

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PALERMO
FACOLTÀ DI ARCHITETTURA
Corso di Laurea Magistrale in Architettura
Sede di Agrigento
Anno Accademico 2013 – 2014

Laboratori di Restauro dei Monumenti e Teorie e Storia del Restauro
Corso integrato
Prof. R. Scaduto – Prof. A. Cangelosi

TEORIE DEL RESTAURO

Fonti e commenti

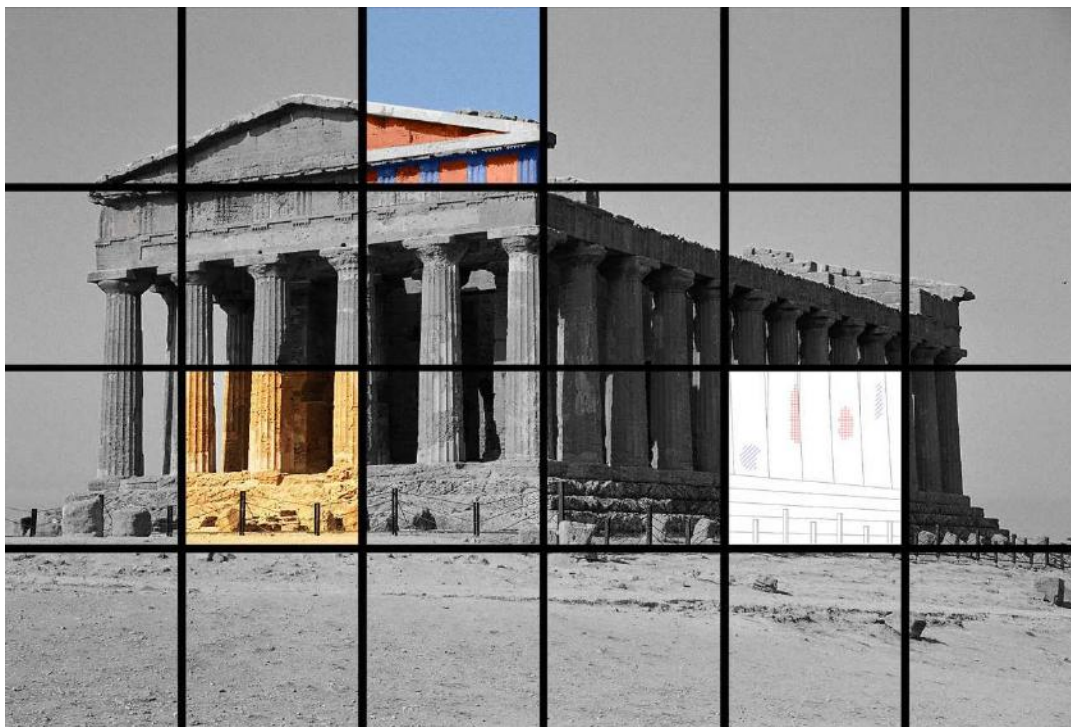


Materiali didattici per il modulo di Teorie e Storia del Restauro

a cura di Antonella Cangelosi

Sommario

Premessa	pag. 5
Cap. 1	7
Cap. 2	14
Cap. 3	17
Cap. 4	37
Cap. 5	58
Cap. 6	70
Cap. 7 a	79
Cap. 7 b	92
Cap. 8	109
Cap. 9	130
Cap. 10	166



Immagini

In copertina: *Museo archeologico di Agrigento, realizzato da Franco Minissi, nel complesso di San Nicola. In primo piano i resti dell'ekklesiastérion ed il cosiddetto oratorio di Falaride (foto Enzo Cucchiara, 2011).*

In questa pagina: *La Concordia nel Laboratorio di Restauro (rielaborazione di Giuseppe Tantillo, 2011).*

Premessa

Il duplice significato che è possibile attribuire alla parola restauro, di disciplina e di attività operativa, rimanda al forte legame esistente tra la teoria e la prassi di questa particolare azione progettuale, all'interno dell'architettura, che si rivolge alle preesistenze architettoniche e ambientali riconosciute nei loro valori di arte, di storia, di civiltà. Occorre comprendere i nessi tra una *metodologia* che tende a divenire unificata, che non nega tuttavia la problematicità del restauro alle sue varie scale ed una *operatività* la cui strumentazione sempre più sofisticata richiede un costante esame critico dei nuovi apporti provenienti dalle discipline tecnico-scientifiche. A ciò si deve aggiungere che al centro della formazione dell'architetto restauratore sta il progetto di restauro e la processualità delle sue fasi, dai temi complessi della conoscenza della realtà della fabbrica, con i segni dell'alterazione e del degrado che rappresentano innanzitutto i segni del passaggio nel tempo, al programma degli interventi finalizzati alla conservazione dell'organismo architettonico nella sua autenticità stratificata. Restano da affrontare, "oltre il restauro", le esigenze di un'utilizzazione o di una rifunzionalizzazione che sia compatibile con i valori da salvaguardare.

Per questo complesso di ragioni, appare estremamente opportuna l'integrazione avviata, a partire dall'anno accademico in corso presso la sede di Agrigento, dei Laboratori di Restauro con Teorie e storia del restauro; un'integrazione che apre a due ordini di questioni. La prima è quella dell'unità della cultura storico-critica e di quella scientifica che insieme, secondo un rapporto paritetico, possono guidare in una visione organica il restauratore, sia nell'analisi e nella comprensione del manufatto architettonico, sia nella sintesi progettuale all'interno di un'*équipe* specialistica interdisciplinare. Ed è questa la seconda delle questioni che va sottolineata: contro il frammentarismo di una visione settoriale e, quindi, pericolosamente riduttiva, occorre chiarire quale dovrebbe essere il ruolo dell'architetto restauratore. Questi «non è uno specialista della chimica dei materiali o della scienza e della tecnica delle costruzioni, o della storia dell'architettura, ma di ciascuna di queste specializzazioni deve conoscere i principi e i metodi necessari per potere comprendere la maggior parte dei problemi che incontra nell'intervento di restauro e per controllare le soluzioni proposte dagli specialisti, i quali, operando nel caso concreto, sanno di appartenere tutti al cerchio interdisciplinare della cultura e della scienza della conservazione del patrimonio architettonico-ambientale» (S. Boscarino, 1988).

I testi contenuti in questa raccolta antologica – in maggioranza di non facile reperimento – rappresentano momenti significativi di un percorso lungo più di duecento anni, compiuto dalla disciplina Restauro verso la definizione dei suoi specifici assunti teorici, così come dei criteri metodologici necessari all'operare. Gli scritti raccolti, nel loro insieme, dovuti ad alcuni tra i maggiori storici e restauratori italiani ed europei, consentono di comprendere, pur con le inevitabili ambiguità ed incongruenze, quali sono le linee principali che caratterizzano questa faticosa maturazione del restauro architettonico verso le istanze attuali della conservazione delle testimonianze del passato per la loro salvaguardia e trasmissione al futuro.

A.C.

“Restauri” prima del restauro

La cultura dell’antico e la conservazione delle opere
d’arte

Le fonti: Leon Battista Alberti, 1452
Raffaello Sanzio (?), 1519

L.B. Alberti, *De re edificatoria*, 1452, libro X, “Il restauro degli edifici”, edizione
anastatica, Milano 1966, pp.868 – 1001

LIBRO X · IL RESTAURO DEGLI EDIFICI

[CAPITOLO I]

Poiché nelle pagine seguenti si dirà come porre riparo ai difetti degli edifici, occorre chiarire quali siano, e di che tipo, quei difetti che la mano dell'uomo può correggere. Allo stesso modo anche i medici dicono che l'efficacia dei rimedi dipende per la maggior parte dalla conoscenza che si ha della malattia.

I difetti degli edifici, siano essi pubblici o privati, posson essere quasi congeniti e connaturati, e provengono dall'architetto, ovvero derivare da cause esterne. Taluni, inoltre, con l'ingegno e il mestiere possono essere corretti; altri sono affatto irreparabili. Provenienti dall'architetto sono ad esempio quelli che abbiamo spiegato, quasi segnandoli a dito, nel libro immediatamente precedente. E tra questi ve ne sono di derivanti da errori d'intelletto ovvero da errori di esecuzione. Quelli d'intelletto riguardano la scelta, la divisione, la distribuzione, la delimitazione, quando queste vengano sconvolte, disperse, confuse; gli errori di pratica si hanno allorché l'apprestamento, la riunione, la messa in opera o la connessione dei materiali siano trascurate o in contraddizione tra loro o simili; errori, questi, in cui incorrono frequentemente persone sconsigliate o poco attente.

I guasti di provenienza esterna si possono – a mio avviso – passare in rassegna con difficoltà, tali sono il loro numero e la loro varietà. Ad alcuni di questi accennano le note sentenze: tutto è vinto dal tempo; e: sono insidiosi e assai potenti i mezzi d'assalto della vecchiaia; e ancora: i corpi nulla possono contro le leggi della natura che li condannano ad invecchiare. Sicché taluni sono dell'avviso che anche il cielo sia mortale, essendo esso un corpo. Ben si sente quanto potere abbiano il cocente sole, l'ombra diaccia, le gelate, i venti. Sotto la loro azione noi vediamo sfaldarsi e sbriciolarsi perfino le più dure selci; e da alti picchi staccarsi e precipitare giganteschi massi sotto l'urto delle bufere, traendo seco nel rotolare abbasso una gran parte della montagna. Vi sono poi i danni provocati dagli uomini . . . Perdiol a volte non posso far a meno di ribellarmi al vedere come, a causa dell'incuria – per non usare un apprezzamento più crudo: avrei potuto dire avarizia – di taluni, vadano in rovina monumenti che per la loro eccellenza e lo splendore furono

LIBRO DECIMO

risparmiati perfino dal nemico barbaro e sfrenato; o tali che anche il tempo, tenace distruttore, li avrebbe agevolmente lasciati durare in eterno. Si aggiungano le disgrazie improvvise: incendi, fulmini, terremoti, violente inondazioni, e i numerosi accidenti straordinari, imprevedibili, impensabili, provocati dalla forza prodigiosa della natura, e capaci di guastare e sconvolgere da un giorno all'altro qualsiasi bene ordinata concezione architettonica.

