fare il Restauro; altri - tra cui Ruskin o gli esponenti della scuola viennese, come Alois Riegl - si interessano del valore dell'architettura; in tutto ciò si leggono le due anime del Restauro:

- Tecnica: più vicina a Viollet-Le-Duc;
- Filosofica: legata ai valori di cui un edificio è dotato, evidentemente di tipo storico e architettonico. Ruskin aggiunge a ciò il rapporto col tempo e con la memoria: un edificio è vissuto dalle persone e dai loro avi, le cui memorie si legano all'edificio che a sua volta acquisisce valore dalla vita delle persone e l'uso.

Si comprende come sia essenziale capire quali sono i valori dell'edificio per capire quale indirizzo seguire nel Restauro.

Con Morris e la S.P.A.B. si afferma in maniera decisa l'idea che "parlare di conservazione si lega inevitabilmente a fenomeni globali, legati alla Storia dell'uomo e quindi non limitati dai confini nazionali.

Boito è il primo esponente italiano che si interessa di Restauro a livello più teorico; tra i suoi primi interventi figura il restauro della Pusterla di Porta Ticinese a Milano, in cui si riscontrano risultati differenti rispetto alle sue posizioni teoriche, molto avanzate per l'epoca.

Rispetto a Venezia, le grandi capitali europee subiscono nel XIX secolo ingenti trasformazioni, tra cui si cita l'opera urbanistica di Haussmann in Francia; alle importanti richieste sollevate principalmente sul piano igienico corrispondono iniziative urbane votate a migliorare la salubrità, portando in Italia alla delineazione dell'ingegnere sanitario, che progetta soluzioni urbane per migliorare le condizioni di salubrità sostanzialmente sostituite da sventramenti, essendo esse il prodotto di analisi che considerano come miglior strategia l'apertura di nuovi assi viari.

Gli sventramenti nelle città europee sono intesi anche come la risposta al problema del sovrattollamento dalle campagne; gli ingegneri sanitari del XIX secolo risolvono problemi derivanti dal cambiamento del volto delle città, che ospitano molti più abitanti e che presentano di conseguenza un importante incremento del commercio.

Di fatti, tutto aumenta: i negozi, i servizi... e quindi anche il benessere. La città però, producendo e consumando, richiede anche lo smaltimento di scorie; basti pensare che fino all'Ottocento a Londra non sono presenti fogne; con la Rivoluzione Industriale evidentemente non è più possibile scaricare tutto nel Tamigi, diventata una delle principali cause di epidemie (in conseguenza dell'impreparazione tecnica).

Ne segue che le due strategie percorribili riguardano l'espansione della città (non sempre possibile per le condizioni geografiche o per la presenza di mura) o la realizzazione di sottoservizi.

La Rivoluzione Industriale porta con sé dei flussi migratori dalle campagne alla città, poiché la vita di campagna inizia ad essere insostenibile, essendo dipendente dal raccolto, dall'eventuale invasione di parassiti etc; a ciò si associano le nuove dinamiche capitaliste, ben analizzate da Marx che denuncia le condizioni socioeconomiche cui le città devono rispondere.

La soluzione più adottata è lo sventramento, seguito dalla realizzazione di nuovi quartieri di espansione urbana e di case popolari dignitose.

A Napoli, tra le prime opere del Decennio francese figura la realizzazione del Ponte della Sanità, collegamento tra la città e i borghi (altro tema dell'epoca); nel periodo inoltre si realizzano impianti industriali per dare un'occupazione alla nuova forza lavoro, disponibile a basso costo (e che interessa gli imprenditori).

I centri storici delle città, di forma ancora quasi medioevale, vedono irrompere i carri per il trasporto di merci, che richiedono la realizzazione di assi viari consorzi.

Tutti i restauri mirano alla conservazione, ma sono interventi di natura trasformativa, finalizzati ad una maggior fruizione e minori esigenze manutentive.

Porra Ticinese: Come in altre città, una volta perse le funzioni strategiche le porte di città vengono trasformate ed utilizzate come case; nella porta milanese sono evidenti già prima dell'intervento delle tracce della porta medioevale.

Nell'interrogarsi su come operare il Restauro e cosa disvelare (la posizione teorica di Boito è improntata alla minimizzazione delle rimozioni: l'operazione è lenta finché ciò che si svela ha maggior valore di ciò che si rimuove), Boito mira a disvelare integralmente la porta, sacrificando varie trasformazioni susseguitesesi nel tempo, ritenute di minor valore: è evidente una posizione non propriamente congenia rispetto alle proprie teorie.

Essendo una delle due torri perduta, Boito sceglie di non ricostruirla (il Restauro quindi non è stilistico), evocandola.

Contrariamente a quanto ritenuto da parte della critica, NON è a metà strada tra Viollet-Le-Duc e Ruskin; è un personaggio che matura una propria posizione sul Restauro, come testimonia il passaggio da un giudizio su Viollet-Le-Duc come abile restauratore del 1879 (ne testimonia il grado di aggiornamento sulla cultura dell'Ottocento in Europa) e la sua osservazione del 1884 circa la deriva dei tecnici che seguono acriticamente i dettami di Viollet-Le-Duc: a cavallo del Congresso Nazionale di Architetti e Ingegneri si osserva la sua crescita sul piano teorico.

Osservando il mercato antiquario, le dinamiche del collezionismo dell'Ottocento, Boito si distacca dalle posizioni di Viollet-Le-Duc, affermando: "l'arbitrio è una bugia, una falsificazione dell'Antico, una trappola tesa ai posteri... Quanto meglio il Restauro è stato condotto, tanto più la menzogna riesce insidiosa e l'inganno trionfante.

In ciò si legge una posizione contraria a quelle di Vitet e Mérimée, contro gli interventi non "denunciati", in cui con il Restauro non si coglie l'edificio nelle sue trasformazioni.

Allo stesso tempo, con ciò non bisogna pensare a una vicinanza alle teorie di Ruskin: Boito non considera il valore della memoria, focalizzandosi sugli aspetti meramente architettonici; per lui è importante distinguere tra l'edificio originale e gli interventi successivi, aggiunti. Nasce quindi il principio di distinguibilità dell'aggiunta.

Sulla distinguibilità, Boito afferma:

Le aggiunte e le rinnovazioni si devono compiere con carattere diverso da quello del monumento...

Che i pezzi aggiunti o rinnovati, pur assumendo forma primitiva, siano di materiale evidentemente diverso...

... coi soli piani semplici e coi soli solidi geometrici di abbozzo.

In questo estratto, come in numerosi altri passi in cui parla di Restauro di tipo archeologico, Boito pare riferirsi a Stern e Valadier.

Luca Beltrami, allievo di Boito, lavora a Milano (entro del Restauro nell'Italia di fine '800) con ottimi committenti; dopo Milano, la sua formazione si completa a Parigi, da autentico personaggio di stampo europeo. Fu anche uomo politico, impegnato in Consiglio Comunale ed in Senato; nel 1920 va a Roma e lavora anche per l'Opera di San Pietro, occupandosi di consolidamento e manutenzione.

Beltrami lavora in maniera molto significativa come architetto e restauratore: a Milano lavora al Lazzaretto, alla Basilica di S. Ambrogio, a S. Maria delle Grazie (dove è stato realizzato il Cenacolo), a Palazzo Marino (sede del consiglio comunale)... A Roma interviene sulla cupola di S. Pietro; il suo lavoro più importante è riconosciuto però nel Castello Sforzesco di Milano, realizzato a cavallo del secolo.

Tra le due guerre, diventa centro del Restauro in Italia Napoli, interessata da ingenti campagne di trasformazione urbana. Nel secondo dopoguerra, sia Napoli che Roma e Milano sono centri significativi, al punto che ancora oggi si parla di scuola Romana, Milanese, Napoletana.

La sua opera è definita Restauro Storico, che rispetto alla posizione di Viollet-Le-Duc sull'impersonare l'architetto o originale nel proprio approccio (legato all'immaginazione: non è detto che si realizzi ciò che c'era prima) e quella di Boito sul dilemma del falso storico nelle operazioni di Restauro (tema centrale della discussione sul Restauro all'epoca) si focalizza sul comprendere indagando: a differenza dell'analogia di Viollet-Le-Duc con le tecniche costruttive circostanti, Beltrami cerca un accertamento rigoroso su fonti, segni, tracce esistenti sul corpo stesso della fabbrica o nei suoi documenti. Ne segue che Beltrami vive ancora un Restauro stilistico, basato però sullo studio delle fonti, non sul procedimento per analogia.

Nel Restauro del Castello Sforzesco, Beltrami svolge grandi indagini documentali sull'edificio e grandi campagne di studio e saggi in sito.

Palazzo Marino (vicino a La Scala) è tra i suoi primi interventi, era originariamente un agglomerato di edifici medioevali, Beltrami fa una totale reinterpretazione dell'edificio in forme neorinascimentali.

Il Castello Sforzesco ruota intorno alla Torre del Filarete, realizzata nel 1452 e distrutta nel 1521, ricostruita da Beltrami che sostiene di aver compreso come è stata realizzata nelle proprie ricerche.

Il Castello, realizzato nella prima metà del XIV secolo, ha un ruolo significativo fino al XVI secolo per poi diventare residenza, avendo perso le proprie funzioni e la propria localizzazione centrale con l'espansione della città; le mura e i castelli difatti sono tra gli elementi più restaurati in Italia in virtù della propria perdita di funzioni (ad esempio, a Vienna si demoliscono le mura per realizzare la Ringstrasse, in altre città come Lucca vengono conservate, altre ancora come Napoli adottano una soluzione ibrida...), che alle volte si trasformano diventando vere e proprie icone della città.

Il Castello era già stato oggetto di idee di progetto (v. il progetto del Foro Bonaparte di Antolini del 1801, grande piazza con ~~anelli~~ il Castello al centro); nel PRG del 1884 si vede una prima sistemazione dell'esistente (ovvero solo una parte del Castello, non pervenuto in forma completa), mentre nel 1886 si definisce la sistemazione completa, con una cortina edilizia ottocentesca ad anello intorno al Castello. Nel disegno di progetto, Beltrami ricostruisce il sistema di bastioni e fortificazioni realizzatisi negli anni, sovrapposta ai nuovi edifici.

Nel 1894 Beltrami pubblica una sua planimetria con una sistemazione del giardino. Il suo progetto della Torre Filaretea, in realtà si basa su prove non concrete, ne segue che la sua ricostruzione è basata su poche prove; la torre è però un'icona della città, pur testimoniando le contraddizioni delle sue stesse posizioni teoriche: nel suo intervento le aggiunte non sono distinguibili, al punto che alcune strutture interne hanno serbatoi e strutture in C.S.A.

Il Castello è oggi tra le immagini più significative di Milano, oggetto di grandi interventi di Restauro.

Campanile di S. Marco: La visione di Piazza San Marco a Venezia dipende dal campanile e dalla basilica, che qualificano lo intero spazio.

Nel 1902 crolla il campanile, l'evento ha un'eco a scala nazionale in virtù del ruolo estremamente

simbolico che ha la struttura, senza la quale la piazza avrebbe perso il proprio carattere.

Del campanile originario resta il basamento, la ricostruzione è dovuta a motivi architettonici: la piazza senza torre non poteva funzionare; nella ricerca di cosa poter realizzare si sceglie di ritare il campanile (il tema è centrale ancora oggi, ma il dibattito assume posizioni tendenzialmente diverse), a seguito di un dibattito nazionale e sovranazionale.

Sulla ricostruzione, Beltrami con Giacomo Boni conia l'espressione *com'era e dov'era*, affermando che a seguito di eventi catastrofici se si sa com'era realizzato un edificio lo si può ricostruire.

Beltrami teorizza 3 fasi di intervento:

- ① Accurate analisi conoscitive della fabbrica con indagini filologiche e di cantiere;
- ② Individuazione delle cause del crollo;
- ③ Progetto di ricostruzione del campanile ripristinandone l'immagine originaria e risolvendo i problemi di natura statici:

Può essere un utile esercizio chiedersi se gli edifici storici che si incontrano abbiano vissuto un restauro tra 800 e 900: spesso non si distinguono gli interventi! Una delle sfide del Restauro contemporaneo è informare sui Restauri svolti.

• Recupero del blocco basamentale;

• Riduzione del carico con la realizzazione di una scala interna in C.S.A. (dov'era, come era ma migliorandola contro il crollo, rendendola più fruibile);

• Realizzazione della cella campanaria in C.S.A.;

• Reintegrazione dell'immagine esterna del campanile.

Fu realizzato un francobollo per sovvenzionare l'iniziativa, secondo una pratica molto attuale nel periodo.

Al giorno d'oggi la distinguibilità di un Restauro sfocia spesso nel criterio dell'opposizione, sua esasperazione, estremamente lesiva per un Restauro perché priva di senso.

Travaglini, D'Andrade e Avena: il Restauro in Italia a metà-fine Ottocento

Nel corso del XIX secolo, Napoli entra a far parte dei più importanti poli del Restauro della Penisola; tra le principali capitali del '700, la città aveva vissuto nel secolo precedente diverse trasformazioni, prodotte di iniziative borboniche realizzate anche da figure di primo piano d'Italia, come Vanvitelli e Fuga (tra i massimi esponenti locali attivi nel periodo figurano invece Vaccaro e Santelice), che spesso portano con sé maestranze estere, con cantieri più organizzati e industrializzati.

I principali rapporti culturali della città sono con la Spagna, in cui la discussione sul Restauro si animerà successivamente, e con la Francia; da questa vengono adottati i modelli di studio, soprattutto a valle della fondazione della Scuola di Ponti e Strade il 3 marzo 1841, e la città si mostra particolarmente ricettiva della cultura francese: tra i primi esponenti del Restauro a Napoli figura Federico Travaglini, che parla di Restauro alla francese.

Gli interventi sull'esistente dell'epoca a Napoli erano sostanzialmente delle riscritture, che portavano spesso al rifacimento, ad esempio, delle facciate (in base a indicazioni del 1840 del Consiglio Edilizio); gli Architetti milibranti dunque non fanno Restauro, in quanto non si distaccano dalla storicità dell'edificio, visto ancora come un palinsesto.

Con gli scavi di Ercolano e Pompei nascono i primi editti di tutela; nel 1820 però si legge in una circolare di Carlo Atan de Riveira che la soppressione degli ordini religiosi con l'annesso riutilizzo dei conventi per nuove destinazioni d'uso condotto nel decennio francese è mal visto per le eccessive spese di adattamento attese i tentativi di conservazione (e non per esigenze di tutela!).

La ridotta attività di Restauro a Napoli in questo periodo è motivata anche dall'assenza di un inventario dei beni da vincolare e dal fatto che, a valle dell'Unità, non fu facile armonizzare le legislazioni degli Stati preunitari: la prima legge nazionale sarà del 1902 (in Francia invece il Restauro nasce parallelamente alla nazione).