Narra Platone di un'isola, detta Atlantide, non meno estesa dell'Epiro, la quale sarebbe del tutto scomparsa. Apprendiamo dagli storici che Bura ed Elice furono l'una inghiottita dal terreno, l'altra spazzata via dalle onde; che la palude Tritonide si dileguò improvvisamente; che, viceversa, la palude Stinfalide presso Argo improvvisamente traboccò, che presso Teramene emerse d'un tratto un'isola con delle sorgenti termali, che dallo specchio d'acqua situato tra Terasia e Tera si sprigionò una volta un gran fuoco che ardendo per quattro giorni di seguito rese il mare incandescente, e che in seguito emerse un'isola, lunga dodici stadi, nella quale i Rodii costruirono un tempio dedicato a Nettuno protettore; che altrove vi fu una tale moltiplicazione di topi, che ne seguì una pestilenza; che dalla Spagna furono una volta inviati ambasciatori al senato a richiedere aiuto contro i danni inferti dai conigli; e molti altri fatti del genere, che noi abbiamo raccolto nell'operetta intitolata *Teogenio*.

Non tutti i guasti provenienti dall'esterno, tuttavia, sono affatto irrimediabili; né, d'altra parte, i difetti dipendenti dall'architetto sono sempre tali da poter essere riparati. Giacché le costruzioni sbagliate da cima a fondo e sfigurate in ogni loro parte non permettono rimedio alcuno; e quelle in situazione tale da non poter essere migliorate se non sconvolgendone l'intero disegno, non val tanto la pena di modificarle quanto piuttosto di demolirle per ricostruirle da capo. Ma su ciò non mi soffermerò oltre. (. . .)

R. Sanzio (?), <<Memoria a Leone X>>, 1519, in S. Ray,
Raffaello architetto, Roma – Bari 1974, pp. 362 – 370.

••• considerando dalle reliquie, che anchor si ueggono per le ruine di Roma, la diuinitate di quelli animi antichi, non estimo for di ragione credere, che molte cose, di quelle che anoi paiono impossibile che adessi erano facilissime Onde essendo io stato assai studioso di queste tale antiquitati et hauendo posto non piccola cura in cercarle minutamente : et in misurarle con diligentia e leggendo di continuo di buoni auctori et conferendo l'opere con le loro scripture, penso hauer conseguito qualche notitia di quell'antiqua architectura ilche in un punto mi da grandissimo piacere per la cognitione di tanto excelente cosa : et grandissimo dolore, uedendo quasi el cadauero di quest'alma nobile cittate che e stata regina del mondo, cosi miseramente lacerato. Onde se adognuno è debita la pietade uerso li parenti et la patria, mi tengo obligato di exponere tutte le mie piccole forze, azioche piu che si puo resti uiua qualche poco di immagine e quasi un ombra di questa che inuero e patria uniuersale di tutti li Christiani : et per un tempo è stata tanta nobile: et potente che gia cominciauano glihomini a credere che essa sola sotto il cielo fosse sopra la fortuna, e contra 'l corso naturale, exempta dalla morte : et per durare perpetuamente, Onde parue che 'l tempo come inuidioso della gloria delli mortali, non confidatosi pienamente delle sue forze sole se accordasse con la fortuna : et con li profani : et scielerati Barbari, li quali alla edace lima : et uenenoso morso di quello aggonsero lempio furore del ferro et del fuoco. Onde quelle famose opere che oggi di piu che mai sarebbon florente : et belle, fuorno dalla scielerata rabbia : et crudel' impeto di maluagi huomini anzi fere, arse et distrutte, ma non pero tanto che non ui restassi quasi la machina del tutto, ma senza ornamenti; (et per dir cosi) lossa del corpo senza carne, Ma perche ci doleremo noi de Gotti de Vandalli et d'altri tali perfidi inimici del nome Latino, se quelli che come padri et tuttori deueuano diffendere queste pouere reliquie di Roma, essi medesimi hanno atteso con ogni studio lungamente a distrugerle et a spegnerle, Quanti Pontefici, Padre Santo, quali haueuano el medesimo officio che ha V. Santita ma non gia et medesimo sapere ne'l medesimo ualore : et grandezza di animo, Quanti dico Pontefici hanno permesso le ruine et disfacimenti delli templi antichi delle statue delli archi et d'altri edificii gloria delli lor fondatori, Quanti hanno comportato che solamente per pigliare terra pozzolana si siano scauati i fondamenti! Onde in poco tempo poi li edificii sono uenuti a terra! Quanta calcina si è fatta di statue et d'altri ornamenti antichi! che ardirei dire che tutta questa noua Roma che hor si uede, quanto grande chella vi sia quanto bella quanto ornata di pallazi di chiese et de altri edificii sia fabricata di calcina fatta di marmi antichi, ne senza molta compassione posso io ricordarmi, che poi ch'io sono in Roma che anchora non sono dodici anni, son state ruinate molte cose belle, Come la meta ch'era nella uia alexandrina, l'archo che era alla entrata delle therme diocletiane : et el tempio di Cerere nella uia sacra, una parte del foro transitorio che pochi di sono fu arsa et destructa : e de li marmi fattone calcina, ruinata la maggior parte della basilica del foro, oltre di questo tante colonne rotte et fesse pel mezzo tanti architraui tanti belli fregi spezzati che è stato pur una infamia di questi tempi lhauerlo sostenuto et che si potria dire ueramente ch'annibale non che altri fariano pio, Non debbe adunche Padre Santo esser tra gliultimi pensieri di uostra Santita lo hauer cura che quello poco che resta di questa anticha matre della gloria et nome italiano, per testimonio di

quelli Animi diuini che pur thalhor, con la memoria loro excitano et destano alle uirtu, li spiriti che hoggi di sono tra noi non sia extirpato in tutto e guasto dalli maligni et ignoranti, che pur troppo si sono in sino a qui facte ingiurie a quelli animi che col sangue loro, parturirono tanta gloria al mondo, et a questa patria et a noi, ma piu presto cerchi V. Santita lassando uiuo el paragono de li antichi aguagliarli et superarli, come ben fa con magni edificii et col nutrire : et fauorire le uirtuti : et risuegliare glingegni : dar premio alle uirtuose fatiche, spargendo el santissimo seme della pace tra li principi Christiani, Per che come dalla calamitate della guerra nascie la distrutione e ruina di tutte le discipline : et arti, Così dalla pace : et concordia, nascie la felicitate a popoli et il laudabile ocio per il quale adesse si puo dar opera et aggionger' al colmo della excellentia. Come pur per el diuin consiglio et auctorita di V. Santita sperano tutti che s'habbia a peruenire al secol nostro, E questo è lo esser ueramente Pastore Clementissimo anzi Padre optimo di tutto el mondo. Ma per ritornar' adir' di quello che poco auanti hotocco dico che hauendomi V. Santita comandato ch'io ponessi in disegno Roma anticha quanto cognoscier si puo, per quello, che oggi di si vede, con gli edificii che disé dimostrano tal reliqui, che per uero argomento si possono infallibilmente ridurre nel termine proprio, come stauano, facendo quelli membri che sono in tutto ruinati, ne si ueggono punto, conrespondenti a quelli che restano in piedi : e che si ueggono, Per il che ho usato ogni diligentia a me stata possibile acioche l'animo di V. Santita et di tutti gli altri che se delectavano di questa nostra fatica restino senza confusione, ben satisfatti, E ben ch'io habbia cauato da molti auctori latini quello ch'io intendo di dimostrare tra gli altri non dimeno ho principalmente seguitato P. Victore et qual per esser stato de gli ultimi puo dar piu particular notitia delle ultime cose, non pretermittendo anchor le antiche, et uedesì che concorda nel scriuer le regioni con alcuni marmi antichi nelli quali medesimamente son descripte,

E per che ad alcuno potrebbe parere che difficil fosse el cognoscere li edificii antiqui dalli moderni o li piu antichi dalli meno antichi, Per non lassar' dubbio alcuno nella mente de chi uorra hauer questa cognitione, dico che questo con poca fatica far si puo. Per che di tre maniere di edificij solamente si ritrouano in Roma, delle quali la una è di que buoni antichi che durorno dalli primi Imperatori sino al tempo che Roma fu ruinata e guasta dalli gotti et da altri Barbari, L'altra Durò tanto che roma fu dominata da Gotti et anchora cento anni di poi, L'altra da quel tempo sino alli tempi nostri, Li edificij adunqua moderni sono notissimi, si per esser noui, come per non essere anchora in tutto gionta ne alla excellentia ne a quella immensa spesa che nelli antichi si uede, et considera, Che auegna che a di nostri L'architectura sia molto suegliata : et ridutta assai proxima alla maniera delli antichi, come si uede per molte belle opere di Bramante, niente di meno, li ornamenti non sono di materia tanto pretiosa come li antichi, che con infinita spesa par che mettessero adeffetto cio che imaginarno, E che solo el lor uolere rompesse ogni difficultate, Li edificii poi del tempo delli Gotti sono talmente priui d'ogni gratia senza maniera alcuna, dissimili dalli antichi : e dalli moderni, Non è adunqua difficile cognoscere quelli del tempo delli Imperatori, li quali son li piu excellenti : e fatti con piu bella maniera e magior spesa et arte di tutti gli altri, E questi soli intendiamo di dimostrare, ne bisogna che nel animo di

alcuno nasca dubbio, che tra li edifici antiqui, li meno antichi fossero men belli o men bene intesi o daltra maniera, Per che tutti erano duna ragione, E benche molte uolte, molti edificii dalli medesimi antichi fossero restaurati, (Come si legge che nel medesimo luoco dou'era la casa Aurea di Nerone di poi furono edificate le therme di Tito : e la sua casa, e l'Amphitheatro, niente di meno erano facti con la medesima maniera e ragione che gli altri edifici anchor piu antichi che 'l tempo di Nerone e coetanei della casa Aurea) E ben che le lettere : la scultura la Pictura e quasi tutte laltre arti fossero longamente ite in declinatione et peggiorando fino al tempo de gli ultimi Imperatori, Pur Larchitettura si osseruaua et manteneasi con bona ragione et edificauasi con la medesima maniera che prima; E fu questa tra le altre arti lultima che si perse, E questo cognoscer si puo da molte cose e tra laltre da larco di costantino il componimento del quale : è bello e ben fatto in tutto quel che appartiene allarchitettura. Ma le sculture del medesimo arco sono sciochissime senza arte o disegno alcuno, buono, Quelle che ui sono delle spoglie di traiano e di antonino pio sono excellentissime e di perfetta maniera[.] Il simile si uede nelle therme Diocletiane che le sculture del tempo suo sono di malissima maniera et mal facte e le reliquie di pictura che ui si uegono, non hano che fare con quelle del tempo di Traiano : et di Tito : Et pur larchitettura è nobile et ben intesa. ma poi che Roma intutta dalli barbari fu ruinata arsa et distrutta parue che quello incendio et quella misera ruina ardesse et ruinasse in sieme con li edifici anchora larte dello edificare, (. . .)

Le ricerche ed i restauri archeologici tra Settecento ed Ottocento

La fonte: Antoine C. Quatremère de Quincy, 1788-1825

A.C. Quatremère de Quincy, voce "Restaurer", *Dictionnaire historique d'architecture*, Parigi 1832, tomo II, pp. 375-376, in G. Fiengo, *Il recupero dell'architettura medioevale nei pensatori francesi del primo ottocento* "Restauro", 5, 1973, pp.12-22

« Restaurare. Questo vocabolo si usa più di frequente in fatto di scultura che di architettura, se non altro assumendolo non nel senso puramente meccanico, ma nel suo rapporto con la reintegrazione di opere e di monumenti antichi degradati dal tempo o dagli accidenti di ogni genere ai quali sono esposti ».

« Il vocabolo **restaurare** è divenuto assai comune a partire dall'epoca in cui le arti sono rifiorite, soprattutto in Italia, verso il quindicesimo e sedicesimo secolo. Allora ci si mise a ricercare tra le rovine di Roma antica e di alcune altre città frammenti di statue mutilate che sconvolgimenti successivi avevano nascosto sotto i ruderi degli edifici di cui prima essi costituivano l'ornamento. Essendo quasi tutte queste opere di marmo, ci si preoccupò di rendere loro l'integrità della forma originaria, rifacendo con la stessa materia le parti degradate e gli arti mancanti. Ecco ciò che si disse **restaurare**. Tra le numerosissime statue riconquistate alla distruzione ed alla barbarie, se ne trovarono pochissime che non ebbero alcun bisogno di restauro. L'arte di **restaurare** richiede un talento speciale che non è comune, perciò gli artisti abili e rinomati raramente vi si sono dedicati. Nondimeno si ricordano alcune statue antiche le cui parti mancanti sono state rifatte da Michelangelo e da Bernini. Non appena lo stile dell'antichità è divenuto più familiare, si sono formati uomini abili, se non ad imitare, almeno a contraffare, nei restauri, la maniera o se lo si può dire la fisionomia dell'antico ».

« Ugualmente si è applicato il vocabolo **restaurare**, e la sua nozione, come pure il lavoro e le operazioni che esso designa, all'architettura antica e ad un grandissimo numero di suoi monumenti. Per quanto attiene a quest'arte ed alle sue opere, si deve dire che le difficoltà e gli inconvenienti che concernono i procedimenti del restauro sono di assai minore conseguenza. Forse fino ad ora si sono assimilati molto impropriamente gli inconvenienti dei restauri delle statue alle costruzioni più o meno degradate dell'antichità. Intendo parlare di quegli eccessi di rispetto che non fanno altro che affrettare o completare la scomparsa di più di un monumento ».

« In effetti, l'architettura si compone necessariamente, nelle sue opere, di parti similari che possono, attraverso un'esatta osservazione delle misure, essere identicamente copiate o riprodotte. Il talento non saprebbe entrare in una simile

operazione, che può ridursi al più semplice meccanismo. Si comprende ciò che vi è di difficile, forse di impossibile, in un'operazione il cui fine fosse, in una bella scultura antica, di accostare alla metà di un corpo di Apollo o di Venere, la metà che mancasse, sia in alto, sia in basso. Ma non si comprende quale pericolo potrebbe correre più di un edificio incompleto, se si integrasse, ad esempio, il suo peristilio con una o molte colonne fatte secondo il loro modello, e con la stessa materia e le stesse misure. In un gran numero di casi, la natura dell'arte del costruire è tale, che simili aggiunte possono farsi ad un edificio semidistrutto, senza cagionare alla parte conservata la minima alterazione ».

« Così si è visto il Pantheon di Roma **restaurato** nel suo pronao mediante il ricollocamento di una colonna angolare di granito, ed il ripristino in questo lato della trabeazione, senza che il rimanente ordine abbia sofferto a causa dell'operazione il minimo danno in sé, e quanto attiene al giudizio il più leggero deprezzamento. Chi in effetti preferirebbe vedere questo bell'insieme degradato da una sgradevole lacuna? Chi, al contrario, non ama godere la totalità della sua composizione, quando d'altronde il restauro di cui si tratta è tale da non indurre nessuno in errore? Quanti monumenti antichi si sarebbero salvati se ci si fosse presa esclusivamente la cura di rimettere al loro posto i materiali caduti, o soltanto di rimpiazzarvi una pietra con un'altra pietra! »

« In questo argomento è prevalsa a lungo una prevenzione che è il caso di definire ridicola. La si deve ad una sorta di mania generata dal preteso sistema pittoresco, del genere del giardinaggio irregolare, che, per l'esclusione data nelle sue composizioni ad ogni fabbrica o costruzione completa, non parve voler inserire nei suoi paesaggi altro che edifici allo stato di rudere, o che ne avessero l'apparenza. La pittura avrebbe così diffuso per prima la moda chiamata di rovine. Da allora qualsiasi proposta di ripristinare un monumento incontrò la disapprovazione dei seguaci del pittoresco ».

« Tuttavia converremo che vi è una misura intermedia da mantenere nel restauro degli edifici antichi più o meno danneggiati ».

« In primo luogo non bisogna **restaurare** quanto rimane dei loro ruderi, se non in vista di conservare ciò che è suscettibile di offrire modelli all'arte, o testimonianze preziose alla scienza dell'antichità. Così la misura di questi restauri deve dipendere dal maggiore o minore interesse che vi si attribuisce, e dal grado del disfacimento in cui il monumento è pervenuto. Sovente non si tratterà di altro che di un puntello per assicurargli ancora molti secoli di vita ».

« In secondo luogo, nel caso di un edificio composto di colonne, con trabeazioni ornate di fregi, sia scolpiti secondo fogliami, sia completati di altre figure, con profili incisi e frastagliati dallo scalpello antico, sarà sufficiente rendere la massa delle parti mancanti, ripristinando secondo linee di involuppo i loro dettagli, in modo che lo spettatore non potrà ingannarsi sull'opera e su quello che si sarà restituito unicamente per completare l'insieme ».

« Ciò che proponiamo qui ha avuto luogo a Roma, da pochissimo tempo, rispetto al celebre arco trionfale di Tito, che si è fortunatamente liberato da tutto quanto ne ostruiva l'insieme, e che assai saggiamente ancora si è restaurato nelle sue parti mancanti, e precisamente secondo la maniera e la misura che ho appena indicato ».

Le teorie “romantiche” del XIX secolo in Francia e in Inghilterra

Le fonti: E. Viollet-le-Duc, 1854-1868
J.Ruskin, 1849

E. Viollet-le-Duc, voce “Restauro”, in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*, vol. VIII, Paris 1854-1868, ed. italiana (estratti) con saggio introduttivo di M.A. Crippa, Milano 1982, pp. 247-271.

(...) Restaurare un edificio non è conservarlo, ripararlo o rifarlo, è ripristinarlo in uno stato di completezza che può non essere mai esistito in un dato tempo. (...)