Federico Travaglini: nato nel 1814, stesso anno di Viollet-Le-Duc, si forma da accademico iscrivendosi al Real Istituto di Belle Arti e incurdandosi nella più classica formazione da Architetto, ponendo molta attenzione sulla forma architettonica a spese degli aspetti costruttivi. Una volta diplomato, partecipa nel 1838 al concorso per il pensionato tenuto dall'Istituto di Belle Arti a Roma, a Palazzo Farnese; in questo periodo disegna rilievi e ipotesi ricostruttive (divinazioni) di opere classiche (secondo un'iniziativa ormai consolidata nelle accademie ma analoga a quanto portato avanti negli stessi anni da Viollet-Le-Duc nei confronti dell'architettura medioevale).

Tornato a Napoli, nel 1844 diventa professore onorario al Real Istituto di Belle Arti e apre una propria scuola di disegno architettonico (una delle diverse accademie private presenti all'epoca).

Nei suoi disegni a Roma si riscontra un'elevatissima qualità grafica, sia nel rilievo complessivo delle opere che nei singoli particolari, mostrando sempre i segni del tempo, tracce di vegetazione, alterazioni (con accuratezza paragonabile a Viollet-Le-Duc), evidenziazione dei singoli elementi costruttivi.

Le sue abilità gli consentono di diventare professore molto rapidamente; parallelamente però svolge un'intensa attività professionale: nel 1845 si iscrive all'Albo degli Architetti Giudiziari della Gran Corte, con numerose perizie consistenti; nel 1853 diventa Architetto municipale, operando a valle dell'Unità con numerosi incarichi che culmineranno in interventi di fine secolo su via Duomo e il rettilineo.

A livello accademico, nel 1853 diventa professore di Disegno alla Scuola di Ponti e Strade, nel 1856 succede a Genovesi alla cattedra di Architettura civile; nel 1874 entra a far parte della Commissione Municipale per la Conservazione dei Monumenti (Commissioni locali postunitarie incentrate sulla delimitazione dei monumenti da conservare e le relative modalità di conservazione), molto attiva negli interventi di Risanamento, studiando cosa conservare nell'apertura di nuovi assi viari e gli esiti dell'intervento.

Dal punto di vista pratico, Travaglini realizza numerosi interventi; tra i più noti figura il restauro della Chiesa di San Domenico Maggiore, chiesa originariamente allineata alla tipica impostazione degli impianti nati nel periodo angioino, con pareti spoglie dotate di grandi cicli di affreschi; diventa interesse di Re e nobiltà come luogo di sepoltura, portando a diverse trasformazioni degli impianti tra '400 e '500 per l'accoglienza delle tombe; nel corso dei secoli inoltre le chiese vengono adottate al gusto contemporaneo, dotandosi spesso di elementi linguistici barocchi.

Boito nelle sue teorie afferma che il Restauro non debba passare inosservato; parla del minimo intervento necessario per la conservazione dell'edificio.

Bisogna ricordare che nell'Ottocento i valori riconosciuti nelle opere erano essenzialmente quelli storici e architettonici, il che ha relegato il Restauro ai soli monumenti; al giorno d'oggi i valori riconosciuti sono su scala molto più ampia (v. valori immateriali).

Boito definisce anche il rapporto tra aggiunte e sottrazioni, ritenendo lecite le sottrazioni solo se gli strati sottratti sono di maggior valore; la questione oggi si interrela a ragionamenti di tipo storiografico: una rimozione implica la cancellazione delle stratificazioni successive. Inoltre, Boito restituisce anche una visione filologica del monumento come testo, ricostruendone il contesto storico e il rapporto con l'intorno.

Vanvitelli non si interessò mai di Archeologia.

Tra i personaggi importanti a Napoli di quest'epoca figura Giuseppe Fiorelli, che acquisirà rilievo nazionale.

Quando si interviene nell'Ottocento dunque gran parte di queste chiese erano state fortemente modificate, perdendosi l'unitarietà di stile.

Travaglini, architetto noto e richiesto, non era però un abile critico architettonico, avendo scarse capacità di ricostruzione della Storia di un edificio; è perlopiù un architetto militante, con capacità anche cantieristiche; ne segue che la sua adesione all'idea di Restauro Stilistico che si stava formando in quegli anni in Francia (Vitet-Merimée-Viollet-Le-Duc) non è conforme negli esiti alle teorie d'oltralpe.

Il suo intervento ~~in~~ su San Domenico Maggiore inizia nel 1849, prima del Dizionario ragionato di Viollet-Le-Duc; anche se il francese è già noto a livello internazionale, le idee di Travaglini si basano più sugli scritti di Vitet e Merimée, da cui "conosce" l'idea alla base del Restauro stilistico.

Nelle sue relazioni, Travaglini attinge dai francesi, parlando di ruderi parlanti e dell'idea primitiva dell'artefice; non parla del Restauro come di un lavoro omogeneizzante (Vitet-Merimée), ma di una selezione degli stili architettonici: in questi anni in Italia, e particolarmente a Napoli, era viva la critica verso il Barocco (i cui apposti erano quasi sempre rimossi nei lavori di Restauro); parla di scerere l'oro dal fango (in riferimento agli interventi successivi attuati sull'opera), mirando a dividere il vecchio dal nuovo per purificarlo di quelle brutture, brutture qual stato per la sua imperizia o per la decadenza dell'arte; afferma inoltre che l'intervento di Restauro ha per obiettivo la "rimozione" di spiacevoli contrasti, puntando all'unità di stile e alla ricostruzione dell'opera primitiva. A livello filologico, Travaglini non ricostruisce ma rimuove le aggiunte barocche per poi vestire l'architettura con forme che alludono a un'idea di immagine originaria.

In San Domenico attua essenzialmente 4 tipologie di intervento:

- Riformulare in maniera gotica i finestroni (erano rettangolari);
- Ritare gli arcati in stucco con forma originale;
- Spostare gran parte dei monumenti funebri, ripulendo lo spazio delle navate;
- Ritare le vetrate.

La sua interpretazione è pienamente ottocentesca, come testimoniano le diffuse dorature all'interno.

Alfredo d'Andrade: attivo nel Nord-Est d'Italia, ma nato a Lisbona del 1839, è appassionato di Architettura medioevale e un seguace di Viollet-Le-Duc; viene riconosciuto tra gli iniziatori della pratica del Restauro nel Nord Italia, essendo nominato delegato alla conservazione dei monumenti di Piemonte e Liguria. Restauro il castello di Rivara, è maggiormente noto per la realizzazione del borgo medioevale all'esposizione di Torino del 1884 (ex-novo).

Il borgo è un esempio di ricostruzione filologica; in qualità di esperto di arti applicate del Medioevo e Rinascimento piemontese, d'Andrade organizza un repertorio di diverse modalità costruttive. L'opera, elettiva, presenta un'unità di stile tipica del mondo formale Gotico, riprendendo anche Morris nel rimando alla dimensione dell'artigianato.

Adolfo Avena: nato a Napoli nel 1860, periodo in cui la città inizia ad acquisire rilievo nella scena del Restauro nazionale e internazionale, è borghese (come Travaglini) e figlio della sorella di Giuseppe Fiorelli; sarà anche lui un architetto militante, pur essendo stilisticamente più vicino al Liberty che al Gotico.

Influenzato dalla Scuola di Porta e Strada e dal clima di fermento verso le intrastenture, immaginerà diversi sistemi di collegamento, tra cui una massiccia Ferravia del Vomero, sospesa, di collegamento tra collina e centro antico, e un ascensore curva sulla cupola di San Pietro in Vaticano.

Abile disegnatore, è tra i primi Soprintendenti; si occupa delle opere del Centro-Sud Italia e tenta di realizzare un primo censimento delle opere.

Significativa è la sua interpretazione del ruolo delle opere nel Restauro:

Ogni monumento che abbia attraversato i secoli è paragonabile ad un libro, di cui non si possa conoscere appieno l'importanza ed il valore, se non siano state svolte, lette e meditate tutte quante le sue pagine.

Occorre quindi conoscere tutte le stratificazioni dell'oggetto (nei oggi si aggiungono i valori dell'edificio e le storie delle persone che si intrecciano con l'edificio), indipendentemente dal valore che si attribuisce ad un certo stile rispetto ad un altro.

In qualità di capo dell'Ufficio per la Conservazione dei Monumenti delle Province Meridionali, realizza un repert sui Monumenti dell'Italia Meridionale, primo passo verso l'inventariazione dei beni.

Si occupa del restauro dell'Arco di Alfonso d'Aragona a Castel Nuovo, che iniziava a manifestare problemi strutturali anche in virtù del crollo di una delle due torri adiacenti; nel suo intervento applica in maniera fedisegna le indicazioni di Baito, scrivendo un libro in cui mostra tutta il proprio operato, documentandolo per i posteri.

Come anticipato, nel 1885 non era ancora stato redatto un censimento dei beni da tutelare (Fiorelli se ne lamenta); Avena è tra i primi a lavorarci nel Sud Italia.

Gli viene affidato il Restauro dell'arco di Castel Nuovo, precedente al Restauro storico-stilistico degli anni '30 di Riccardo Filangieri di Candida Gonzaga.

Nel Restauro non è detto che il sapere una cosa come è fatta legittimi il progettista a farla!

La ricostruzione della torre adiacente all'arco viene condotta sostanzialmente com'era e dov'era, così da ripristinarla; nelle foto storiche si osserva un rivestimento di piperno di circa 18 cm e un nucleo interno in tufo. Nel corso della ricostruzione della torre si osserva che l'arco è in gravi condizioni statiche, essendo l'unico elemento del castello apprezzato da sempre dalla critica (nell'Ottocento si pensò di radere il castello al suolo, in virtù della perdita di funzione delle fortificazioni; si pensò di prelevare l'arco, restaurarlo e posizionarlo altrove, come al Palazzo degli Studi). Nel suo progetto, Avena realizza disegni di cantiere numerando le pietre, indicando la successione di cantieri negli interventi di snici e cuci, rappresenta lo Stato di fatto e lo Stato di Progetto, realizza un libro sul Restauro condotto.

L'unico suo intervento diverso dalle proprie teorie è il rifacimento di uno dei capitelli. L'unica modifica in corso d'opera, non voleva citarlo ma applica l'idea di Quatremère de Quincy per questioni formali.

Gustavo Giovannoni ^{de Massimo} (1873-1947)

Personaggio di grande rilievo nello scenario architettonico italiano, sia dal punto di vista accademico-scientifico che per le sue vicende biografiche; accademico del regime fascista, nasce nel XIX secolo a Roma, neonata capitale del Regno d'Italia: Giovannoni vive la propria infanzia in una città in pieno stravolgimento (come molte altre capitali europee, complici anche gli effetti della Rivoluzione Industriale, che da città inizialmente cinte da mura e circondate da coltivazioni diventano, in ragione di nuove politiche urbanistiche, dotate di una veste moderna che a sua volta attrae nuove moli di traffico, che inducono alla realizzazione di grandi viali rettilinei che collegano i caposaldi della rappresentatività della città), in cui matura l'idea di una nuova urbanistica che deve superare il retaggio delle stratificazioni precedenti (ricordiamo che Roma eredita circa 20 secoli di urbanizzazioni precedenti), che determinano un tessuto estremamente stratificato e per questo fragile, attesi i danni del tempo, la storia sismica (significativa in Italia), i periodi in cui la pratica costruttiva è di minor qualità; i rischi principali delle nuove città dello Ottocento sono infatti legati all'attività sismica (salvo che per emergenze puntuali come luoghi di culto, teatri e biblioteche o per città con una marcata tradizione costruttiva lignea, in cui è significativo anche il rischio di incendi) e allo assetto idrogeologico del territorio.

Giuseppe Fiorelli, tra i primi direttori degli scavi di Pompei ed uno degli iniziatori dell'approccio moderno all'archeologia - è ad esempio il primo a definire lo scavo per strati orizzontali, in una Pompei in cui gli scavi erano disuniformi e incentrati sul prendere elementi e manufatti - interrogandosi sulle modalità di uno scavo archeologico.

Con la nascita del Ministero della Pubblica Istruzione (si ricorda che fino a 10-15 anni dopo l'Unità le leggi vigenti sono ancora quelle locali), si fonda al suo interno una sezione dedicata al patrimonio (la tutela dei beni culturali entra in un ministero apposito solo con Spadolini, negli anni '70) da cui si legge l'idea politica di dualità tra istruzione e cultura. All'interno di questa organizzazione, Fiorelli è Direttore della sezione Antichità e Belle Arti.

Nel 1881 - dopo il secondo Congresso di Ingegneria e Architettura, precedente al noto «voto del 1883» di Boito - Fiorelli scrive un "decalogo ministeriale sul restauro degli edifici monumentali", in cui si riconosce il sentire comune dell'epoca; tra i vari punti si legge:

- Viene riconosciuta l' inutilità di definire dei criteri per operare nel Restauro a livello ministeriale, per lo studio del Restauro dei monumenti e per la compilazione dei relativi progetti;
- Lo studio dei Restauri parte dallo studio storico e artistico dei monumenti per capire quanto bisogna conservare per l'interesse storico-artistico;
- Individuare quali sono i danni sofferti dal manufatto e quali sono gli interventi per ridurli e evitare che si rinnovino (approccio tecnico);
- L'esame storico ed artistico va condotto con lo studio dei documenti e dell'edificio (nel periodo si avvia un grande sviluppo dello studio filologico delle fonti, come evidente da Beltrami), eseguendo dei saggi dove opportuno;
- Conoscere la lavorazione dei materiali e delle tecniche costruttive in ogni sua parte fino al livello delle finiture mettendo in evidenza il "vero valore" dell'opera, realizzando nel progetto sia lo "stato attuale" che lo "stato di progetto";
- Distinguere gli elementi importanti da tutelare da quelli che si possono modificare (punto cardine del Restauro);
- I danni sofferti sono evidenziati dalle differenze tra stato attuale e stato di progetto;
- Per gli edifici monumentali e i loro elementi, da conservare integralmente, lo studio può essere più sommaria

Nella seconda parte, Fiorelli descrive gli elaborati necessari per un progetto, composto dai: disegno (Scala 1:1000 d'insieme, 1:100 o maggiore per i dettagli, con anche fotografie); stima dei lavori (computo metrico, analisi prezzi etc.); studio delle modalità di esecuzione (con servizi all'esecuzione dell'opera, ovvero i disegni di cantiere); relazione.

Inoltre, Fiorelli dichiara che bisogna uniformarsi alle norme precedenti nella redazione del progetto, operando di concerto con le commissioni conservatrici dei monumenti e il Genio Civile. A questo si associa la circolare 682 bis del luglio 1882 su come operare nel Restauro.