(...) ogni edificio od ogni parte di esso debbono essere restaurati nello stile che è loro proprio, non solamente come forma, ma anche come struttura. Vi sono pochi edifici, durante il medio evo soprattutto, che siano stati costruiti secondo una concezione assolutamente unitaria o, se lo sono stati, che non abbiano subito delle modificazioni notevoli, o per aggiunte, per trasformazioni o per cambiamenti parziali. E' dunque essenziale, prima di ogni lavoro di riparazione, constatare esattamente l'epoca e il carattere di ogni parte, redigerne una sorta di processo verbale appoggiato su documenti sicuri, o con note scritte, o con rilievi grafici. Inoltre, in Francia, ogni provincia possiede uno stile che le è proprio, una scuola di cui bisogna conoscere i principi e le tecniche. Informazioni fornite da un monumento dell'Ile-de-France non possono dunque servire a restaurare un edificio della Champagne o della Borgogna. (...) L'architetto incaricato di un restauro deve dunque conoscere con esattezza non solo gli stili afferenti a ogni periodo dell'arte, ma anche quelli appartenenti ad ogni scuola. Infatti, queste differenze si possono osservare non solo durante il medio evo, lo stesso fenomeno appare nei monumenti dell'antichità greca e latina. (...)

Ma per attenerci qui al medio evo, le difficoltà si accumulano in presenza del restauro. Spesso monumenti o parti di essi d'una certa epoca e di una certa scuola sono stati riparati a diverse riprese, e da artisti che non erano della provincia in cui si trova l'edificio. Di qui

restauro non è
conservazione

l'idea di re-
stauro stilistico

intervento nello
stile dell'edifi-
cio (restauro sti-
listico)

l'indagine
storico-critica
precede il re-
stauro

modalità di
intervento su
edifici che hanno
subito modifiche
nel corso del
tempo

problemi considerevoli. Se si tratta di restaurare sia le parti primitive sia le parti modificate, bisogna non tener conto di queste ultime e ristabilire l'unità di stile compromessa o riprodurre esattamente il tutto con le modificazioni posteriori? E' il caso in cui la scelta rigida di uno dei due criteri può presentare pericoli. E' necessario, al contrario, non adottare in maniera assoluta nessuno dei due principi ed agire in ragione delle circostanze particolari. Quali sono queste circostanze particolari? Non potremmo indicarle tutte, sarà sufficiente segnalarne alcune fra le più importanti, per far apparire evidente il lato critico del lavoro. Innanzitutto, prima di essere archeologo, l'architetto incaricato di un restauro deve essere costruttore abile ed esperto, non solo da un punto di vista generale, ma dal punto di vista particolare, deve cioè conoscere i processi costruttivi adottati nelle differenti epoche della nostra arte e nelle diverse scuole. Questi processi costruttivi hanno un valore relativo e non sono tutti ugualmente buoni. Qualcuno ha dovuto persino essere abbandonato, perchè difettoso. Così, per esempio, un certo edificio costruito nel XII secolo, e che non aveva canali sotto le gronde dei tetti, ha dovuto essere restaurato nel XIII e dotato di scoli compositi. Tutto il coronamento è in cattivo stato, si tratta di rifarlo interamente. Si sopprimeranno i canali del XIII secolo per ristabilire l'antica cornice del XII, di cui si ritrovassero altrove gli elementi? Certamente no, bisognerà restaurare la cornice con i canali del XIII secolo, conservando la forma di quell'epoca, dal momento che non si potrebbe trovare una cornice con canali del XII secolo, e crearne una di fantasia, con la

valutare caso per caso se restituire l'unità di stile della forma originaria o se conservare le stratificazioni

al restauratore richieste contemporaneamente conoscenze storiche e conoscenze tecniche

pretesa di conferirle il carattere dell'architettura dell'epoca, sarebbe commettere un anacronismo in pietra. Altro esempio: le volte di una navata del XII secolo, in seguito ad un accidente qualunque, sono state distrutte in parte e rifatte più tardi, non nella loro forma primitiva, ma secondo la moda di allora. Queste ultime volte in seguito minacciano di rovinare, bisogna ricostruirle.

Invece di restaurarle nella loro forma posteriore, si restaureranno le volte primitive? Sì, perchè non vi è nessun vantaggio nel fare altrimenti, e ve ne è uno considerevole nel restituire all'edificio la sua unità. Non si tratta qui, come nel caso precedente, di conservare un miglioramento apportato ad un sistema difettoso, ma di considerare che il restauro posteriore è stato fatto secondo il metodo antico, che consisteva nell'adottare le forme in uso al momento in ogni rifacimento o restauro di un edificio, e che noi procediamo secondo un principio opposto, che consiste nel restaurare ogni edificio nello stile che gli è proprio. Ma queste volte di un carattere estraneo alle prime e che si devono ricostruire sono notevolmente belle, sono state l'occasione di praticare aperture ornate di belle vetrate, che sono state combinate in modo da armonizzare con tutto il sistema di costruzione esterna di grande valore. Si distruggerà tutto per togliersi la soddisfazione di restaurare la navata primitiva nella sua purezza? Si metteranno queste vetrate in magazzino? Si lasceranno senza motivo contrafforti e archi rampanti esterni che non avrebbero più niente da sostenere? No certo. E' chiaro, dunque: in queste materie i principi assoluti possono condurre all'assurdo.

Ma se si tratta di fare a nuovo delle parti di monumenti di cui non resta alcuna traccia, per necessità di costruzione o per completare una opera mutilata, l'architetto incaricato di un restauro deve ben penetrare lo stile proprio del monumento il cui restauro gli è affidato. Quel pinnacolo del XIII secolo copiato da un edificio dello stesso secolo sarà una stonatura se trasportato su di un altro. Quel profilo preso su un piccolo edificio striderà applicato ad uno grande. D'altronde, è un errore grossolano credere che un elemento architettonico del medio evo possa essere ingrandito o rimpicciolito impunemente. In questa architettura ogni elemento è proporzionato al monumento per il quale è composto. Cambiarne la proporzione equivale a rendere l'elemento difforme. A questo proposito faremo notare che la maggior parte dei monumenti gotici che si costruiscono oggi riproducono spesso in altra scala edifici noti. Quella chiesa sarà un diminutivo della cattedrale di Chartres, quell'altra della chiesa di Saint-Ouen di Rouen.

Ciò significa partire da un principio opposto a quello che affermano con tanta ragione i maestri del medio evo. Se questi difetti colpiscono in edifici nuovi e tolgono loro ogni valore, sono mostruosi se si tratta di restauri. Ogni monumento del medio evo ha la sua scala relativa all'insieme, sebbene questa scala sia sempre rapportata alla dimensione dell'uomo. Bisogna dunque pensarci due volte, quando si tratta di completare le parti mancanti di un edificio del medio evo, e aver ben compreso la scala adottata dal primitivo costruttore.

Nei restauri bisogna sempre aver presente una condizione dominante, sostituire, cioè, ad ogni parte tolta solo materiali migliori e metodi più

modalità di
intervento su
edifici mancanti
di una parte di
cui non rimane
traccia oppure
mai costruita

intervento nello
stile dell'edi-
ficio (restauro
stilistico)

nella sostitu-
zione di parti
adoperare mate-
riali migliori e
metodi più effi-
caci

energeticì e piú perfetti. Bisogna che a seguito dell'operazione effettuata l'edificio restaurato abbia per l'avvenire una durata piú lunga di quella già avuta in passato. Non si può negare che ogni lavoro di restauro è per una costruzione una prova molto dura. Le armature, i puntelli, le rimozioni necessarie, le liberazioni parziali di murature causano all'opera una destabilizzazione, che talvolta ha determinato incidenti molto gravi. E' dunque prudente tener conto che ogni costruzione rimasta ha perso una certa parte della sua forza in seguito a questi traumi e che si deve supplire a tale diminuzione di forze mediante la potenza delle parti nuove, il perfezionamento del sistema della struttura con catenamenti validi, resistenze piú consistenti. Inutile dire che la scelta dei materiali entra in gran parte nei lavori di restauro. Molti edifici minacciano di rovinare per la debolezza e la mediocre qualità dei materiali impiegati. Ogni pietra destinata ad essere tolta deve essere sostituita da una pietra di qualità superiore. Ogni sistema di grappaggio che viene soppresso deve essere sostituito da un concatenamento continuo messo in luogo delle grappe; infatti, non si possono modificare le condizioni d'equilibrio di un monumento che ha sei o sette secoli d'esistenza senza correre dei rischi. Le costruzioni, come gli individui, assumono certe abitudini con le quali bisogna fare i conti. Esse hanno (se posso esprimermi così), il loro temperamento, che bisogna studiare e conoscere bene prima di intraprendere una cura regolare. La natura dei materiali, la qualità delle malte, il suolo, il sistema generale della struttura per punti d'appoggio verticali o per collegamenti orizzontali, il peso, la maggiore o minore

concrezione delle volte, la maggiore o minore elasticità della fabbrica, costituiscono temperamenti differenti. (...)

Se l'architetto incaricato del restauro di un edificio deve conoscere le forme, gli stili propri di questo edificio e della scuola da cui è uscito, deve ancora meglio, se possibile, conoscere la sua struttura, la sua autonomia, il suo temperamento, perchè prima di tutto bisogna lo faccia vivere. E' necessario che egli abbia compreso tutte le parti di questa struttura come se avesse lui stesso diretto i lavori e che, una volta acquisita tale conoscenza, abbia a disposizione parecchi mezzi per intraprendere un lavoro di ripresa. Se uno di questi mezzi vien meno, un secondo, un terzo, deve essere subito pronto.

(...) Poichè tutti gli edifici di cui si intraprende il restauro hanno una destinazione, sono destinati ad un servizio, non si può trascurare questo aspetto di utilità, per chiudersi interamente nella parte del restauratore di antiche disposizioni fuori uso. Uscito dalle mani dell'architetto, l'edificio non deve essere meno comodo di quanto fosse prima del restauro. Molto spesso gli archeologi teorici non tengono conto di queste necessità e rimproverano aspramente all'architetto di aver ceduto alle necessità presenti, come se il monumento affidatogli fosse cosa sua, come se non dovesse sottostare ai programmi che gli sono stati imposti.

Ma proprio in queste circostanze, che si verificano abitualmente, deve esercitarsi la sagacità dell'architetto. Egli ha sempre la possibilità di conciliare il suo impegno di restauratore con quello di artista incaricato di soddisfare necessità impreviste. D'altronde, il

al restauratore
richieste contem-
poraneamente co-
noscenze storiche
e conoscenze tec-
niche

trovare una desti-
nazione agli edi-
fici oggetto di
restauro

mezzo migliore per conservare un edificio è di trovargli una destinazione e di soddisfare così bene tutti i bisogni ispirati da tale destinazione, che non sia necessario apportarvi cambiamenti. E' chiaro, per esempio, che l'architetto incaricato di fare del bel refettorio di Saint-Martin des Champs una biblioteca per la Scuola di arti e mestieri doveva sforzarsi, pur rispettando l'edificio e restaurandolo, di organizzare i casellari in modo che non fosse necessario tornarvi mai sopra e alterare la disposizione di questa sala.

In circostanze analoghe, la cosa migliore è mettersi al posto dell'architetto primitivo e supporre ciò che egli farebbe, se, ritornando al mondo, gli si imponessero i programmi che sono posti a noi. Ma si comprende che allora bisogna possedere le risorse che possedevano quegli antichi maestri, che bisogna procedere come essi procedevano. (...)

Noi conveniamo che dal momento che non ci si attiene alla riproduzione letterale la china è ripida, che queste soluzioni non debbono essere adottate che in caso estremo, ma bisogna convenire anche che sono talvolta imposte da necessità imperiose alle quali non sarebbe ammesso opporre un *non possumus*. Che un architetto si rifiuti di far passare dei tubi del gas in una chiesa, per evitare mutilazioni e incidenti, lo si capisce, perchè si può illuminare l'edificio con altri mezzi; ma che egli non si presti all'installazione di un calorifero, per esempio, con il pretesto che il medio evo non aveva adottato questo sistema di riscaldamento negli edifici religiosi, che egli obblighi così i fedeli a raffreddarsi per amore dell'archeologia, ciò finisce per cadere nel ridicolo.

Poichè questi mezzi di riscaldamento esigono tubi di camino, egli deve procederè come avrebbe fatto un maestro del medio evo, se fosse stato obbligato a impiantarne, e soprattutto non cercare di dissimulare questo nuovo elemento, poichè gli antichi maestri, lungi dal mascherare una necessità, cercavano di rivestirla della forma che le conveniva, facendo di tale necessità materiale persino un motivo di decorazione. Dovendo rifare la copertura di un edificio, l'architetto respinge la costruzione in ferro perchè i maestri del medioevo non hanno fatto strutture in ferro, egli ha torto, a nostro parere, perchè eviterebbe così le terribili occasioni di incendio che sono state tante volte fatali ai nostri antichi monumenti. Ma allora non si deve tener conto della disposizione dei punti di appoggio? Bisogna cambiare le condizioni di equilibrio? Se la struttura in legno da sostituire caricava uniformemente i muri, egli non deve cercare un sistema di struttura in ferro che offra gli stessi vantaggi? Lo deve certamente, e soprattutto si ingegnerà, perchè questa copertura in ferro non pesi più di quella di legno. Questa è la cosa fondamentale. Troppo spesso si è dovuto rimpiangere di aver sovraccaricato antiche costruzioni, d'aver restaurato parti superiori di edifici con materiali più pesanti di quelli impiegati primieramente. (...)

In fatto di restauro, un principio dominante da cui non bisogna allontanarsi mai e sotto nessun pretesto è il tener conto di ogni traccia che indichi una disposizione. L'architetto deve essere completamente soddisfatto e mettere gli operai all'opera, solo quando ha trovato la combinazione che si attaglia meglio e più semplicemente alla traccia restata in vista. Decidere una

nella ricostru-
zione di parti
deve prevalere il
senso critico e
la conoscenza sto-
rica sull'ima-
ginazione

disposizione a priori, senza essere confortato da tutte le informazioni necessarie, significa cadere nell'ipotetico, e niente è più pericoloso dell'ipotesi nei lavori di restauro. Se avete la sfortuna di adottare su un punto una disposizione che si scosta dalla autentica, quella seguita originariamente, siete trascinati da un seguito di deduzioni logiche su una falsa strada, da cui non vi sarà più possibile uscire, e in questo caso tanto meglio ragionate, tanto più vi allontanate dalla verità. Analogamente, quando si tratta, per esempio, di completare un edificio caduto in parte in rovina, prima di cominciare bisogna scavare tutto, esaminare tutto, riunire i più piccoli frammenti, avendo cura di constatare il punto in cui sono stati scoperti, e mettersi all'opera solo quando tutti questi resti hanno trovato la loro logica destinazione e il loro posto, come i pezzi di un gioco di pazienza. Senza questa precauzione, si preparano le più incresciose delusioni, e un frammento che scoprite a restauro finito mostra chiaramente che vi siete ingannati. Per i frammenti che si raccolgono negli scavi, bisogna esaminare i letti di posa, i giunti, la dimensione; infatti, una certa cesellatura può essere stata fatta per produrre un certo effetto ad una certa altezza. Persino la maniera in cui questi frammenti si sono comportati cadendo è spesso un'indicazione del posto che essi occupavano.

In questi casi difficili di ricostruzione di parti di edifici demoliti, l'architetto deve dunque essere presente negli scavi ed affidarli a scavatori intelligenti; ricostruendo deve quanto più può riutilizzare gli antichi resti, anche se alterati: è una garanzia che dà e della autenticità e della esattezza delle sue ricerche.

modalità di intervento su edifici mancanti di una parte di cui rimangono i resti

procedimento di anastilosi

J. RUSKIN, *Le sette lampade dell'architettura*,
prima edizione Londra 1849, edizione italiana con
prefazione di R. Di Stefano, Milano 1982, cap. VI,
La lampada della memoria, pp. 209-230.

(...) Senza di essa [l'Architettura] si può vivere, e si può anche pregare, ma non si può ricordare. Com'è fredda tutta la storia, com'è spenta tutta la fantasia immaginifica dell'uomo a paragone di quella che è scritta da un popolo vivo e che è partorita dal marmo che non si lascia degradare! Quante pagine di incerte ricostruzioni del passato non potremmo spesso risparmiare in cambio di pochi massi di pietra rimasti in piedi l'uno sull'altro. L'ambizione degli antichi costruttori di Babele fu ben indirizzata, in questo senso. Non vi sono che due grandi trionfatori della propensione all'oblio degli uomini: la Poesia e l'Architettura; e la seconda, in qualche modo, comprende la prima, ed è più poderosa nella sua realtà: è bene avere, non solo quello che gli uomini hanno pensato e sentito, ma anche quello che le loro mani hanno eseguito, che la loro forza ha elaborato, che i loro occhi hanno rimirato ogni giorno della loro vita. L'età di Omero è immersa nell'oscurità, e la sua stessa personalità è immersa nel dubbio. Non così quella di Pericle; e sta per venire il giorno in cui ammetteremo di aver appreso di più a proposito della Grecia dai tormentati frammenti della sua scultura che financo da tutti i suoi dolci cantori o storici soldati.

AFORISMA 27

Bisogna conferire
all'Architettura
una dimensione
storica e conser-
vargliela

E se davvero sappiamo
trarre qualche profitto
dalla storia del passato,
o qualche sollievo
all'idea di esser
ricordati da quelli che
verranno, che possano con-

ferire convinzione alle nostre azioni, o pazienza
alla nostra tenacia di oggi, vi sono due compiti
che incombono su di noi nei confronti

dell'architettura del nostro paese la cui importanza è impossibile sopravvalutare: il primo consiste nel conferire una dimensione storica all'architettura di oggi, il secondo nel conservare quella delle epoche passate come la più preziosa delle eredità.

edificare prevedendo per la nuova architettura un ampio arco di vita

conservare l'architettura antica per garantire la memoria e la continuità della civiltà

AFORISMA 30

Perchè, invero, la gloria più grande di un edificio non risiede nelle pietre nè nell'oro di cui è fatto. La sua gloria risiede nella sua età, e in quel senso di larga risonanza, di severa vigilanza, di misteriosa partecipazione, perfino di approvazione o di condanna, che noi sentiamo presenti nei muri che a lungo sono stati lambiti dagli effimeri flutti della storia degli uomini. E' nella loro imperitura testimonianza di fronte agli uomini, nel loro placido contrasto col carattere transitorio di tutte le cose, in quella forza che, attraverso lo scorrere delle stagioni, delle età, e il declino e il sorgere delle dinastie, e il mutare del volto della terra e dei limiti del mare, mantiene la sua bellezza scultorea per un tempo insormontabile, congiunge epoche dimenticate alle epoche che seguono, e quasi costituisce l'identità delle nazioni, così come ne attrae su di sé le simpatie. E' in quella dorata patina del tempo che dobbiamo cercare la vera luce, il vero colore, e la vera preziosità dell'architettura. E finchè un edificio non ha assunto questo carattere, finchè non è stato consegnato alla fama e consacrato dalle imprese dell'uomo, finchè i suoi muri non sono stati testimoni delle sofferenze e i suoi pilastri non si sono eretti

l'architettura è testimone della storia della civiltà umana

nella patina, segno del tempo, la «vera preziosità» dell'architettura

sulle ombre della morte, non avverrà che la sua esistenza, destinata com'è a durare più a lungo di quella degli oggetti naturali del mondo circostante, possa ricevere in dono almeno quel tanto di vita e di linguaggio di cui sono dotati quegli oggetti.