Sommando a tutto ciò la storia "frazionata" (a livello comunale) d'Italia, ne risulta che molte città della penisola sono fortemente stratificate; Roma ne è evidentemente uno dei casi più significativi, che ha visto sporadici interventi di rinnovamento da parte di pontefici più o meno illuminati dal punto di vista architettonico e urbanistico; caduto lo Stato Pontificio nasce l'idea di rinnovare la nuova Capitale del Regno, prevedendo interventi massicci dal punto di vista edilizio e urbano; in questo contesto Giovannoni si iscrive agli studi di Ingegneria, formandosi come ingegnere sanitario, in cui l'azione e la titolazione di Ingegnere si lega al concetto di sanità pubblica in una figura che soprintende alle grandi manipolazioni della città attuando sventramenti (termine anch'esso medicale).

Aver visto gli stravolgimenti notevoli della propria città può aver impresso in Giovannoni un'idea o una suggestione decisiva per la sua maturazione, percependo la pertettibilità del ruolo di Ingegnere sanitario: la sua partecipazione ai corsi di Storia dell'Arte di Adolfo Venturi (particolarmente sul Medio Evo) dopo la laurea (evento raro) porta l'ingegnere verso una posizione convergente, conducendolo ad uno spirito di formazione permanente e un'accesa attività accademica incentrata sulla forma della città dal punto di vista sia storico che ingegneristico.

Diventato un riferimento nello scenario culturale architettonico italiano, Giovannoni forza una posizione che già produce un risultato nel 1920: vengono istituite le facoltà di Architettura, sintesi tra l'Ingegnere (mutilo di Storia dell'Arte) e lo Storico dell'Accademia di Belle Arti, privo di competenze tecniche: Giovannoni mira a fondere i due aspetti colmando una lacuna che porta in 50-100 anni a un valore degli studi architettonici di rilievo internazionale (a Napoli la facoltà si istituisce nel 1928; nel 1939 s'insedia a Palazzo Gravina).

In qualità di presidente dell'Accademia dei Cultori di Architettura (1910), scrive sul Bollettino d'Arte (organo degli ispettori onorari ai monumenti) nel 1912 un saggio sul Restauro dei monumenti, da cui sostanzialmente si originano i pensieri e le metodologie del Restauro negli anni successivi: da Giovannoni in poi la metodologia del Restauro sostanzialmente non cambia; cambia però il concetto stesso di monumento, che si apre a contesti più ampi (all'epoca vi era un problema di ermeneutica della disciplina: la società non manifestava l'esigenza di tutelare tutto ciò in cui oggi si riconosce un valore).

Tra gli allievi di Giovannoni figurano i padri del Razionalismo Italiano (tra cui Piacentini), protagonisti della ricostruzione negli anni '50 e '60, che applicano definizioni quasi manualistiche nei loro interventi di delineazione di una nuova immagine della città.

Giovannoni inoltre impara da autodidatta diverse lingue - tra cui Francese e Tedesco - per comprendere i più recenti testi in circolazione all'epoca senza doversi affidare ad una traduzione e ampliando la propria formazione; ciò lo porterà a partecipare a progetti anche rivoluzionari (di poco successo), in cui applica la teoria del decentramento urbano (anche per l'edilizia residenziale). Si interessa inoltre di ciò che accade in Architettura a cavallo tra le due guerre, diventando consulente del regime e facendo valere le proprie posizioni nei confronti della realizzazione di nuove città o contro l'isolamento dei monumenti; le sue posizioni critiche lo porteranno a rischiare il continuo quando criticherà la proposta di demolire la spina di borgo, ad opera di Piacentini.

Giovannoni è inoltre fondatore delle prime riviste di Architettura italiane (tra cui "Palladio"), da cui deriveranno le principali riviste note ancora oggi: prima di questo momento, la cultura architettonica si acquisiva da autodidatti, riferendosi a riviste di stampo europeo.

Le nuove generazioni di architetti si formano dunque su correnti e teorie non italiane, che iniziano a comporre nuove idee di Architettura; la nuova classe di progettisti vuole fondare le proprie conoscenze su qualcosa di nuovo, anche alla luce del fatto che i nuovi stili sono spesso precari ed effimeri, con forme non più sostenibili anche dal punto di vista economico (il Liberty, espressione del sogno della nuova borghesia, ne rappresenta l'epitomo).

Parallelamente, la circolazione di riviste europee porta anche a opinioni critiche della politica, che vede l'Architettura come troppo esterofila nelle sue forme (denunciato in più discorsi di Camera e Senato) e vi si scaglia contro, ritenendola non rispondente ai modelli e alla bellezza italiani.

Giovannoni, fortemente inserito nella discussione, punta a collimare la nuova architettura con la dimensione storica del Paese, affermando che dove l'accostamento tra le due correnti risulta stridente non è possibile accogliere la nuova Architettura: apprezza il progetto dell'E42, non gli interventi nel centro storico delle città.

Giovannoni quindi punta sempre più alla conservazione della storicità delle città, mostrandosi contrario agli sventramenti e allo isolamento dei monumenti; i suoi seghacci saranno definiti passatisti dalla critica, in quanto si riteneva che essi negassero le possibilità di realizzare architetture moderne; in realtà la loro posizione è riferita al contesto entro cui le opere moderne si collocano.

Nel suo primo tema di laurea - un mercato coperto nelle tipiche forme ottocentesche dell'Architettura del ferro e del vetro (1895) - e nei suoi primi lavori (edilizia privata, come il Villino Venturi o il Palazzetto Torlonia) si osserva un'adesione ancora piena verso l'elettismo (sintomo di una committenza facoltosa). Diventato progettista per la Peroni, realizza stabilimenti di forma prerazionalista pur se con elementi decorativi con stili storici (v. palazzina in via Alessandria).

Il suo interesse per il Restauro è evidente sin da subito: riferendosi a "Charles Bulz", Giovannoni sottolinea due costanti nel Restauro dei monumenti, sintetizzate nella distinzione tra monumenti morti e viventi, da cui si dipanano le sue indicazioni per il Restauro:

- Monumenti morti: appartengono a civiltà tramontate, non possono avere una destinazione d'uso nel presente; il concetto accettato quasi universalmente è quello di non ravvivarli, non farli tornare edifici completi e utilizzabili.
- Monumenti viventi: hanno e possono avere destinazioni d'uso consone a quella originaria ("al fine per cui sorsero"), ancora oggi la strategia è tra le migliori nella conservazione dei monumenti.


Ad esempio, Giovannoni critica l'intervento sull'Abbazia di S. Galgano, lasciata allo stato di rudere, in quanto con pochi interventi si poteva ripristinare l'edificio, reintegrandone la funzione (in questo forse anticipa la funzione civile dell'Architettura, che non è solo contemplativa ma assolve anche un ruolo tecnico e funzionale: l'idea di un'opera esclusivamente contemplativa è una sorta di lusso, di cessione a una possibilità che manifesta in sé il benessere di un popolo; esiste molta archeologia in Italia). Con queste posizioni, Giovannoni parteciperà alla Carta di Atene per il Restauro del 1931, arrivando ad affermare che nel caso in cui non si disponga di risorse adeguate per tutelare un rinvenimento archeologico è meglio seppellire nuovamente il reperto, dopo aver documentato i ritrovamenti.

A queste definizioni di monumenti morti e viventi Giovannoni accompagna 5 tipi di Restauro, con l'obiettivo di affidare scientificità alla disciplina; in ciò però fa parallelamente valere la teoria del caso per caso (l'approccio è unico per ciascun singolo caso studio). I 5 tipi di Restauro sono graduati e progressivamente "meno preferibili":

1. R. di consolidamento: rinforzo statico e difesa dagli agenti esterni, è l'intervento più umile (- \$), non accende la fantasia ma è per questo il più utile e oggetto delle massime cure (provvedimenti tecnici analoghi alle lavorazioni di manutenzione e riparazione).
2. R. di ricomposizione: caso tipico (in Giovannoni il riferimento è implicitamente rivolto all'archeologia: qui parla di anastilosi), ci si trova davanti a frammenti dell'edificio che possono essere ricomposti, pur trovandosi alle volte in posizioni che possono richiedere un certo arbitrio e coscienza nella ricostruzione; in questo caso si pone tra Ruskin e Viollet-Le-Duc (mostrandosi tributario della terza via di Boito), con una teoria intermedia che vuole che si completi la ricomposizione per quanto necessario, con elementi nuovi che sottolineino il loro carattere di novità (attraverso la riproposizione delle forme per linee d'inviluppo o con l'uso del laterizio invece del marmo).
3. R. di liberazione: liberazione di un monumento da aggiunte interne o esterne, riferite a costruzioni prive di carattere o importanza.
Il campo è qui ricco di interpretazione, in quanto anche le aggiunte sono organismi a sé e possono avere un valore.
5. R. di innovazione: aggiunta di elementi essenziali e organici, come la ricostruzione di ruderi o l'ampliamento dello esistente; prevede l'aggiunta di parti architettoniche ed edilizie spesso tra le più nobili dello edificio; Giovannoni non lo ritiene applicabile.
4. R. di completamento: aggiunta di mancanze purché secondarie e accessorie (altrimenti si rischia di entrare nel campo di rifacimenti e innovazioni); fornisce come esempio l'Arco di Tito, criticandolo leggermente poiché la sua realizzazione ha richiesto la demolizione di un gruppo di edifici medievali; ritiene principale il criterio del minimo lavoro e afferma che esistono tre modalità di esecuzione di questo tipo di Restauro, di cui i due estremi sono separati da un abisso:

- Elementi aggiunti ben determinati, ne rimangono ricordi compiuti (relievi etc);
- Elementi basati su ipotesi consolidate da documenti (come Beltrami).

Giovannoni interviene accademicamente immaginando anche scenari possibili per la nuova urbanistica italiana: riferendosi al PRG per Roma del 1908, che tenta di fornire una nuova ratio in prossimità di un'ansa del Tevere - nel tessuto più storicizzato della città - con un rettangolo subparallelo all'ansa che avrebbe portato alla distruzione di un emiciclo di piazza Navona e vari edifici medioevali e rinascimentali, Giovannoni si inserisce nel tema del Restauro urbano proponendo un'ipotesi per il Rione Ponte ben diversa da quella di Sanjuste, rettificando l'impianto urbano con maggior luce e aria ottenute tramite demolizioni puntuali, prodotto della sua teoria del diradamento edilizio (Giovannoni paragona il tessuto storico della città a un albero, seguendo l'idea per cui, nell'eventuale necessità di una demolizione, bisogna seguire la fibra del tronco e le diramazioni che innervano il tessuto costruttivo), indicando come caposaldi gli edifici di rilevante interesse storico-artistico - che aumentano man mano che procede nel suo lavoro di analisi - studiando ogni singolo edificio e facendo realizzare dei bozzetti per visualizzare le possibili nuove viste, progetti che nei vari punti dell'intervento, liberando gli edifici più soffocati.

Nella pratica professionale, questo ricco apparato di idee sembra perdersi: nel suo restauro di S. Andrea a Orvieto (1918-30) sembra ancora vedersi la ricerca boitiana di uno Stile Nazionale, seguendo un intervento che porta Giovannoni a smantellare e demolire la cella campanaria, rimuovendo l'orologio; ridisegna la facciata principale, rimuovendo in finestrone in stile Barocco (conserva però il portale, precedente). Nella sua realizzazione definisce una torre campanaria punteggiata da bifore e integrata di elementi di spoglio di provenienza ignota e altera la facciata principale, che da tricuspidata diventa a capanna , con un rosone che riecheggia il Romanico del centro Italia.

Nella sua presentazione dell'intervento afferma che gli interventi successivi hanno pochissimo rispetto per il precedente ed alterano il concetto originario; da ciò deriva la scelta di una nuova facciata ("una vera non c'è mai stata, solo inizi sono esistiti")

La Carta di Atene (1931)

Conferenza organizzata dalla Società delle Nazioni

Rappresenta ufficialmente la prima carta internazionale del Restauro, viene prodotta a seguito di una riunione e lavori di studiosi di rilievo internazionale intramezzati a visite dei monumenti più prestigiosi (principalmente sull'Acropoli, in cui era in atto l'intervento di ricostruzione del Partenone, cantiere di grandi dimensioni ed elevata qualità degli interventi, tra cui la realizzazione di un'architettura monumentale in C.S.A. che ha una probabile eco nei contenuti della Carta). Nei punti della Carta si nota spesso l'eco di Giovannoni; nel resto si leggono i frutti di mediazioni.

1. Gli Stati collaborano nella conservazione di monumenti e arte.
2. Predomina negli Stati l'idea di abbandonare le restituzioni integrali e evitarne i rischi con manutenzioni regolari e permanenti atte ad assicurare l'edificio; se il Restauro è indispensabile, occorre il massimo rispetto verso l'opera storico-artistica del passato senza proscrivere lo stile di alcuna opera; la Conferenza raccomanda inoltre di occupare i monumenti con destinazioni d'uso aventi funzioni compatibili col manufatto.
3. Vi è una tendenza generale che consacra l'interesse collettivo a scapito del diritto del privato, tenendo conto del sacrificio dei privati nel rispetto dell'interesse generale.
4. Nel caso di rovine, la conservazione prevede - se possibile - di ricomporre l'opera coi suoi elementi (anastilosi) ritrovati, consentendo l'impiego di materiali nuovi purché riconoscibili; se non è possibile mantenere un'opera rinvenuta occorre risepellirla; inoltre, nella conservazione è fondamentale la collaborazione tra architetti e archeologi.
5. I tecnici approvano un uso giudizioso della tecnologia moderna, soprattutto il C.S.A., con mezzi di consolidamento DISSIMULATI (nascosti) per non alterare l'aspetto e il carattere dell'edificio; si raccomanda inoltre l'uso delle tecnologie nei casi in cui esse consentano la conservazione degli elementi in situ (risentimento verso Elgin), evitando i rischi di distacco e ricostruzione.
6. Nelle condizioni attuali i monumenti sono soggetti agli agenti esterni; si raccomanda una collaborazione dei tecnici con i rappresentanti delle aziende chimiche per valutare i risultati di applicazioni specifiche contro gli stessi, diffondendo i risultati dei lavori.
7. Si raccomanda il rispetto delle caratteristiche costruttive degli edifici e la fisionomia della città, soprattutto in prossimità dei monumenti antichi, con cura dell'ambiente, con uguale rispetto per le prospettive pittoresche; sono oggetto di studio anche piantagioni e ornamentazioni vegetali adatte ai monumenti per la conservazione del loro antico carattere; raccomanda la soppressione di pubblicità, la sovrapposizione di pali e fili telegrafici o la prossimità di industrie pesanti.
8. Gli Stati pubblicano un inventario dei monumenti, istituiscono un archivio degli edifici storici, effettuano pubblicazioni sui metodi di conservazione degli edifici storici, etc.
9. Nel corso della Conferenza, l'accettazione da parte della Grecia della collaborazione di studiosi e archeologi internazionali è vista come un esempio che contribuisce agli scopi di cooperazione intellettuale, di cui è apparsa viva la necessità.

La Carta Italiana del Restauro (1931)

Tornato in Italia a valle dell'esperienza ad Atene, Giovanni Giannoni scrive una carta nazionale:

1. Gli interventi di manutenzione si incentrano sul consolidamento;
2. Il ripristino è mosso da ragioni d'arte e unità architettonica solo se basato su dati certi;
3. I monumenti lontani per usi e civiltà sono da ritenersi non assoggettabili a completamento;
4. I monumenti viventi possono accogliere destinazioni d'uso compatibili;
5. La conservazione di tutti gli elementi d'arte o di storico ricordo va attuata senza desiderare un'unità stilistica;
6. Il rispetto del monumento va attuato insieme alle sue condizioni ambientali, da non alterare con nuove costruzioni invadenti o isolamenti;
7. Bisogna limitare le aggiunte al necessario, è ammesso l'uso di nuove tecnologie;
8. Sono accettati i materiali nuovi purché denunciati; è ammessa la ripresa delle forme esistenti per linee di sviluppo;
9. Sono concessi i mezzi di costruzione moderni purché quelli analoghi tradizionali non raggiungono lo scopo ricercato; è comunque necessario che tali mezzi siano denunciati e distinguibili;
10. Lo scavo e il rinvenimento di opere richiede un'immediata sistemazione dei ruderi; sono preferibili interventi di conservazione in sito;
11. È fondamentale una documentazione precisa degli interventi di Restauro, con un giornale del Restauro, foto, descrizioni e altra documentazione pertinente.

Nella conclusione si afferma che i documenti del Restauro convergono nel Consiglio Superiore e nelle Soprintendenze, con l'obiettivo di una circolazione libera e permanente delle informazioni per migliorare l'esperienza collettiva e ridurre così l'empirismo e l'arbitrio nella pratica professionale.

Riccardo Filangieri di Candida Gonzaga Amore

A inizi '900, Napoli è in bancarotta (1919): la città non ha intrapreso significativi sviluppi a seguito dell'Unità d'Italia, mentre altre città tramite finanziamenti si dotano di una loro struttura (industriale al Nord, ministeriale a Roma); la città infatti nel passato viveva intorno alla vita di corte e della nobiltà, puntando fortemente sui rapporti sociali tra nobiltà e cittadini: malgrado la mole significativa di scambi, Napoli non aveva infatti una solida struttura commerciale. Parallelamente, cambia il ruolo assunto dalla ex capitale di un Regno, che si inserisce in un contesto di realtà più definite e perde di rilevanza.

Difatti, già dal 1904 Napoli inizia ad essere soggetta a diverse leggi speciali: la prima, riguardante l'istituzione della ILVA come polo industriale nell'area occidentale, non porterà agli effetti economici sperati anche in virtù di una tradizione siderurgica già consolidata a Pietrarsa e nelle zone orientali della città (che riceveva la materia prima dalla Calabria per ferrovia, mentre l'ILVA si rifornisce da Piombino via mare).

Come è noto, la fine dell'800 segna l'attuazione di numerosi sventramenti nella zona della città storicamente a vocazione commerciale (sin dal Medio Evo), essendo una delle più degradate; già nei primi anni dell'Unità d'Italia quindi si trasforma l'immagine dell'area, con l'obiettivo di dare aria, sulla corrente delle campagne di realizzazione di grandi strade e boulevards per realizzare migliori condizioni abitative, già intraprese da altre città: a Napoli si realizzano i primi nuclei del Vomero (l'investimento immobiliare non molto remunerativo all'epoca) e del rettilo, asse viario che taglia i quartieri bassi (la zona verso mare viene essenzialmente lasciata a sé stessa; bombardata, è oggetto di un piano di ricostruzione di Piccinati che però non ha determinato una vera e propria sistemazione, essendo l'area ancora oggi non risolta; la zona più alta, verso il Centro Antico, è oggetto di altri tagli e di interventi con più attenzione), costituendo un problema dal punto di vista del Restauro: un taglio inevitabilmente rimuove architetture anche importanti. Si produce in questo periodo un'importante letteratura, con ricostruzioni sulla Storia delle Chiese (da abbattere, ricostruire, ricollocare, conservare, ...).

La Carta di Atene del 1931 fa pensare a Morris: la sua idea di bene culturale come valore internazionale diventa realtà in appena 60 anni!

La conservazione dei beni viene istituzionalizzata nel 1830 in Francia (Vitet, Merimée), in Italia nel 1870-72; in circa 100 anni quella che nasce come questione "locale", a scala nazionale, in risposta al vandalismo rivoluzionario, diventa una disciplina riconosciuta a livello internazionale.

Parallelamente, si assiste ad avanzamenti di natura istituzionale: cambia la definizione di monumento, che con la nascita delle nazioni diventa simbolo di un'identità nazionale; il Restauro Architettonico assume quindi una storia significativa, si istituzionalizza tramite enti dislocati presso i ministeri e si parla di cooperazione internazionale.

Il Restauro, pur se estremamente locale nei suoi aspetti tecnici, è una disciplina transnazionale e globale dal punto di vista di contenuti e principi.

Un altro nodo non risolto della città è Castel Nuovo, edificio rinascimentale che eredita pochi elementi della precedente fabbrica angioina (cappella palatina e alcune pareti): come avverrà per il resto della città, con il tramonto della dinastia aragonese e i successivi anni di vicereame (francese tra 1501 e 1504, spagnolo dal 1504 fino alla parentesi austriaca settecentesca) Napoli in generale viene trascurata, e così Castel Nuovo: dopo circa un secolo di grande "spolvero" nel corso del regno aragonese, con il vicereame spagnolo, alla luce della perdita di ruolo e funzione della fortificazione in virtù della nascita di nuove tecnologie e strategie belliche (datatti, appena il castello viene completato si rivela necessario realizzare dei nuovi antemurali; l'arco d'ingresso inizia ad essere trascurato; la sala del gran trionfo - comunemente nota come sala dei baroni - voluta da Alfonso il Magnanimo per rappresentare il proprio potere e per raccordarsi alla tradizione classica - come evidente da proporzioni e forma - viene anche essa trascurata) oltre alla realizzazione di via Toledo - in cui le famiglie nobili sono vincolate a vivere, con obiettivi di controllo (investiranno poi in ville vesuviane per attività agricole, principale attività remunerativa insieme al commercio, particolarmente della lana, noto in tutto il Mediterraneo e che porta alla nascita di diverse città nel Regno come Cerrero Sannita, prossima a uno dei tratturi, assi di collegamento) - che sposta il centro della città, complice anche la realizzazione del Palazzo vicereale, vicino ma distinto da Castel Nuovo.

Il Castello infatti viene occupato da una guarnigione, che rifunzionalizza la Sala del Gran Trionfo in armeria e porta alla nascita di fonderie intorno alla fortificazione; l'edificio però affaccia sui grandi larghi rappresentativi della città e del commercio; con l'Unità il nodo è ancora non risolto: in assenza della Galleria della Vittoria e del quartiere S. Lucia, il Castello è essenzialmente il punto di contatto tra area orientale e occidentale!

Negli scavi per la realizzazione della metropolitana si scopre una stratificazione di 2000-3000 anni di Storia, in cui sono leggibili tutte le trasformazioni dell'area, portuale sin dall'età greca; in particolare, si scoprono degli edifici nobiliari angioini, prossimi alla corte (come la casa dei Tebalzo, giunti a Napoli al seguito degli angioini).

Con il Restauo dell'Arco, nel 1901 Avena realizza un rilievo del Castello distinguendo - da un'osservazione di materiali e tecniche - l'età delle diverse aree.

Nel 1924 viene istituita la commissione per l'isolamento e il Restauo di Castel Nuovo (membri: Michele Platani, Ingegnere; Pietro Mancini e ~~Pietro~~ Luigi Giusto della Schiava, funzionari; Riccardo Filangieri di Candida Gonzaga, direttore dello Archivio di Stato e studioso dei documenti angioini: le sue trascrizioni sono fondamentali, essendosi persi gran parte degli originali a causa di un loro trasferimento a Nola che li porterà alla distruzione da parte dei nazisti); da fine '800 varie delibere comunali decretano la demolizione dei bastioni (anche quello dell'Incoronata, il cui basamento è oggi visibile nella metropolitana), secondo una pratica estremamente comune in Europa: con la perdita di funzione delle fortificazioni in città (punto di riferimento e luogo sicuro nelle incursioni) si punta a demolirle - così come per le mura di città - per consentire una crescita del tessuto urbano.

Napoli segue questa corrente, anche se a volte non integralmente, come evidente con il Castello del Carmine, di cui sono superstiti solo due torri.

Nel suo intervento di Restauo, Filangieri di Candida studia i documenti d'archivio, in cui identifica descrizioni, pagamenti e notizie di natura anche cantieristica sul Castello; a fronte di queste ~~affermazioni~~ informazioni afferma di volersi distaccare dal Restauo stilistico fin dal principio, riprendendo il lemma di Avena su come l'Architettura sia un libro di Storia in cui bisogna poter leggere tutte le pagine; si intuisce però che l'idea di Restauo di Filangieri di Candida è molto a togliere; in risposta a studiosi che ritenevano Castel Nuovo principalmente angioino dimostra la consistenza essenzialmente aragonese del complesso, su cui afferma:

Lo stesso non accade nelle città di piccole dimensioni come Cortona, che non subiscono importanti innovazioni e restano nella loro conformazione, ingrandendosi verso valle.

Fu un'opera d'arte organica e d'imponente magnificenza, mentre che le fabbriche del tempo vicereale sono disadornate aggiuntioni ispirate non da altro principio che da quello dell'adattamento dei locali ad uso di fortezza e di caserma, il compito di chi debba dirigere il Restauo si delinea chiaro: restituire per quanto possibile nel suo pristino la reggia aragonese.

Si riscontra un atteggiamento boitiano nel mirare a rimuovere tutto ciò che ha minor valore; nei due volumi che pubblica a corredo del Restauo afferma che, pur se la Storia di un edificio è un insieme di pagine e nel Restauo bisogna mirare a conservarle tutte, il principio stesso impedisce il prolungarsi del rovinoso metodo che in tutto il secolo precedente ha portato a rifare a nuovo monumenti di sana pianta, distruggendo spesso l'Antico e rifacendo ancora più spesso gli edifici con invenzioni di sana pianta.

Alla stesso tempo, Riccardo Filangieri di Candida Gonzaga atterma che è una pericolosa esagerazione considerare ogni singola pagina messa o tolta nei secoli come una pagina di Storia o ogni pietra tolta e sostituita come un falso storico: ciò cristallizzerebbe i monumenti, non consentendo di alterarne l'integrità ma impedendo allo stesso tempo di togliere il male che loro han fatto / l'ignoranza o i bisogni delle generazioni passate. In sintesi, sostiene che è il castello nella sua forma aragonese da svelare e ricostruire

Tra le varie problematiche del Restauro, si consideri che nel 1931 il piperno era difficile da reperire: le integrazioni furono realizzate con lave trachitiche dei Campi Flegrei e tufo grigio dell'agro nocerino-sarnese.

Filangieri di Candida si occupa della progettazione e della direzione dei lavori fino al 1931, tra il '31 e il '38 subentra il comune.

Pur se oggi viene riconosciuto in tutte le sue criticità, il Restauro del Castel Nuovo si fonda su un'attenta ricostruzione di tipo storico, accompagnata purtroppo a interventi di ripristino molto significativi per svelare l'autenticità dell'opera: si è ancora legati ad aspetti formali.

L'intervento diventa di esempio: viene portato da Giovannoni e plaudita nella Conferenza per la Carta di Atene: vedendola con la classificazione di Giovannoni, l'intervento è essenzialmente un Restauro di liberazione con alcuni elementi del Restauro di ripristino, perfettamente in linea con i restanti dell'epoca.

Oggi la cosiddetta Scuola Milanese si muove con cautela nelle aggiunte e rimozioni in quanto "tutto è in fieri", comportando gravi problematiche nella rimozione.

Gino Chierici

In questi anni Napoli inizia a maturare un interesse da parte del governo nazionale: la città è in grande crisi, la prima legge speciale per l'industrializzazione della città di Napoli ha avuto pochi effetti (pur diventando la città il terzo polo siderurgico italiano), poco prima dell'avvento del fascismo le elezioni sono vinte dalle forze di Sinistra. Ad Agosto 1925, con la città in default, il regime istituì l'Alto Commissariato per la città di Napoli, che esaurì tutti i poteri nella città — escluse le attività portuali e militari — richiedendo sempre un'approvazione dello commissario; la manovra viene molto apprezzata (pur essendo il commissario inquisito a fine carriera per corruzione), anche dai quotidiani francesi che gridano al Rinascimento della città: tra il 1925 e il 1930 la città vive grandi trasformazioni e Restauri, di cui alcuni diventano paradigmatici (tra cui Arena e Filangieri di Candida).

In questo contesto si collocherà Gino Chierici, figlio di ignoto (nel fascismo si dirà che è figlio di "Ignazio", affidando un'identità fittizia al padre per consentirgli l'impiego come funzionario) e bolognese d'origine. Lavorando in ambito tecnico, acquisisce dall'Istituto di Belle Arti la licenza di disegno architettonico; formatosi tra fine '800 e inizi '900, inizia a lavorare a Pisa, nel porto; nel 1910 opera nella Soprintendenza, lavorando a Pisa, Lucca, Livorno, Massa Carrara... negli anni del primo conflitto militare lavorerà a Firenze come geometra e nel genio militare.

Tra il 1919 e il 1924 Chierici opera come Soprintendente di Siena, ufficio attivo in tutta la provincia di Grosseto; i suoi Restauri vedono in questo periodo un'accoglienza molto favorevole in virtù di cospicui finanziamenti; opera in questi anni a:

- San Gimignano: con molti finanziamenti dovuti ai 600 anni dalla morte di Dante, lavora al palazzo della cancelleria, ai palazzi Silvestrini e Razzi, alla Porte di S. Giovanni...
- Duomo di Pienza: sin dalla sua fondazione era soggetto a uno scivolamento sul banco di roccia arenaria su cui è stato eretto.
- Consolidamento dell'Abbazia di San Galgano: tra le poche chiese del primo Medio Evo italiano conservate allo stato di rudere, Giovannoni ne raccomandava espressamente la ricostruzione; Chierici nel suo articolo di presentazione del progetto strategicamente non parla di Restauro ma di Consolidamento della Chiesa.

È significativo notare che il monumento era già noto nella comunità, essendo pubblicato su cartoline e francobolli: il popolo già vi si riconosceva nell'immagine collettivamente; un intervento di ricostruzione avrebbe forse restituito la spazialità del luogo ma ne avrebbe compromesso l'autenticità a livello di immagine.