(...) ... anche se fino a questo momento abbiamo continuato a parlare soltanto del sentimento che il tempo infonde nell'opera, vi è un'effettiva bellezza nelle impronte che esso vi lascia, una bellezza tale e di tale importanza che è diventata essa stessa non di rado l'oggetto di particolari scelte all'interno di certe scuole artistiche, e ha conferito a queste scuole il carattere che comunemente e genericamente è definito col termine di <<pittoresco>>. (...) ... in architettura, la bellezza aggiuntiva e accidentale è assai comunemente incompatibile con la conservazione del carattere originario dell'opera; per questo il pittoresco si ricerca sempre nelle rovine, e si pensa consista nella decadenza. Invece, anche quando lo si ricerca in questo modo, esso consiste semplicemente nella sublimità delle crepe, o delle fratture, o nelle macchie, o nella vegetazione che assimilano l'architettura all'opera della natura, e le conferiscono quelle condizioni di colore e di forma che sono universalmente dilette all'occhio dell'uomo. E quando ci si muove in questa direzione fino alla soppressione dei caratteri autentici dell'architettura, allora si è nell'ambito del pittoresco: e l'artista che guarda allo stelo dell'edera invece che al fusto della colonna, sta portando alle estreme conseguenze, con una licenza ancor più arbitraria, la scelta che già aveva operato lo scultore della decadenza in favore dei capelli invece che del volto della sua statua. Ma quando il pittoresco riesce a

definizione di
pittoresco

gli elementi che
il tempo deposita
sull'aspetto ori-
ginario segnano
l'edificio e ap-
portano un'effet-
tiva bellezza
all'architettura

mantenersi coerente con i caratteri intrinseci dell'architettura, ecco che la funzione di questa forma di sublimità esteriore dell'architettura è senz'altro più nobile di quella di qualsiasi altro oggetto, perchè esso è testimonianza dell'età dell'opera: di ciò in cui, come si è detto, consiste la maggior gloria dell'edificio. Pertanto, i segni esteriori di questa gloria, che hanno una forza e un compito più grandi di qualsiasi altro che appartenga alla loro pura bellezza sensibile, possono esser fatti rientrare nel rango dei caratteri puri ed essenziali dell'architettura; talmente essenziali, secondo me, che ritengo che un edificio non possa esser considerato nel suo pieno rigoglio prima che gli siano passati sopra quattro o cinque secoli; e penso anche che tutt'intera la scelta e la disposizione dei suoi dettagli dovrebbe tener conto dell'aspetto che esso avrà dopo tale periodo, cosicché non se ne impiegasse neppure uno, tale da esser soggetto a danni materiali dovuti all'alterazione delle superfici causate dalle intemperie, o alla degradazione strutturale che un lasso di tempo così lungo implicherebbe.

AFORISMA 31

Il cosiddetto restauro è la peggiore delle distruzioni

Nè il pubblico, nè coloro cui è affidata la cura dei monumenti pubblici comprendono il vero significato della parola *restauro*. Esso significa la più totale distruzione che un edificio possa subire: una distruzione al

la fine della quale non resta neppure un resto autentico da raccogliere, una distruzione accompagnata dalla falsa descrizione della cosa che abbiamo distrutto. Non inganniamo noi stessi

il pittoresco documenta l'età, cioè la «maggior gloria» dell'architettura

l'edificio raggiunge il «suo pieno rigoglio» quando, col trascorrere del tempo, assume l'aspetto pittoresco

la posizione dell'anti-restauro

il restauro porta alla distruzione di un documento materiale ed alla «falsa descrizione» di quanto è stato distrutto

in una questione tanto importante; è impossibile in architettura restaurare, come è impossibile resuscitare i morti, al cunché sia mai stato grande o bello. Ciò su cui ho appena insistito indicando come la vita del tutto, quello spirito che è reso solo dalle mani e dall'occhio dell'esecutore, non può esser mai fatto rivivere. Forse un'altra epoca potrà produrre un altro spirito, e si tratta allora di un nuovo edificio; ma non si può fare appello allo spirito degli esecutori che sono morti, e non gli si può comandare di guidare altre mani e altre menti. E' un'impresa palesemente impossibile, quando si tratta di eseguirne una riproduzione fedele e sincera. Che riproduzione si può eseguire di superfici che sono consumate di mezzo pollice? Tutt'intera la rifinitura superficiale dell'opera stava proprio in quel mezzo pollice che se n'è andato; se provate a restaurare quella rifinitura, non potete farlo altro che arbitrariamente; se copiate quel che è rimasto, assicurando il massimo possibile di fedeltà (e quale attenzione, o meticolosità, o spesa, è in grado di garantirla?), come può la nuova opera essere migliore di quella vecchia? Eppure in quella vecchia vi era una qualche vitalità, una qualche misteriosa e suggestiva traccia di quel che essa era stata, e di quel che era andato perduto; una qualche soavità in quelle linee morbide modellate dal vento e dalla pioggia. E non ve ne può essere alcuna nella brutale durezza del nuovo intaglio. (...) La prima operazione del restauro (e questo l'ho visto ben più di una volta, nel Battistero di Pisa, nella Ca' d'Oro di Venezia, nella Cattedrale di Lisieux) consiste nel fare a pezzi l'opera originale; la seconda, di solito, consiste nel mettere in opera le meno preziose e più volgari imitazioni che non

è impossibile restituire con il restauro l'originaria fisionomia dell'edificio

il restauro cancella i segni della storia, la bellezza conferita all'architettura dall'intervento del tempo

il restauro porta alla distruzione di un documento materiale ed alla «falsa descrizione» di quanto è stato distrutto

possano essere individuate come tali; ma in ogni caso, per quanto esse siano fedeli e elaborate, si tratta sempre di imitazioni, di fredde copie di quelle parti che possono essere modellate con aggiunte arbitrarie; ...

XIX. Non parliamo dunque di restauro. Si tratta di una menzogna dal principio alla fine. Si può fare la copia di un edificio come la si può fare di un cadavere: la copia può avere dentro di sé la struttura dei vecchi muri, come il calco di un viso può averne lo scheletro; ma in nessuno dei due casi riesco a vedere con quale vantaggio; e non m'interessa. Ma il vecchio edificio è distrutto, e in questo caso in modo più definitivo e irrimediabile che se fosse sprofondato in un mucchio di polvere, o se fosse stato fuso in una massa di argilla: è più quello che si è riusciti a racimolare dalla desolazione di Ninive di quello che si potrà mai mettere insieme dopo la ricostruzione di Milano.

Eppure, si dice, il restauro può rappresentarsi come una necessità. Certo! Guardiamola bene in faccia questa necessità, e cerchiamo di capirla nei suoi veri termini. E' una necessità distruttiva. Accettatela, così; e allora demolite tutto l'edificio, spargetene le pietre negli angoli più remoti, fatene zavorra, o materiale da costruzione, se volete; ma fatelo onestamente, e non elevate un monumento alla menzogna, al loro posto. Guardatela bene in faccia, questa necessità, prima che venga, e potrete prevenirla. Il principio che vige oggi (un principio che sono convinto, almeno in Francia, è sistematicamente messo in atto dai muratori, al fine di trovare lavoro per sé ...) consiste prima nel trascurare gli edifici per procedere poi al loro restauro. Prendetevi cura solerte dei vostri monumenti, e

l'intervento di restauro rappresenta la distruzione della sostanza autentica dell'opera

conservare i monumenti attraverso un'attenta manutenzione per evitare i restauri

non avrete alcun bisogno di restaurarli. Poche lastre di piombo collocate a tempo debito su un tetto, poche foglie secche e sterpi spazzati via in tempo da uno scroscio d'acqua, salveranno sia il soffitto che i muri dalla rovina. Vigilate su un vecchio edificio con attenzione premurosa: proteggetelo meglio che potete e ad ogni costo, da ogni accenno di deterioramento. Contate quelle pietre come contereste le gemme di una corona; mettetegli attorno dei sorveglianti come se si trattasse delle porte di una città assediata; dove la struttura muraria mostra delle smagliature, tenetela compatta usando il ferro; e dove essa cede, puntellatela con travi; e non preoccupatevi per la bruttezza di questi interventi di sostegno: meglio avere una stampella che restare senza una gamba. E tutto questo, fatelo amorevolmente, con reverenza e continuità, e più di una generazione potrà ancora nascere e morire all'ombra di quell'edificio. Alla fine anch'esso dovrà vivere il suo giorno estremo; ma lasciamo che quel giorno venga apertamente e senza inganni, e non consentiamo che alcun sostituto falso e disonorevole lo privi degli uffici funebri della memoria.