Chierici scrive: la Chiesa di S. Galgano così come è ridotta è un monumento di grandiosa e suggestiva bellezza, citando la bellezza nell'invasione di prato e edera su di essa, la presenza di vuoti che lasciano completare l'opera all'immaginazione...

Chierici quindi coglie il senso dell'architettura, svincolandola dal suo linguaggio e rimandando al rapporto con la natura, con forse un riferimento all'immagine di monumento data da Ruskin: la "volta" è la volta celeste, il pavimento è il prato, che cambia sempre...

Giovannoni, come anticipato, vede in San Galgano uno dei più grandi esempi del primo Gotico italiano e ne auspica sia pure con mille cautele e garanzie un completamento, con l'idea di definire nuovamente lo spazio per renderlo nuovamente un monumento vivente (con l'idea di ristabilire la medesima destinazione d'uso; oggi in realtà l'Abbazia è vivente, ma con un'altra destinazione d'uso).

Nel suo intervento, Chierici non si occupa della distinguibilità, utilizzando anche il materiale rinvenuto sul posto: interviene per una semplice messa in sicurezza con consolidamento.

Il suo intervento viene apprezzato e pubblicato anche se opposto all'idea di Giovannoni (massima autorità dell'epoca); per questo motivo, Chierici viene promosso come Soprintendente all'Arte Medioevale e Moderna della Campania, trasferendosi a Napoli (dove si formano i suoi figli) dal 1924. L'ufficio ha una giurisdizione molto ampia (fino a Bari: interverrà anche su Castel del Monte).

Tra i suoi primi interventi, viene nominato per il Restauro di San Lorenzo, iniziata da inizi '900. Parallelamente, l'istituzione dell'Alto Commissariato porta grandi finanziamenti alla città, che per motivi propagandistici sono spesso investiti in edilizia e nel Restauro dei monumenti, interventi più sentiti dalla comunità.

L'Alto Commissariato vede infatti 25M€ (di 50 dichiarati) dal governo centrale, utilizzati per la riorganizzazione del sistema di pattumazione della città (con i primi cassonetti a scomparsa d'Italia), il rifacimento di strade, la realizzazione di gallerie; in particolare le strade vengono a volte realizzate con cubetti di portido (non sanpietrini, che sono 20x20 e in altro materiale) come soluzione di un problema politico: il Trentino era in sofferenza economica, si risolve attingendo alle sue cave, portando una pavimentazione rossastra a Napoli, come riscontrabile in Piazza Guglielmo Pepe: come è noto, la pavimentazione tradizionale stradale napoletana è in basoli!

Chiesa dell'Incoronata: nasce nel periodo Angioino, localizzata in una area di grandi festeggiamenti medioevali e sulla strada che portava al castello, oggi si trova sotto il livello stradale a causa del rifacimento di Castel Nuovo, il cui terreno di ripporto fu utilizzato per rialzare quella parte di città.

L'area appartiene per lungo tempo al convento di Santa Marta, che utilizzerà poco la chiesa, che diventa oggetto di interventi negli anni '20 - durante la sistemazione del rione Carità - negli anni '50 - in contemporanea con la realizzazione del Jolly Hotel (ritenuto da Cesare Brandi l'unico posto di Napoli da visitare, in quanto dal Jolly Hotel non si vede il Jolly Hotel e si vede il panorama) - e negli anni '80; tutti questi interventi saranno apprezzati e pubblicati; il primo, a firma di Chierici, è in realtà condotto in larga parte da Siano, suo funzionario.

Al 1920 la chiesa era visibile solo frammentariamente dalla strada, essendo essa il livello basamentale di un edificio residenziale di 3 piani: i preti del complesso di Santa Marta vendettero il diritto di costruire sopra la chiesa nel Seicento in ragione della penuria di spazi per la nuova edificazione; parallelamente la chiesa si dota internamente di forme barocche.

L'aspetto interno della chiesa prima dell'intervento di Chierici è trecentesco nelle proporzioni ma ricco di stucchi barocchi; avallato da Chierici, Siano rimuove gli stucchi attuando un Restauro di liberazione.

Per liberare le campagnature dagli archi, intervento fondamentale secondo Giovannoni, a causa dell'incombente dell'edificio soprastante fu realizzato un muro di sostegno (che oggi delimita il nuovo piano di calpestio) per scoprire la facciata e, per affidare il carico alle sole colonne, si realizzò un'operazione che sarà poi certificata dalla Carta di Atene: si inserisce nei pilastri un'anima di acciaio (già sperimentata da Chierici in un intervento precedente a Caserta), con una trave rovescia come sottotondazione.

L'intervento è estremamente raffinato dal punto di vista cantieristico, essendo necessario evitare di dover sgomberare l'edificio: sarà questo uno degli aspetti più apprezzati dell'intervento, ultimo a fine anni '30.

Con la guerra, gli archi vengono nuovamente campagnati per sicurezza; nel dopoguerra l'edificio soprastante viene però dichiarato inagibile perché compromesso dallo scoppio di alcune bombe (in ottica preannunciata speculativa); per motivi di ricerca la Soprintendenza autorizza la demolizione per liberare la chiesa, il che l'ha purtroppo danneggiata, pur consentendo di aprire più arcate rispetto a quanto fatto da

Un restauro recente alla Galleria della Vittoria ha impiegato cubetti in portido nei primi 10 metri come richiamo agli anni '20; in realtà nella zona si sperimentò l'uso di cubetti di legno per la pavimentazione, come sperimentazione alternativa e a basso costo di fondo stradale.

I primi a interessarsi del Barocco a Napoli sono Serra, Chierici e Pane; Chierici è però interessato alla sola spazialità, non l'apparato decorativo.

Chierici; gran parte di ciò che si vede oggi della chiesa è dunque frutto di una ricostruzione: in un disegno dell'epoca si presenta la chiesa restaurata con un edificio sfumato verso l'alto sullo sfondo, che rende bene l'idea di grande altezza e massimizzazione della speculazione.

A seguito del Restauro degli anni '50 la chiesa viene nuovamente abbandonata fino agli anni '80, in cui si rende necessario un nuovo intervento (tra i primi casi di Restauro del Restauro, precedente a quello dell'Acropoli di Atene): l'anima di acciaio nelle colonne si era ossidata, portando a un aumento di volume che le stava frammentando; fu necessario un intervento di sostituzione dell'acciaio con elementi inossidabili, connessi alle colonne con particolari resine per impedire nuovi fenomeni di ossidazione; l'intervento, con ulteriori problematiche cantieristiche, viene nuovamente acclamato; la chiesa non è però ad oggi accessibile.

Chiesa di S. Maria Donnarregina Anticai oggi sede della SSBAP, viene restaurata da Chierici.

La chiesa fu voluta da Maria d'Ungheria, moglie di Carlo II d'Angiò cui furono etichettate grandi virtù morali; l'edificio è quindi intrecciato alle vicende angioine. L'edificio conserva il ciclo di affreschi originali del '300 e la spazialità partecipativa, con una parte assegnata alle monache di clausura per partecipare alla vita della chiesa (geralmente detta coro delle monache) sopraelevata rispetto all'aula. Il convento fu costruito nella prima decade del '300, quasi contemporaneamente a Santa Chiara (voluta da Sancho de Mallorca, in una stagione di stretto contatto tra la corona e l'ordine francescano anche alla luce della santificazione di Ludovico da Tolosa, figlio di Carlo II - dunque napoletano - ritratto anche da Simone Martini) ma con una comunità conventuale solo femminile; presenta una struttura ad aula unica divisa in altezza. Maria d'Ungheria nel proprio testamento dichiara di voler essere sepolta lì; nei cicli di affreschi include i santi della propria famiglia.

Col Concilio di Trento nascono nuove modalità di officiare messa; le monache dunque realizzano una nuova chiesa, testa a testa con la precedente rispetto all'abside.

Nella costruzione della nuova chiesa, l'abside si incurvea in quello precedente di 1,5m, demolendone una parte (1629-1680); le pareti del vecchio abside inoltre vengono imbiancate, perdendosi gli affreschi.

Con l'allargamento di via Duomo (1840-1870), venendo sacrificato il lato verso il Centro Antico, S. Giorgio dei Genovesi perde una campata e il convento di Donnarregina vecchia viene parzialmente demolito per consentire la realizzazione di nuovi edifici.

Chierici, chiamato per il Restauro, riduce la profondità dell'abside della chiesa nuova per poi restaurare la vecchia; sorge però una problematica sugli affreschi dell'abside nuova: quelli sulle pareti laterali furono eticamente asportati con la tecnica dello strappo, quello sulla facciata di fondo invece, di mano di Salvator Rosa a inizio carriera, presentava delle rifiniture a tempera che non hanno consentito l'utilizzo della stessa tecnica; fu scelto quindi di isolare e trasportare la parete per ricontigurare l'abside nuova senza danneggiare l'affresco; l'intervento ebbe un grande accoglimento mediatico (anche nei cinegiornali): una parte di un monumento era stata spostata con una traslazione rigida.

Essendo la chiesa inizialmente molto compagnata, furono necessarie prima della traslazione diverse operazioni di liberazione dei pilastri e interventi di ricostruzione; la traslazione fu eseguita su binari di pino oleati, con un'imbacatura del muro, ben puntellato.

Un'operazione di tale peso a Napoli avrà grande eco, risultando la parte dell'intervento più apprezzata e raccontata. In realtà, anche questo è un intervento di Restauro di liberazione - principalmente da supertetazioni - e in ciò si arresta la volontà di Chierici, che nel ricostruire superfici e finestre dell'abside vecchia le lascia nude, senza ripristinarne la contiguità originale pur avendo ritrovato tracce del colore originale, oggi custodite nel Museo dell'opera della chiesa.

Anche questo intervento sarà raccontato ad Atene.

Tra il 1931 e il 1938 l'Italia è molto attiva nel Restauro, con studiosi molto importanti nel panorama nazionale ed internazionale - come Argan, Pane, Brandi, Ceschi - che avviano il Restauro del dopoguerra pur mostrandosi già negli anni '30 contrari verso gli errori dell'approccio dei grandi rifacimenti degli anni '20 e '30: nel 1938 viene scritta un'altra importante Carta del Restauro, non pubblicata fino al 1942 e che, essendo contro i principi della liberazione e dell'isolamento dei monumenti, non sarà applicata: vengono abbandonati i principi filologici (anche della Carta

del 1931) a causa dei troppi danni sotferri dalle città e delle esigenze di ricostruzione, di cui i monumenti di norma non portano nessuna traccia (come evidente ad esempio nella cupola dei Gerolamini: la ricostruzione non è denunciata). In questo periodo, Napoli diventa laboratorio di sperimentazione per il periodo successivo (la Chiesa di S. Chiara ad esempio diventa paradigmatica per il Restauro successivo in virtù delle sue particolarità) anche grazie a Roberto Pane che con la sua partecipazione alla Carta di Venezia del 1964 fornisce un punto ancora attuale per la Storia del Restauro.

Amedeo Maiuri - alle origini di una difficile tutela

Veronese

Contemporaneamente a Chierici, viene nominato nel 1924 come Soprintendente all'Antichità (siti e parchi archeologici) di Campania e Molise.

Maiuri non è un architetto ma un archeologo; è responsabile di aver portato alla luce la quasi totalità dei siti archeologici della Campania (tra cui Ercolano, Baia e l'Anno della Sibilla a Cuma).

Chierici, a differenza di Maiuri, nel 1936 lascia Napoli per diventare Soprintendente a Milano.

Evidentemente, il rinvenimento di siti archeologici rende necessari e indifferibili degli interventi di Restauro ai fini della conservazione e, con dei primi ragionamenti sul tema proprio nelle occasioni campane, della fruizione pubblica; la Campania in questi anni è quindi un grande laboratorio del Restauro, con interventi in parallelo sulle grandi cattedrali e sui siti archeologici che acquisiscono in molti casi un rilievo nazionale e internazionale: basti pensare che la delegazione italiana per la Carta di Atene è composta da Maiuri, Chierici, Filangieri di Candida e Giovannoni.

A differenza di Chierici, Maiuri resterà a Napoli per circa 40 anni, lavorando anche sotto il regime e nel dopoguerra, fino al 1961 (muore nel 1963), con un'elevata produzione letteraria di carattere anche divulgativo (noto al pari di Roberto Pane per le sue pubblicazioni, riesce nella diffusione pubblicando anche le prime guide turistiche su Ercolano, Pompeii, Campi Flegrei, Capri).

La sua storia biografica, particolarmente rilevante per cogliere la sua metodologia, lo porta ad avere un'aura mitica, da scoprire (al punto che un libro su di lui sarà intitolato *Archeologia magica*): parallelamente allo sviluppo di una particolare attenzione verso la filologia, allo studio dei resti per un efficace completamento nei Restauri della penisola, a fine '800 nelle colonie italiane e nelle missioni italiane all'estero si sviluppano nuovi approcci: dal 1884, vari gruppi di architetti e archeologi esplorano vari siti archeologici fuori dall'Italia, particolarmente in Nordafrica e a Creta. A Creta, l'italiano Federico Halbherr scopre ad esempio la grande iscrizione di Cortina, grazie alla quale - essendo composta da un corpus di leggi greche tradotte nella lingua micenea - si inizia a decifrare la scrittura micenea.

Nel 1909 viene fondata la scuola di archeologia italiana di Atene (ancora oggi tra le accademie di maggior prestigio e molto selettiva); tra i primi due allievi diplomati figura un giovane Maiuri, che inizia a collaborare alla missione archeologica italiana a Creta, apprendendo le tecniche dell'archeologia con una sensibilità tale da portarlo nel 1914 alla direzione della Soprintendenza delle Isole del Dodecaneso (con capitale Rodi; erano entrate a far parte dei possedimenti italiani proprio in quegli anni, al punto che quasi tutta l'architettura moderna presente nelle isole è italiana), in cui porterà alla luce quasi tutte le evidenze archeologiche delle isole (e una parte di siti in Turchia).

A Napoli quindi Maiuri porta l'esperienza acquisita nelle missioni greche, in cui aveva scavato e restaurato siti ignoti in letteratura, lontani (geograficamente e non) dalle teorie di Boito etc.; i siti, di elevato valore paesaggistico, lo porteranno a maturare una particolare attenzione verso la relazione tra archeologia e paesaggio; inizia inoltre a maturarsi l'idea che i siti archeologici debbano essere scavati (prima delle esigenze propagandistiche fasciste).

In qualità di archeologo in missione a Rodi, da unico esponente della tutela, Maiuri è chiamato anche per intervenire su edifici medioevali, portandolo a sperimentare anche con evidenze architettoniche, su cui applica i principi del Restauro che si stavano formando in Italia; nel 1924 la nomina a Napoli rappresenta quindi l'occasione per trasferire questa conoscenza in Italia.

Parallelamente alla missione italiana a Creta, che si incentra su Cortina, sull'isola erano in corso i lavori della missione archeologica inglese a Cnoss, con le ricostruzioni di Arthur Evans (1900-1930) che, come per gli italiani, si allontanano dalle teorie della madre patria (Ruskin) utilizzando grandi libertà nella ricostruzione; alla vista di ciò gli archeologi italiani ne noteranno la falsità e l'esagerazione, scontrandosi con i ragionamenti degli altri paesi e alimentando così il dibattito sulle dinamiche del Restauro archeologico in Italia.

Nella penisola si sperimentano inizialmente delle azioni caute, come per il tempio C di Selinunte - in cui si applica un'anastilosi - per i lavori di liberazione del teatro di Marcella a Roma (in cui si fa leggere sia il teatro che il cinquecentesco Palazzo Orsini sovrastante), con sempre molto rispetto verso l'esistente.

Il fascismo utilizzerà l'archeologia come strumento propagandistico per evidenziare la romanità, disattendendo le regole del Restauro filologico (come testimonia la realizzazione di via dei Fori Imperiali, che porta alla distruzione dei quartieri Alessandrini) salvo per alcune mirabili eccezioni, come l'intervento di Antonio

Murroz sul tempio di Venere a Roma, in cui per restituire la percezione planimetrica del tempio imposta un sistema di cespugli cilindrici per localizzare le colonne (senza creare falsi storici e riprendendo Boni nell'uso della vegetazione per il Restauro); si

sperimenta la distinguibilità delle aggiunte, come nel caso del *Capitolium* di Brescia, in cui gli elementi originali in muratura sono integrati con il mattone - ricostruendo forse troppo, ma rendendo evidente la distinguibilità, ricostruendo solo in presenza di elementi rinvenuti ma non posizionati nella loro collocazione originale. Esistono però anche interventi con atteggiamenti più liberi, come per il Restauvo di Guido Calza sul teatro di Ostia Antica, attuato negli stessi anni ma votato a una ricostruzione totale.

Particolarmente significativa in questi anni è l'integrazione del Pantheon di Alberto Terenzio (1929-1934), in cui si utilizza lo stesso mattone, con stesso colore, e forma, dimensioni ma boccia d'auto così da renderlo chiaramente distinguibile dagli elementi originali.

Come è anticipato, dal 1924 Maiuri dirige la Soprintendenza alle Antichità di Campania e Molise, diventando responsabile di un elevato numero di siti archeologici importanti in cui attua - sulla spinta di quanto già fatto prima della guerra - un approccio totale di scavo e Restauro, sia per i siti già noti e parzialmente fuori terra (che vengono sistemati e aperti al pubblico previo il pagamento di un biglietto che a sua volta finanzia i lavori di Restauro) che per quelli ignoti, scoperti e svelati in questi anni, gran parte dei siti archeologici campani acquisiscono la conformazione e la struttura organizzativa attuale.

Il suo primo scavo si incentra sull'antro della Sibilla (unico sito greco campano); nelle campagne non riscontra una corrispondenza con quanto scritto da Virgilio (aveva ditatto svelato l'attuale *crypta romana*), trovando poi sotto un biennio la vera cripta, avviando gli scavi dal 1936 (mentre in parallelo segue il sistema di mura di Paestum).

Tra i siti più rilevanti nell'area figura evidentemente Pompeii, forse l'unico sito in Italia che dalla sua scoperta nel 1748 non aveva mai visto interruzioni negli scavi (le campagne su altri siti erano state almeno sospese), con una campagna di scavo attiva e incentrata sulla liberazione di via dell'Abbondanza per garantire un collegamento tra l'antiteatro e la prima area urbana (con teatri e foro) scavata: Vittorio Spinazzola apre la strada per collegare gli scavi barbenici all'antiteatro, superando i fronti delle domus in attacco ma lasciando il fronte di scavo aperto subito dietro di esse (in queste condizioni, nel 1912 il sito vedrà la visita di Evans che si meraviglierà del grado di conservazione degli edifici, che talvolta si vedono integri anche al secondo livello; la motivazione è dovuta al fatto che l'archeologia italiana scava e conserva progressivamente e in parallelo, mentre quella inglese mira innanzitutto a rivelare il reperto per poi, eventualmente, conservarlo).

Nell'ereditare il proprio incarico, Maiuri dunque si trova ad avere a che fare con l'unica città archeologica in Italia, con l'occasione di intervenire sul terrapieno di Spinazzola e di esporre i primi colchi delle vittime del 79 d.C.; malgrado lo accordo tacito di non intervenire (in ragione del fatto che Spinazzola era stato ucciso perché antifascista), Maiuri inizia una campagna di scavo giustificandola come Restauro in ragione del fatto che il terrapieno poteva portare alla caduta dei fronti esposti nello scavo, rendendo necessario liberare le domus solo intravviste come fronti; la sua opera porterà a rivelare gran parte dell'area urbana (regio I).

Nelle operazioni, Maiuri interviene sul patrimonio già nell'ottica di una fruizione pubblica, restaurando alcuni edifici filologicamente, ricostruendo in alcuni casi le coperture alla maniera antica per conservare gli affreschi (Pompeii, sommersa dai lapilli, non presenta alcuna copertura superstite; Ercolano, coperta dalla lava, è meglio conservata costruttivamente ma non nelle decorazioni), con interventi a volte distinguibili, oltre caratterizzati da un'omologazione ai materiali e alle tecniche antiche; su indicazione della Carta di Atene impiega copiose quantità di C.S.-A.

L'idea di aprire l'ingresso al pubblico nei siti archeologici e di far capire come essi nascono e come si sviluppano i lavori si avvia in questi anni, portando ad allestimenti di oggetti di uso comune conservati in situ, talvolta insieme ai resti delle vittime (la dimensione tragica è più evidente rispetto ad altri siti archeologici, spesso abbandonati nel tempo: la città è interrotta, scompare definitivamente con l'eruzione), sottolineando nei suoi scritti l'importanza della tragica testimonianza dell'evento, quasi maggiore rispetto all'edificio stesso. La sua attenzione è quindi votata all'uomo antico e, di converso, al nuovo: la città di Pompeii è antica, ma viva perché "abitata" da 3 milioni di persone ogni anno; per questo motivo nasce anche l'idea di allestire alcune ricostruzioni come Restauri didattici (ricomponendo i secondi livelli di alcuni edifici con anastilosi e presidi in C.S.-A).

Con la Seconda Guerra Mondiale, Pompeii è purtroppo tra i pochi siti archeologici oggetto di bombardamenti, subendo circa 400 detonazioni da parte degli Alleati (post alleanza) perché si riteneva vi si nascondessero i tedeschi; in questo periodo Maiuri si preoccupa della tutela, ferendosi alla gamba mentre trasportava alcuni reperti al Museo Nazionale durante i bombardamenti. Risulta quindi che la maggior parte delle domus visibili oggi risultano in realtà dalla ricostruzione post-bellica.

Casi esemplificativi di sistemazione architettonica di Maiuri (risentono dell'interesse e della sensibilità al paesaggio)

Ercolano: oggi sotto il piano campagna in ragione del ricoprimento della lava, che allontana la linea di costa; Maiuri libera tutta l'area visibile oggi, realizzando un nuovo ingresso (quello vecchio è oggi un *backshop*) nel punto più alto della città antica così da consentirne una visione d'insieme unita a un ideale ricongiungimento con il mare, con un ponte a cavallo del banco tufaceo e una grande rampa per far cogliere città antica e paesaggio insieme.

Villa Jovis: residenza a Capri dell'imperatore Tiberio, è nell'area più impervia e isolata dell'isola (a 5 km a piedi dal centro). Mainri si occupa di sistemare e svelare i ruderi; per una miglior fruizione del pubblico realizza una rampa che contraddice l'accesso originario dal vestibolo (in basso) per condurre direttamente al punto più alto e impervio della villa (più isolato, riservato all'imperatore) da cui si vede Capri, il golfo e il rudere immerso nel paesaggio.
Nel 1922, con la legge Croce e il primo convegno sul paesaggio (a Capri), si testimonia la nascita di una nuova attenzione verso un tema in cui Mainri aveva già una maturata esperienza.

Parco Archeologico di Baia: luogo di villeggiatura degli imperatori (vi muovono, ad esempio, Adriano e Cicerone) in ragione della presenza di Terme: è il luogo più vicino a Roma con un ambiente salubre e acque curative; il sito archeologico copre la collina e continua sotto il mare, risultando inizialmente coperto dal terreno salvo che per alcune coperture (tra cui la più antica cupola in opus caementicium al mondo, del Tempio di Mercurio); concepisce l'intervento come un parco archeologico a servizio della città di Napoli, impiegando varie sistemazioni a verde e l'inserimento in un contesto paesaggistico; sposta inoltre l'ingresso sulla cima dell'area, portando come prima vista i ruderi nel loro contesto paesaggistico.

La cultura del Restauro tra gli anni '30 e '40

Amore

La Seconda Guerra Mondiale provoca una lacerazione profondissima nella Storia dell'umanità; in questo Napoli fu pesantemente bombardata (fu definita da Mussolini come portaerei del Mediterraneo ed è sempre stata un grande porto); pur essendo la prima città d'Europa a ribellarsi ai tedeschi con moti popolari, contemporaneamente allo sbarco degli Alleati, malgrado la nuova alleanza furono distrutte le infrastrutture (bombardando anche vari monumenti del Centro Antico) usate dai tedeschi; tra il 1944 e il 1947 il quartier generale delle forze alleate è la Reggia di Caserta...

In questo clima emerge la crisi delle idee alla base del Restauro filologico: le architetture distrutte provocano una grande difficoltà per chi doveva operare, essendovi da un lato forti pressioni umane (essendosi ribellata, Napoli diventa una città molto particolare, come testimoniano gli scritti di Curzio Malaparte o Napoli milionaria di Eduardo de Filippo) e funzionale-infrastrutturale; la questione sul danneggiamento dei monumenti viene risolta con una prevalenza di restauri di integrazione e interventi di ripristino dalla ridotta distinguibilità.

Ripercorrendo l'evoluzione del Restauro a Napoli negli anni precedenti (caso paradigmatico ed esemplificativo di ciò che succede più in generale in Italia: gli sviluppi sono analoghi altrove, particolarmente per ciò che concerne l'animazione del Restauro come strumento propagandistico), si ricordi il sovvenzionamento di vari interventi di Restauro interessanti, come Castel Nuovo; personaggio di assoluto riferimento a livello nazionale è certamente Giovannoni, fautore del tentativo di una maturazione di una figura professionale le attenti sia agli aspetti estetici che tecnici nell'Architettura, perseguendo l'idea di formazione di un Architetto integrale; parallelamente fonda un nuovo modo di fare Storia dell'Architettura, basato su documenti e cataloghi invece che sul ruolo dei personaggi e degli autori, non ponendo più l'attenzione esclusivamente sui grandi maestri ma anche all'Architettura minore.

In questi anni le teorie di Giovannoni vengono già superate da nuovi esponenti di rilievo nazionale e internazionale che si atterreranno nel dopoguerra (Brandi, Bonelli, Argan, Pane, de Angelis d'Ossati): ne segue che gli anni '30 e '40 rappresentano un momento di transizione, rientrando in questo clima forse anche Chierici, tra i primi a intendere il Restauro in maniera critica e non solo filologica o di ricomposizione (come testimoniano i suoi interventi in Toscana), che per ragioni di tipo politico, essendo Soprintendente a Milano dal 1935 - città della IX. M.A.S. ed estremamente rilevante nel regime fascista - viene estromesso con la liberazione della città dalle attività amministrative, intervenendo autonomamente su impianti minori. Il suo intervento in S. Galgano, tra i più significativi, mostra pienamente il proprio approccio critico, forse riprendendo e paratrasando Ruskin in alcune scelte.

In questi anni in generale il Restauro diventa il braccio armato della Storia, che mal vedeva il decorativismo barocco, portandone allo smantellamento. In parallelo, si assiste nel 1931 alla codifica dei nuovi atteggiamenti che si stanno maturando nella Carta di Atene, con cui il Restauro assurge ad un ruolo internazionale (i consigli tecnici al suo interno vanno però contestualizzati nella cornice teorica dell'epoca); nel 1932 si traghetta questo risultato anche in Italia, in cui già maturano delle differenze:

Art. 2: Il problema di ripristino mosso dalle ragioni dell'arte e dell'unità architettonica è attuabile solo in presenza di dati certi sul momento da ripristinare e non su ipotesi.

Art. 3: È da escludersi ogni idea di completamento nei monumenti lontani dai nostri usi e civiltà, è solo da considerarsi l'anastilosi.

Gran parte delle osservazioni del '32 vengono rivalutate dagli intellettuali; a fine anni '30 Giovanni allestisce una mostra dei migliori esempi di Restauro ai sensi delle nuove indicazioni - nella Basilica di Massenzio a Roma - che rappresenterà lo apice e il declino della cultura giovanoniana, essendo attivi altri tecnici che ereditano la lezione crociana (Brandi et al.); alcuni sono anche già attivi in ambito ministeriale) che cercano di contrapporsi alle idee di Giovanni: se mal interpretate, esse potrebbero portare a grandi ripristini e integrazioni!

Si anima quindi una grande disussione, mossa anche dal Ministro della Pubblica Istruzione Bottai; nel 1938 vengono infatti scritte le Istruzioni per il Restauro dei monumenti dal ministero, con l'obiettivo di renderle cogenti nelle Soprintendenze; essendo state pubblicate nel 1942 però non saranno mai applicate, a causa della guerra. Nelle Istruzioni si riporta:

1. Allo Stato, responsabile del patrimonio artistico nazionale, compete la direzione e il controllo di ogni attività di tutela, sia su beni pubblici che privati <idea dell' "uomo forte al comando" come strategia di controllo contro gli errori degli interventi di ripristino e in affinità con l'organizzazione del regime>.
2. È esigenza fondamentale prevenire il degrado con la manutenzione.
3. È tassativamente da escludersi ogni opera di recupero/ripristino oltre all'aggiunta di elementi non necessari per la stabilità, la conservazione, la comprensione dell'opera.
4. L'eventuale aggiunta va condotta nei limiti dell'assoluta semplicità, con materiali <ma non esistono realmente materiali "antichi" o "moderni", l'importante è l'uso che se ne fa.> e tecniche che ne evidenziano la modernità, evitando ogni confusione con l'Antico.
5. Le integrazioni/varianti subite dal monumento/arte, se hanno per sé un interesse artistico o sono un importante documento per la Storia dell'opera, devono essere conservati.
6. Negli scavi e nelle esplorazioni è necessario effettuare interventi di sistemazione e consolidamento dei ruderi e di protezione delle opere d'arte che si intende conservare in situ (operazione da evitarsi se i procedimenti conservativi attuabili sono inefficaci).
7. Lo spazio circostante il monumento è oggetto delle stesse cautele e del rigoroso rispetto del monumento stesso; lo isolamento degli edifici monumentali è attuabile solo se ispirato a principi di neutralità spaziale e prospettica, e non di una sistemazione a carattere monumentale e scenografico.
8. È assolutamente proibita la costruzione di edifici in stili antichi (doppia falsificazione rispetto all'antica e nuova arte).
9. In tutti i Restauri bisogna produrre un'attenta documentazione grafica e fotografica da custodire in Archivio Centrale.