... la nostra decisione di conservare o no gli edifici delle epoche passate non è questione di opportunità o di sentimento; il fatto è che *non abbiamo alcun diritto di toccarli*. Non sono nostri. Essi appartengono in parte a coloro che li costruirono, e in parte a tutte le generazioni di uomini che dovranno venire dopo di noi. I morti hanno ancora i loro diritti su di essi: ciò per cui essi si sono affaticati, la gloria di un'impresa, l'espressione di un sentimento religioso o di qualunque altra cosa essi intendessero affidare per l'eternità a quegli

non si deve sottrarre l'oggetto al suo naturale decadimento e alla sua morte

il dovere di tutelare i monumenti, considerati patrimonio spirituale di tutti gli uomini

edifici, sono tutte cose che non abbiamo il diritto di distruggere. Ciò che abbiamo costruito noi stessi, siamo liberi di demolirlo; ma i diritti di altri uomini su ciò per la cui realizzazione essi hanno profuso le loro energie, la loro ricchezza e la loro vita, non si sono estinti con la loro morte; e tanto meno è stato conferito a noi soltanto il diritto di usare a nostra discrezione di quanto essi ci hanno lasciato. Esso appartiene a tutti i loro successori. E può anche darsi che, in un futuro, sia motivo di dolore o causa d'offesa per milioni di persone il fatto che noi abbiamo tenuto conto dei nostri interessi del momento abbattendo gli edifici dei quali abbiamo deciso di fare a meno. Quel dolore, quella perdita, non abbiamo alcun diritto di infliggerli. (...) ... l'Architettura finisce sempre distrutta senza una ragione. Un bell'edificio necessariamente vale il terreno sul quale sorge, e sarà così finché l'Africa Centrale e l'America non saranno diventate popolate come il Middlesex: e non vi sono al mondo cause valide di alcun genere come motivo per la sua distruzione. E se mai fossero state valide, certamente non lo sono ancora, che il posto e del passato e del futuro, nelle nostre coscienze, è usurpato da un presente fatto di inquietudine e di scontento. La stessa pace della natura viene sempre più allontanata da noi; ... e noi ci troviamo ricacciati indietro, in una folla sempre più numerosa che si accalca alle porte della città. L'unica influenza che possa in qualche modo prendere il posto di quella delle foreste e dei campi *in un mondo come questo*, è la forza dell'antica Architettura. Non staccatevi da essa per il gusto di avere una piazza di forma regolare, o un marciapiede alberato dietro la

di fronte alla disumanità della moderna società industriale, che ha prodotto le negative trasformazioni dell'ambiente urbano, si afferma l'esigenza di conservare l'architettura antica.

siepe, o una strada elegante o una banchina senza ostacoli. L'orgoglio di una città non risiede in queste cose. (...)

La “Scuola Italiana del restauro”.

L’azione normativa ottocentesca

Le fonti: C. Boito, 1884 e 1880

I riferimenti: Decreto ministeriale e circolare esplicativa, 1882 (redatti da G. Fiorelli)
Voto del Congresso, 1883

C. Boito, *I restauratori*, Firenze 1884, in G. La Monica, *Ideologia e prassi del restauro*, Palermo 1974, pp. 17-25

Ma il curioso sta qui, che mentre la nostra somma sapienza consiste nel capire e riprodurre appunto tutto il passato dell'arte, e codesta recente virtù ci fa essere meravigliosamente adatti a compiere le opere d'ogni trascorso secolo, giunte a noi mutilate, alterate o rovinose, la sola cosa saggia che, salvo rari casi, ci rimanga a fare è questa: lasciarle in pace, o, quando occorra, liberarle dai più o meno vecchi, più o meno cattivi restauri. E' dura! Saper fare una cosa tanto bene, e doversi contentare o di astenersene o di disfare! Ma qui non si discorre di conservazione, chè anzi è obbligo di ogni governo civile, d'ogni provincia, d'ogni comune, d'ogni consorzio, d'ogni uomo non ignorante e non vile, il procacciare che le vecchie opere belle dell'ingegno umano vengano lungamente serbate all'ammirazione del mondo. Senonchè, altro è *conservare*, altro è *restaurare*, anzi molto spesso l'una cosa è il contrario dell'altra; e la mia cicalata s'indirizza, non ai conservatori, uomini necessari e benemeriti, bensì ai restauratori, uomini quasi sempre superflui e pericolosi ...

... in nessuna cosa è tanto difficile l'operare e tanto facile il ragionare quanto in ciò che si riferisce al restauro dei monumenti architettonici. (...) Ed i poveri architetti, i poveri membri delle Commissioni, incaricati di qualche restauro, sono gente da mettere in berlina o da mandare addirittura al patibolo; e ci si sente beati quando si può far eco ai nobili sdegni degli stranieri, segnatamente degli Inglesi, ridestandoli all'occorrenza e rinfocolandoli.

Il male va svelato senza remissione, siamo d'accordo; ma prima di gridare al *barbaro*, bisognerebbe esaminare se il barbaro avrebbe

condanna dell'operazione di ripristino stilistico

si pone la distinzione fra restauro e conservazione

potuto fare altrimenti. Voi tutti, signori, conoscete Venezia. Non è una città di questa terra: è un miraggio divino. Io non di meno me la figuro più bella. Quando, come ad Aquileia, come a Grado, come a Torcello, la bellezza portata dai fiumi avrà interrato le lagune, e le febbri avranno cacciato via gli ultimi pitocchi abitatori e le case saranno tutte crollate, e sugli ampi spazi erbosi getteranno una breve ombra gli alberelli magri, si alzeranno tuttavia, al cadere del sole, sotto le nuvole d'oro, gli avanzi di alcuni vetusti edifici. La chiesa dei Frari mostrerà sventrate le sue navi enormi; di lontano la salda cupola della Salute dominerà impassibile; più distante il tempio de' Santi Giovanni e Paolo sarà un mucchio di rovine, salvo nelle cinque absidi, e resterà intatto il Colleoni sul piedestallo informe, ma gli ornati dell'Ospedale, così fini, così gentili, bisognerà cercarli fra le macerie e i rottami. La piazza di San Marco, che stupore! Tre cupole della basilica, barcollanti, non saranno ancora cadute; i mosaici delle volte interne si vedranno dal di fuori, attraverso agli squarci delle muraglie smantellate, splendere d'oro, e i marmi e i porfidi e gli alabastri delle colonne rotte manderanno, in quella tristezza sepolcrale, degli strani scintillamenti.

Quanto al Palazzo Ducale, il più meraviglioso palazzo del mondo, non sarebbe riescito necessario, lasciandolo come stava, di aspettare mille o duemila anni, nè forse cento o dieci innanzi di vederlo ridotto all'indicato ideale di pittoresca bellezza. Buona parte delle basi e dei capitelli, e alcuni fusti di colonne, e molti pezzi degli intrecciamenti degli archi erano ridotti in frantumi. Ora bisogna pure ai conci, che non reggono più, sostituirne dei nuovi. Certo,

la linea di pensiero che segue la via indicata da Ruskin

il ruinismo, la teoria del libero disgregamento

è un peccato, è una profanazione; ma, insomma, il palazzo si voleva in piedi o si voleva in terra? Qualcuno dice: dovevate fare nuovo il nucleo dei capitelli, per esempio, e poi rimettergli intorno la superficie degli antichi, con i loro fogliami e le loro figurette ammirabili. Sì? E credete voi che questi capitelli, già spezzati e sgretolati, ridotti così ad una sottile impiallacciatura, non si sarebbero, dopo qualche anno, disciolti in polvere? Una volta distrutti, chi li avrebbe ammirati più? Non è stato meglio riprodurli appuntino, e serbare gli antichi in una sala lì accanto, dove gli studiosi presenti e futuri potranno ricercarli a loro bello agio? Si fa quel che si può a questo mondo; ma neanche per i monumenti s'è trovata sinora la *Fontana di gioventù*.

Due anni fa, una cinquantina di pittori, scultori e architetti, fra i quali il Favretto, il Mion, il Dal Zotto, il Marsilli ed altri valenti, fecero formale adesione ad un opuscolo sull'*Avvenire dei monumenti in Venezia*, scritto con fuoco, ricco di cose poetiche e di cose savie, nel quale si legge: *Non c'illudiamo, è impossibile, impossibile come far rialzare un morto, il restaurar cosa qualsiasi, che fu grande e bella in architettura ... Ci si opporrà: può venire la necessità di restaurare. Accordiamo. Guardarsi bene in faccia a tale necessità e intendasi cosa significhi. E' la necessità di distruggere. Accettatela come tale, gettate giù l'edificio, disperdete le pietre, fate di esse zavorra o calce, se volete; ma fate ciò onestamente, e non ponete una menzogna al posto del vero.*

Questa è logica, ma logica spietata. Non potendo serbare incolume il monumento,

per la conserva-
zione dell'archi-
tettura si ammet-
te la legittimità
del restauro

la teoria dello
anti-restauro

distruggerlo, o lasciarlo, senza rinforzi e senza le inevitabili rinnovazioni, morire della sua morte naturale in pace. L'arte del restauratore, lo torno a dire, è come quella del chirurgo. Sarebbe meglio, chi non lo vede? che il fragile corpo umano non avesse bisogno dei sussidi chirurgici; ma non tutti credono che sia meglio veder morire il parente o l'amico piuttosto che fargli tagliare un dito o portare una gamba di legno.

C'è una scuola vecchia oramai, ma non morta, e una nuova. Il grande legislatore della vecchia fu il Viollet-Le-Duc, il quale con i suoi studi storici e critici sull'arte del Medio Evo in Francia ha fatto progredire storia e critica anche in Italia. Fu pure architetto, ma di valore contrastato, e restauratore dianzi levato a cielo da tutti, ora sprofondato nell'inferno da molti per le medesime sue opere nell'antica città di Carcassonne, nel castello di Pierrefonds e in altri insigni monumenti. Ecco la sua teoria, da cui derivò la sua pratica: *Restaurare un edificio vuol dire reintegrarlo in uno stato completo, che può non essere mai esistito in un dato tempo.* Come si fa? Ci si mette al posto dell'architetto primitivo, e s'indovina ciò che avrebbe fatto se i casi gli avessero permesso di ultimare la fabbrica. Questa teoria è piena di pericoli. Con essa non c'è dottrina, non c'è ingegno, che valgano a salvar dagli arbitrii: e l'arbitrio è una bugia, una falsificazione dell'antico, una trappola tesa ai posteri. Quanto meglio il restauro è condotto, tanto più la menzogna riesce insidiosa e l'inganno trionfante. Che cosa direste, signori, di un antiquario, il quale, avendo scoperto, mettiamo, un nuovo manoscritto di Dante o del Petrarca, monco ed in gran parte

per la conservazione dell'architettura si ammette la legittimità del restauro

la linea di pensiero che segue la via indicata da Viollet-le-Duc

la teoria del restauro stilistico

l'esigenza di autenticità del documento materiale, costituito dall'opera, induce ad escludere i completamenti, le reintegrazioni, i rifacimenti

illegibile, si adoperasse a riempirne di suo capo, astutamente, sapientemente, le lacune, per modo che non fosse più possibile distinguere dalle aggiunte l'originale? Non maledireste all'abilità suprema di quel falsario? E anche pochi periodi, pochi vocaboli interpolati in un testo, non vi riempiono l'animo di fastidio e il cervello di dubbi? Ciò che sembra tanto riprovevole nel padre Piaggio e in monsieur Silvestre, sarà all'opposto cagione di lode per l'architetto restauratore?