Con la guerra però tutto ciò che è stato scritto perde di senso a fronte delle esigenze di ricostruzione, delle necessità di ripresa economica, dei pochi fondi a fronte di sovvenzioni dagli USA; emerge quindi l'idea della ricostruzione e del ripristino, anche per cancellare i segni della guerra. Proprio a Napoli emerge una delle prime figure a rivalutare le possibilità del Restauro nel dopoguerra, Roberto Pane.

Il Restauro critico

L'esigenza di ricostruzione postbellica costringe gli intellettuali dell'epoca a dei ripensamenti sulle teorie precedenti; non in grado di offrire risposte in termini di ricostruzione; su spinta del piano Marshall inoltre le città si trasformano e si popolano a danno delle campagne (richiedendo anche importanti campagne di alfabetizzazione), con grandi masse di operai in città.

In questi anni si segna un importante passaggio dal Restauro filologico al Restauro critico, coronato con la Carta di Venezia del 1964, a circa 20 anni dalla fine della guerra (casi da consentire un bilancio tra quel che è successo e ciò che stava accadendo: il BOOM porta una grande velocità di trasformazioni sociali che porta a grandi squilibri (economici ed ambientali).

Negli anni '60 si afferma che l'opera di Architettura non è solo un documento, ma anche un atto che nella sua forma esprime totalmente un mondo spirituale e che essenzialmente per questo assume importanza e significato: un edificio è ad esempio espressione delle maestranze e del lavoro dell'uomo, torna quindi la centralità dell'uomo, anche nell'ottica degli obiettivi di funzionalità del Restauro.

Roberto Pane (1897-1987)

Intellettuale a tutto tondo, docente di Storia dell'Architettura in Federico II, figlio della cultura novecentesca e personaggio molto battagliero e polemico, fornisce importanti contributi soprattutto per quanto riguarda l'architettura minore. Si laurea con Giovanni a Roma, redigendo una tesi sull'architettura rurale (simbolo di un cambiamento: l'oggetto dei suoi studi non è un grande monumento della Storia dell'Architettura); l'architettura senza architetti viene vista con una propria dignità.

Tornato a Napoli, conosce Croce e inizia a insegnare al liceo e a lavorare come collaboratore di Mainardi; negli anni '30 entra nella organigramma federiciano, parallelamente al cambio di paradigma nel Restauro.

Nella sua vasta produzione, sono rilevanti in questo periodo 2 pubblicazioni: nel 1936 pubblica *Architettura rurale in Campania*, seguita da libri di *Storia dell'Architettura sul Rinascimento e il Barocco* in cui non si riscontra una divisione tipologica delle fabbriche da analizzare - come fatto invece da Giovannoni, nel pieno del proprio atteggiamento filologico - sotterrandosi (particolarmente nel libro sul Barocco) sullo studio degli estetici; collegando le realizzazioni alla loro personalità creatrice e all'ambiente culturale che ha favorito quel tipo di approccio; parallelamente ai risultati di Croce (sulla distinzione tra poesia e letteratura) nasce quindi un interesse verso l'architettura minore, comportando una maggior attenzione all'atto creativo dell'opera che costituisce gran parte del tessuto urbano, non giudicato più come di contorno ma come valore in sé.

Anche per queste ragioni, tra i principi mossi dalla Carta del 1938 figura un punto che si oppone a isolamenti e ripristini.

Pane partecipa al primo conflitto mondiale; nel secondo è a Sorrento, fase in cui si dedica alla produzione: nel 1948 scrive *Architettura e arti figurative* in cui, partendo dagli scritti di Croce, giunge ad una nuova definizione di poesia e letteratura architettonica, segnando un passaggio nella storiografia dell'Architettura e tentando di risolvere i contrasti tra Croce, Giovannoni e Venturi (personalità vs. categorizzazioni), individuando un nuovo modo di guardare: si inizia a considerare i centri storici delle città, e non i singoli monumenti, in quanto il **carattere delle città non è legato ai grandi monumenti**.

A luglio 1949 pubblica *Napoli imperista*, apparentemente lontana dal Restauro e commissionata da Bruno Zevi per promuovere la conoscenza dell'Architettura e della sua Storia. Il libro non tratta di monumenti ma di architetture minori per cogliere le caratteristiche e il carattere ambientale della città, raccontandola per immagini, studiando posti abbastanza negletti della città ma che ne rappresentano l'anima (principalmente Montecalvario, Sanità); l'Architettura minore entra al centro dell'attenzione, in un documento della vecchia Napoli, con molte immagini e un breve discorso sufficiente a inquadrarle nel loro ambiente (analizza ad esempio il tema delle edicole votive come sistema di illuminazione pubblica ante litteram).

Dal 1949 è consulente dell'UNESCO (ente nato dall'ONU e incentrato su cultura e Restauro).

Nel 1944 scrive le sue riflessioni sul Restauro avente ad oggetto la Chiesa di S. Chiara (interamente distrutta nei bombardamenti del 4 Agosto 1943), realizzata nel 1310-1330 da Roberto d'Angiò e Sancha de Mallorca; è il più grande convento francescano costruito sul suolo italiano (il che suscita una diafrasi tra l'ordine istituzionalizzato e quello più legato alla regola e all'assenza di beni materiali) ed è inizialmente *extra moenia* (le mura correvano lunga via S. Sebastiano), in un lotto con molte ricchezze (poi ridimensionato alla vocazione pauperistica); con gli Aragonesi piazza del Gesù Nuovo diventa uno dei più importanti larghi fuori le mura, ma il sagrato non era visibile a causa della presenza di un edificio; gli interni della chiesa fino al bombardamento erano pervenuti con ricche decorazioni barocche, oggetto di lavori di protezione negli anni della guerra.

Nel 1942 Pane inizia a lavorare significativamente nella facoltà di Architettura; tra i numerosi bombardamenti subiti dall'Italia tra il 1943 e il 1944, quello che investe S. Chiara (complesso ancora oggi oggetto di numerosi studi) è particolarmente significativo.

La chiesa aveva 2 ingressi dettati dalle esigenze del rapporto tra lo spazio liturgico e le attività che ospita, che richiedevano una separazione tra monaci (passetto), dignitari (parte anteriore della aula, separata da un transetto), popolo (parte posteriore) e monache (coro); negli anni inoltre la chiesa attraversa forti trasformazioni: unica costante è il rapporto tra sagrato e piazza.

Nel bombardamento la Chiesa perde gran parte della propria veste settecentesca malgrado i lavori di protezione della stessa: le bombe incendiarie svelano le strutture trecentesche, mutile in virtù della realizzazione di innesti per sorreggere gli elementi barocchi.

Nasce quindi un dibattito sul Restauro della chiesa, cui partecipa anche Pane; tra le varie idee presentate è proprio la sua ipotesi ad essere preferita, in cui si prevede di ricostruire l'immagine trecentesca conservando ciò che è sopravvissuto di seicentesco.

Nasce un problema legato alla copertura lignea: l'approvvigionamento del materiale sarebbe stato eccessivamente oneroso, dunque si realizzò la struttura in CLS-A, parafrasando la Carta di Atene attraverso una dissimulazione con tinteggiatura marrone.

La chiesa non fu lasciata come rudere a causa dell'erosibilità del tutto, ma l'operazione ha portato a un significativo citamento della foderia muraria, impedendo un'agevole lettura della Storia della chiesa. Circa la sistemazione della piazza, l'intervento si completa negli anni '70, non realizzando una proposta mirata all'ampliamento di via B. Croce che avrebbe isolato il campanile, collegando sagrato e piazza (per questo l'edificio che separava le due fu demolito, in vista dell'attuazione).

Si osserva come la complessità del pensiero del '900 si riverbera nel Restauro: il problema della ricostruzione porta in crisi il Restauro filologico e porta alla realizzazione di ricostruzioni dove era ma non com'era (salvo la forma esterna: materiali e strutture sono spesso differenti, vengono inoltre rimosse le tracce delle precedenti stratificazioni) salvo alcuni esempi, particolarmente in Germania. L'affermarsi di una nuova corrente, con esponenti già attivi prima della Seconda Guerra Mondiale, culmina con la Carta di Venezia del 1964, i cui principi - opportunamente adattati e ampliati - sono validi ancora oggi. Molti sono gli italiani ad affermarsi in ambito internazionale, tra cui Pane, Bonelli, Brandi che incidono in maniera significativa, ponendo al centro il superamento del Restauro filologico: il Restauro non è più solo tecnica ma anche un atto creativo e progettuale; viene inoltre ampliata la definizione di monumento (Art. 1 Carta di Venezia), si iniziano a studiare sia i grandi maestri che l'ambiente urbano come elemento di valore, sulla scia dei primi studi di Giovannoni sul valore dell'architettura minore: le città sono per la maggior parte composte da Architettura di tessuto.

Pane si occupa dal punto di vista progettuale anche del Centro Antico: nel 1972 pubblica *Centro Antico di Napoli, Restauro Urbanistico e Piano d'Intervento*, uno studio sul Restauro urbanistico dell'area in cui tenta di mettere in pratica l'idea del *dicadamento urbanistico* di Giovannoni, esteso dalla dimensione planare all'altezza attraverso interventi mirati di demolizione di alcune sovrapposizioni del Secondo Dopoguerra (*dicadamento verticale*), oggi tra le più apprezzate nel mercato.

Produce anche una planimetria generale degli interventi possibili; malgrado i successivi strumenti (Piano ICOMOS, PRG 2004, richiesta UNESCO di rivedere i criteri di gestione dell'area...) la cultura urbanistica nella città era già cristallizzata e le idee non si tradussero concretamente.

Renato Bonelli

Altro personaggio molto significativo, è romano e maestro di Carbonara; si scontra con Pane sul Restauro (non avrà infatti molto seguito a Napoli, dove ci si focalizza sugli aspetti critici del Restauro). Pone l'attenzione sul Restauro come atto progettuale più che come tecnica, affermando che

Il Restauro è una concezione tipicamente moderna, che muore 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.

Se l'Architettura è arte, e di conseguenza l'opera di Architettura è opera d'arte, il primo compito del restauratore è individuare il valore del monumento, e cioè di riconoscere in esso la presenza o meno di una qualità artistica.

È evidente il riconoscimento dei valori di un'Architettura relegata essenzialmente ai suoi aspetti estetici ed artistici, con una posizione teorica che può essere foriera di interventi impropri.

Il riconoscimento dei valori è un atto critico, un giudizio fondato sul criterio che si identifica nel valore artistico; il Restauro deve mirare a ristabilire e liberare l'opera d'arte, con l'intento di raggiungere la liberazione della sua vera forma.

→ Non coincide con la forma originaria!

Il Restauro è quindi inteso come atto progettuale e critico, pur se in una posizione lontana da Pane e tutta mirata al valore estetico dell'edificio più che a quello documentale.

Atto critico → riconoscere l'opera d'arte
→ individuare la vera forma

Atto creativo → liberazione della vera forma

È chiara oggi la forzatura di questa posizione che vede l'Architettura come mera estetica e il Restauro come strumento definitivo di liberazione della vera forma. Nell'avallare questa posizione Bonelli afferma inoltre che non tutte le pagine di Storia sono uguali; il significato di un elemento come testimonianza di un'epoca è trascurabile rispetto alla potenza espressiva di un'Architettura.

In risposta a queste idee nasce negli anni '70-'80 la scuola milanese, votata alla massima conservazione.

Prende le distanze dall'unità stilistica di Viollet-Le-Duc, puntando a un'unità figurata, sommatoria delle sole aggiunte significative, demolendo le parti aggiunte che turbano la visione. La sua visione è evidentemente difficile da tradurre in termini pratici; per definire l'ambito di intervento dunque Bonelli specificò gli interventi attuabili nel Restauro:

- Eliminare sovrapposizioni e aggiunte che possono intaccare o guastare l'integrità architettonico-figurativa, alterandone la visione (è forte la responsabilità etica: il Restauro decide cosa conservare);
- Diritto di ricostruire se le distruzioni hanno causato la perdita dell'unità figurativa;
- Ricostruzione ammessa solo se basata su ampia e comprovata documentazione.

Il Restauro ha come obiettivo anche il "far capire": bisogna cogliere come è fatta un'architettura e la sua Storia e puntare a comunicarlo!

Cesare Brandi

È Storico dell'arte, dunque non realizza restauri architettonici; è riconosciuto come inventore di alcune teorie di Restauro pittorico che possono tradursi in Architettura.

All'atto della sua fondazione nel 1939, entra nell'Istituto Centrale del Restauro (organo ministeriale incentrato sugli apparati decorativi insieme all'Istituto delle pietre dure). Come riscontrabile nel ciclo pittorico della cappella Mazzatosta nella Chiesa di S. Maria della Verità a Viterbo - bombardata nel 1944 - i suoi interventi prevedono l'uso del rigatino, tecnica di rappresentazione basata su righe di colore parallele ben distinguibili dalle tracce originarie a uno sguardo ravvicinato; un'altra tecnica da lui utilizzata prevede un abbozzo dei disegni e dei contorni della rappresentazione nei punti in cui essa si è persa; tali strategie emergono come alternative alla tinta neutra (colore principale dell'opera stesso sulle superfici perdute).

Nel 1963 scrive *La Teoria del Restauro*, incentrato sulle opere d'arte, summa che ancora oggi costituisce la base di diverse riflessioni (il capitolo intitolato *unità potenziale dell'opera d'arte* richiama ad esempio l'Arco di Tito, che ricomponne in potenza l'arco nella sua interezza mantenendo però una certa distinguibilità).

Sul concetto di Restauro, Brandi afferma: generalmente si intende per Restauro qualsiasi intervento che mira a rimettere in efficienza un prodotto dell'attività umana, cioè ristabilirne la funzionalità; ma, se si tratta di un'opera d'arte, ristabilire la funzionalità è secondario, altrimenti è risarcimento o restituzione in pristino.

Brandi produce dunque l'unica definizione di Restauro alternativa all'Art. 29 comma 3 del CBCLP:

Il Restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro.

- Rientra il valore delle persone e l'evoluzione del concetto di opera d'arte: ogni contemporaneità riconosce come opere d'arte ciò che prima non era riconosciuto come tale; ciò che è opera d'arte dipende da noi.
- Il Restauro è fisicità, non interviene sulle idee ma sulla fisicità, sulla materia.
- L'esasperazione dell'uno o dell'altro aspetto è controproducente, bisogna dare una lettura contemporanea a tutto.
- Valore etico del Restauro, condotto per la trasmissione al futuro più che per l'uso di un'opera.

Dunque, il Restauro deve mirare al ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte senza commettere un falso artistico o storico, senza cancellare ogni traccia dell'opera d'arte nel tempo.

L'opera d'arte si fa conoscere attraverso la materia e attraverso due aspetti: quello storico e quello artistico (oggi in realtà si riconosce anche il rapporto con il contesto: il carattere climatico di un'area ad esempio influenza la visione dell'opera).

Unità potenziale dell'opera d'arte: il carattere di unità di un'opera d'arte è un'unità che spetta all'intero e non al totale; bisogna saper evocare l'unità dell'opera con interventi distinguibili.

Tempo riguardo l'opera d'arte: il tempo si riscontra in un'opera d'arte in 3 momenti diversi.

- Il tempo in cui l'opera si forma: tempo \textcircled{D} dell'oggetto, finisce il rapporto con l'autore e l'opera è lanciata nella Storia.
- Intervallo tra la fine del processo creativo e il momento in cui si attualizza l'opera d'arte: il tempo consuma l'opera, che subisce alterazioni; ciò è oggetto di giudizi di valore differenti perché la storicità di un'opera ne costituisce un valore.
- Attimo della folgorazione nella nostra coscienza: momento in cui se ne riconosce il valore; la attualità può riconoscere nuove opere d'arte.

A ciò si aggiunge poi il tempo della memoria, in cui l'opera è supporto materiale della Storia della opera e delle vite che si sono intrecciate con essa.

Nel 1964 viene realizzata la Carta di Venezia in occasione della II mostra internazionale del Restauro monumentale, congresso internazionale con una Commissione votata alla redazione della Carta (prima dei moti studenteschi e della crisi petrolifera) in cui figurano Piero Gazzola (presidente, amico di Pane e importante Soprintendente, noto a livello internazionale); Pane (che partecipa alla redazione e a studi preliminari, fornendo molti importanti contributi); tra i molti nomi, l'unica donna è l'austriaca Gertrud Tripp. La Carta presenta parametri ancora validi oggi per il Restauro.

La Carta di Venezia

Il 1964 è un anno particolare, dettato dalle esigenze di ricostruire a fronte di un grande BOOM demografico, mal gestito dalle città: ciò viene notato dagli intellettuali che istituiscono vari incontri sul tema.

In particolare in ambito di Restauro ci si incontra per discutere della validità delle teorie degli anni '30 e per la ricerca di nuove norme; da ciò risulta la carta di Venezia, articolata in:

- Definizioni;
- Scopo
- Conservazione, Restauro, Siti, Scavi, Documentazione.

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.

Ad esempio, nel 1964 le masserie non erano vincolate; oggi vi si riconosce il valore nella trasformazione del territorio con l'attività agricola; si può dunque risignificare la definizione di monumento nel tempo, l'importante è che il popolo si riconosca nell'opera oggetto di tutela.

Art. 2: La conservazione e il Restauro dei monumenti costituiscono una disciplina che si avvale di tutte le scienze e tutte le tecniche che possono contribuire alla salvaguardia e allo studio del patrimonio monumentale.

Art. 3: La conservazione e il Restauro dei monumenti mirano a salvaguardare tanto l'opera d'arte che la testimonianza storica.

Art. 4: La conservazione dei monumenti impone innanzitutto una manutenzione sistematica.

Art. 5: La conservazione dei monumenti è sempre favorita dalla loro utilizzazione in funzioni utili alla società; una tale destinazione è auspicabile ma non deve alterare la distribuzione e l'aspetto dell'edificio. Gli adattamenti pretesi dall'evoluzione degli usi e costumi devono dunque essere contenuti entro certi limiti.

Anche oggi nel Restauro l'attenzione è rivolta più allo spazio che alla funzione, pur se nel rispetto delle norme vigenti.

Art. 6: La conservazione di un monumento implica quella delle sue condizioni ambientali. Quando sussista un ambiente tradizionale, questo va conservato; verrà inoltre messa al bando qualsiasi nuova costruzione, distruzione, utilizzazione che possa alterare i rapporti di volumi e di colori.

Art. 7: Il monumento non può essere separato dalla Storia della quale è testimone, né dell'ambiente in cui esso si trova. Lo spostamento di una parte o di tutto il monumento non può quindi essere tollerato che quando la salvaguardia di un monumento lo esiga e quando ciò sia giustificato da cause di notevole interesse nazionale o internazionale.

In questo periodo Gazzola stava traslocando il tempio di Abu Simbel per la realizzazione della nuova diga di Aswan; oggi il problema è più legato ad arredi sacri.

Art. 8: Gli elementi di pittura, scultura 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.

↳ apre la strada alla musealizzazione.

Art. 9: Il Restauro è un processo che deve mantenere carattere di eccezionalità. Il suo scopo è di conservare e di rilevare i valori 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 tecniche, 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.

Per autenticità, essendo l'Architettura oggetto di trasformazioni e cambiamenti, oggi si considera l'opera con la sua storicità, ovvero come essa ci è pervenuta, conservandone la matericità.

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.

È qui chiara la risposta alla Carta di Atene: bisogna utilizzare tecnologie già consolidate, in quanto il monumento non è un banco di sperimentazione (le nuove tecnologie sono ammesse in extrema ratio).

Art. 11: Nel Restauro di un monumento sono da rispettare tutti i contributi che definiscono l'attuale configurazione di un monumento, a qualunque epoca appartengano (punto di svolta rispetto alle teorie precedenti), in quanto la unità stilistica non è scopo di un Restauro.

Viene però specificato che nel caso in cui siano presenti più strutture sovrapposte, la liberazione di una struttura di epoca anteriore si giustifica solo eccezionalmente, a condizione che gli elementi rimossi siano di scarso interesse, che la composizione architettonica rimessa in luce sia di grande valore e il suo stato di conservazione sia ritenuto soddisfacente. Il giudizio sul valore degli elementi in questione e la decisione degli elementi da eliminare non può 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, e risultino rispettate, sia l'istanza estetica che quella storica (il pensiero qui va a Valadier).

Art. 13: Le aggiunte non possono essere tollerate se non rispettano tutte le parti interessate dell'edificio, il suo ambiente tradizionale, l'equilibrio del suo complesso e i rapporti con l'ambiente circostante (ci si riferisce alle nuove costruzioni nei centri storici).

Art. 14: Gli ambienti monumentali debbono essere oggetto di specifiche cure, al fine di salvaguardare la loro integrità e di assicurare il loro risanamento, la loro utilizzazione e valorizzazione. I lavori di conservazione e Restauro che vi sono eseguiti devono ispirarsi ai principi enunciati negli articoli precedenti (ci si riferisce ai piani di Restauro urbani, praticamente mai realizzati in Italia).

Art. 15: I lavori di scavo sono da eseguire conformemente alle norme scientifiche ed alla "Raccomandazione che definisce i principi 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 adottate tutte le iniziative che possono facilitare la comprensione del monumento senza snaturarne i significati; è da escludersi a priori qualsiasi lavoro di ricostruzione; è accettabile la sola anastilosi; eventuali integrazioni devono essere riconoscibili e limitate al minimo necessario per garantire la conservazione del monumento e per ristabilire la continuità delle forme.

Art. 16: I lavori di conservazione, Restauro e scavo devono essere sempre accompagnati da una rigorosa documentazione, con relazioni analitiche e critiche illustrate da disegni e fotografie. Tutte le fasi del lavoro di liberazione, come gli elementi tecnici e formali identificati nei lavori, vi saranno inclusi; tutta la documentazione andrà consegnata negli archivi.

Le indicazioni della Carta non saranno ben recepite a causa di una carenza nelle capacità tecniche dei professionisti, che risentono del BODM dell'industria del cemento a danno delle tecniche tradizionali, i cui manuali saranno ripubblicati a partire dagli anni '80 per il recupero delle conoscenze, portando in alcuni casi (soprattutto nella Scuola romana) a ritenere di

poter sostituire gli elementi con rifacimenti in cui si impiegano tecniche tradizionali.

A seguito della Carta quindi si aprono 3 "scenari":

Scuola Napoletana

Visione più critica, specifica per il singolo oggetto del Restauro (Restauro "caso per caso", per dirla con Baltrami).

Scuola Romana

Restauro ripristinatorio, incentrato sulla ricontigrazione e sul valore estetico.

Scuola Milanese

Pura conservazione.

Tezzi Bardeschi, iniziatore della Scuola Milanese (opera sul Palazzo della Ragione con un intervento estremamente conservativo al netto della scala) si contrappone con Paolo Marconi, esperto dell'Architettura di Roma nelle sue epoche che parla delle finiture come superfici sacrificali, affermando che sia lecito rifarle se sono note le tecniche realizzative; da ciò si estende l'idea al ripristino di tutte le parti ammalorate dell'Architettura.

In questo dibattito la Scuola Napoletana si orienta alternativamente, non ritenendo di poter percorrere alcuna delle due strade estreme.

Le Commissioni Franceschini-Papaldo e le Carte internazionali del Restauro

Tra il 1964 e il 1968 si formano 2 commissioni parlamentari d'inchiesta: la commissione Franceschini nel 1964 produce coi suoi atti: un'importante testimonianza e una presa d'atto sull'importanza delle leggi del 1939, fornendo un'importante nuova definizione di monumento (visto come bene culturale, da vedere in analogia con l'Art. 1 della Carta di Venezia).

Nel 1968 si forma una nuova commissione, presieduta da Papaldo, che avrebbe dovuto formulare un progetto di legge per la tutela e la valorizzazione dei beni culturali sulla scorta delle indicazioni della commissione Franceschini; anch'essa però non raggiunge il risultato sperato.

E da notare che nel 1972 nascono le regioni; nel 1975 nasce il Ministero dei Beni Culturali e Ambientali (istituito da Spadolini, inizialmente senza portafoglio); oggi Ministero della Cultura, in cui confluiscono le Soprintendenze, articolate per territorio e per materia.

Parallelamente a ciò che accade in Italia, nascono in ambito internazionale diversi documenti rilevanti:

- Convenzione sulla protezione del patrimonio culturale e naturale mondiale: da questa nasce il concetto alla base del sito UNESCO - organo sovranazionale afferente all'ONU - viene ratificata anche dall'Italia.

Nella carta si evidenzia come il degrado nel patrimonio culturale non sia dovuto più alle sole cause tradizionali, ma anche per effetti legati all'evoluzione della vita sociale ed economica; si sottolinea inoltre come detta perdita rappresenti un impoverimento del patrimonio di tutti i popoli del mondo, portando alla formazione di una World Heritage List.

Tra gli obiettivi della Carta figura l'incoraggiamento alla ratifica da parte degli altri paesi, alla candidatura dei propri siti, ad aiutare i paesi in difficoltà o in via di sviluppo nella tutela, ma anche ad incoraggiare la popolazione locale alla tutela del patrimonio.

- Dichiarazione di Amsterdam: realizzata nell'anno europeo del patrimonio architettonico; viene qui sottolineata la importanza della conservazione del patrimonio architettonico europeo, rappresentante della comune radice dei vari paesi. Si afferma che nel patrimonio figurano anche quartieri di città e villaggi d'interesse storico e culturale (riprende la Carta di Venezia); queste ricchezze costituiscono un bene comune per i popoli europei che hanno il comune dovere di proteggerle: la conservazione dev'essere considerata non come un problema marginale ma come un obiettivo essenziale della pianificazione urbana e dell'assetto territoriale; in particolare, sono i poteri locali ad avere responsabilità in materia, scambiandosi idee e informazioni.

Per agevolare il restauro, si propone di includere esenzioni fiscali per chi possiede beni vincolati (anche enti locali), sancendo che la sopravvivenza del patrimonio architettonico è garantita se e soltanto se esso è apprezzato dal pubblico e dalle future generazioni; in

ciò si rivela necessaria un'opportuna organizzazione del sistema educativo.

Viene inoltre evidenziato che l'Architettura contemporanea è il patrimonio di domani, in quanto tale bisogna fare il possibile per produrre architettura contemporanea di elevata qualità.

- **Carta di Washington:** promessa dall'ICOMOS, organizzazione internazionale di cultura, ha poco seguito in Italia salvo che a Napoli, in cui essa diventa oggetto di ispirazione per un piano di rigenerazione urbana di Roberto Di Stefano, studio interdisciplinare già negli anni '90, che però non ha avuto seguito. La carta afferma che tutte le città hanno una loro dimensione storica, deve dunque esserci una salvaguardia efficace. La Carta fornisce poi indirizzi sui valori da conservare; viene inoltre sottolineato che il coinvolgimento degli abitanti è indispensabile per il successo della salvaguardia. Anche qui si evidenzia l'importanza della formazione già dall'età scolare.
- **Carta di Cracovia:** esito della prima riunione internazionale alle soglie del nuovo millennio; viene qui indicato il patrimonio culturale come complesso delle opere dell'uomo in cui la comunità si riconosce, da cui il monumento è una singola opera del patrimonio culturale, che costituisce un supporto alla memoria. Diventa quindi assolutamente centrale l'uomo! La carta produce anche delle nuove definizioni:
 - Autenticità: esito delle trasformazioni succedutesi nel corso del tempo.
 - Identità: comune riferimento di valori presenti, generati nel contesto di una comunità.
 - Conservazione: insieme di attitudini della collettività volte a far durare nel tempo il patrimonio (viene definita più come un atteggiamento che un fine, è migliore l'idea di Boito).
- **Convenzione di Faro:** formalmente nota come Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società, rappresenta una svolta epocale nei discorsi sul restauro: si sottolinea che la conservazione è importante non per l'azione in sé ma per la comunità (le periterie, in quanto ambienti privi di valori, producono maggiori disagi nella popolazione). Tra i vari obiettivi, si pare di riconoscere che il diritto alla eredità culturale è legato al diritto fondamentale di partecipazione alla vita della comunità e a quella culturale di una città. Viene definita eredità culturale l'insieme delle risorse ereditate dal passato, riflesso ed espressione dei loro valori in continua evoluzione; si sostanzia nei prodotti delle interazioni tra popolazioni e luoghi. Un'altra linea d'indirizzo rilevante riguarda la promozione di un patrimonio culturale europeo, fonte di coesione e identità condivisa.

Restauro: di particolare interesse:

Hans Döllgast - Alte Pinakothek München (1951)

Egon Eiermann - Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche (1957)

David Chipperfield - Neues Museum (1989)

Berliner Schloss (1950 demolito per realizzare il Palazzo della Repubblica con la DDR, demolito a sua volta per la forte presenza di amianto - si può leggere una seconda demolizione simbolica di un viraggio nei poteri - per ricostruirlo dal 2013 il palazzo dov'era, ma non com'era - a seguito di mobilitazioni dal basso.