Nel 1830 fu nominato ispettore generale dei monumenti storici in Francia il Vitet, che cinque anni appresso, venne sostituito da quel Mérimée ... (...) ... [che] fu anche segretario di una Commissione eletta nel 1837 per classificare e conservare i monumenti francesi, la quale parlava d'oro. Sentite: *Non si ripete mai abbastanza che, in fatto di restauri, il primo e inflessibile principio è questo, di non innovare, quand'anche si fosse spinti alla innovazione dal lodevole intento di compiere o di abbellire. Convieni lasciare incompleto e imperfetto tutto ciò che si trova incompleto e imperfetto. Non bisogna permettersi di correggere le irregolarità, nè di allineare le deviazioni, perchè le deviazioni, le irregolarità, i difetti di simmetria sono fatti storici pieni d'interesse, i quali spesso forniscono i criteri archeologici per riscontrare un'epoca, una scuola, una idea simbolica. Nè aggiunte, nè soppressioni.*

Veramente nel 1837 dal detto al fatto c'era un gran tratto; ma e adesso? Non potrebbe qualcuno interrompermi, gridando: *tra il dire e il fare c'è in mezzo il mare?* (...) Il Genio, che si chiama civile, è la maggior piaga dei monumenti italiani ... Sui restauri architettonici concludo:

1° bisogna fare l'impossibile, bisogna fare

si afferma la
necessità di
conservare piut-
tosto che di
restaurare

miracoli per conservare al monumento il suo vecchio aspetto artistico e pittoresco;

2° bisogna che i complementi, se sono indispensabili, e le aggiunte, se non si possono scansare, mostrino, non di essere opere antiche, ma di essere opere d'oggi.

fissato il principio della << differenza di stile fra il nuovo e il vecchio >>.

C. BOITO, *Introduzione sullo stile futuro dell'Architettura Italiana*, in *Architettura del Medio Evo in Italia*, Milano 1880, pp. V-XLVI.

...si venne, coi romantici, alla nuovissima irrazionalità eclettica, in cui oggi giorno viviamo. Il fatto è unico nella storia antica e moderna. La curiosa gloria di mancare affatto di architettura fu serbata a questo secolo nostro, giacchè tutti i popoli in tutte le età ebbero un'arte loro propria, che ne serviva, come s'è visto, più o meno bene i bisogni della mente e del loro corpo. Un frammento di cornice, di statua, di dipinto greco, romano, bizantino, lombardo, arabo, gotico, del Rinascimento, del Risorgimento, barocco, rococò, neoclassico sono monumenti artistici di quei tempi: monumenti che possono fornire, osservati anche separatamente, un criterio sullo stato, in cui trovavansi le arti e le culture d'allora. Le più importanti e ricche opere contemporanee, belle e grandiose se si vuole, non saranno monumenti della nostra età per i nostri nipotí. (...) Scrittori d'arte italiani consigliano di seguire ne' nostri teatri lo stile moresco, nelle nostre chiese lo stile gotico, nelle nostre porte di città lo stile greco, nelle nostre borse lo stile romano, ne' nostri palazzi pubblici lo stile municipale del medio evo, nelle nostre case lo stile inglese Tudor o quello italiano o francese del Rinascimento, e così via, per ogni genere di edifici un'architettura diversa. C'è chi per i nostri cimiteri vuole lo stile egiziano, e c'è chi si compiace di chiedere a' Chinesi ed ai Turchi forme e concetti. (...)

Certo è uno stato di transizione questo della architettura, poichè tutto il passato lo mostra falso. Già le altre nazioni s'avviano a ritrovare uno stile: i Tedeschi tornano al loro archiacuto, gl'Inglesi tornano al loro Tudor, i Russi s'accostano al loro bizantino, i Francesi sono tuttavia incerti fra il loro gotico e il loro

l'eclettismo,
fatto irrazionale
che denuncia la
incapacità a rag-
giungere uno sti-
le rappresen-
tativo della socie-
tà dell'Italia
unita

Rinascimento. Per l'Italia il grande impaccio sta nella meravigliosa ricchezza del passato. Ma, presto o tardi, bisognerà pure che un'architettura italiana ci sia, massime ora che l'Italia s'è fatta nazione, ed ha la sua capitale. E dovrà essere uno stile, come nel Trecento, vario, pieghevole a' bisogni, a' climi, all'indole delle diverse provincie; e dovrà essere degno della civiltà raffinata, della scienza progredita di questo nostro secolo decimonono o del ventesimo, perchè noi discorriamo, così per nostro diletto, delle cose di là da venire.

Dall'altra parte, perchè un'architettura sia monumento di una età e di un popolo, bisogna che si annodi intimamente al passato: il carattere nazionale viene dal carattere storico, oltre che dal carattere naturale. (...) Ora, dovendo l'architettura italiana avere indole e aspetto nazionale - la qual cosa non ha bisogno, crediamo, di essere dimostrata, - conviene che si colleghi in qualche modo ad una o più architetture italiane del passato, dacchè ora non ce n'è nessuna, o, che vale lo stesso, ci sono tutte.

(...) Altro è trarre da un'architettura un ammaestramento, un concetto, una forma, una ispirazione; altro è il maritarla con una diversa per averne lo stile nuovo. Ci si dovrà dunque appigliare senz'altro ad un unico stile del passato per scimieggiarlo? Neppure per sogno, giacchè la imitazione raffredda, immiserisce, raggricchia, fa insopportabile ogni cosa, senza dire che non ci può essere architettura al mondo, la quale serva appuntino alle nostre esigenze d'oggi. Dunque? Dunque, se noi non crediamo non ostante che i vecchi stili possano con utilità e con espressione acconciarsi agli edifici odierni, quando si copino nell'organismo e nel simbolismo:

la ricerca di uno stile nuovo nell'architettura italiana nella seconda metà del XIX secolo

principio della nazionalità dell'arte, per cui la rappresentazione artistica è forma degli ideali di un popolo

crediamo che si debba pigliare un dato stile italiano dei secoli trascorsi, e modificarlo così da renderlo atto a rappresentare l'indole della società nostra, servendone bisogni e costumi. Quello stile dovrebbe naturalmente perdere il suo carattere archeologico, serbando la fecondità dei propri germi estetici, dai quali la nuova cultura trarrebbe - qui sta il busilli - opportune, singolari e tutte moderne bellezze.

L'architetto ha bisogno di sentirsi in mano uno stile che si presti docile, sollecito ad ogni caso; che dia modo di ornare all'occasione ciascuna parte non simmetrica dell'edificio; che non abbia l'uggia di forme preconcepite; che vada libero da rapporti astratti; che sia ricco al bisogno e modesto; che possa avere colonne lunghe, corte, sottili, grosse, finestre alte, basse, larghe, strette, a bifora, a trifora, cornicioni ampi e sporgenti e cornicette appena indicate, grandi archivolti e piccole ghiere, esili pilastri e robusti contrafforti, vigorosi archi rampanti e archetti snelli, ornatini gentili e fogliami massicci: che sia, insomma, una lingua abbondante di parole e di frasi, libera nella sintassi, immaginosa ed esatta, poetica e scientifica, la quale si presti appunto alla espressione dei più ardui e dei più diversi concetti.

L'essenza di una lingua così fatta si può trovare nel secondo dei gruppi architettonici ora accennati, vogliamo dire nell'architettura lombarda o nelle maniere municipali del Trecento, poiché gli altri stili, che appartengono a quel gruppo, non possono considerarsi compiutamente italiani. E' compiutamente, incontrastabilmente italiana l'architettura lombarda: ... (...)
(...) ... secondo l'animo nostro, la rozza ma feconda architettura italiana, la quale, in

restando legati al principio dell'imitazione, per aprire la strada alla novità, occorre prendere uno stile del passato e modificarlo

per giungere ad uno stile nazionale individuata la direzione nello stile medievale

difetto di nome più proprio, s'usa chiamare lombarda, diventerà con gli anni, svolta ed ingentilita e rimodernata che sia, l'architettura della nuova Italia.

1. Decreto e circolare M.P.I. (1882)

DECRETO MINISTERIALE 21 LUGLIO 1882 SUI RESTAURI DEGLI EDIFICI MONUMENTALI

IL MINISTRO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE

Riconosciuta la convenienza di coordinare i criteri direttivi per lo studio dei restauri dei monumenti e per la compilazione dei relativi progetti, e riconosciuta la opportunità di uniformarvi l'ordinamento del servizio per la esecuzione dei lavori, affinché siano diretti alla migliore conservazione di quanto interessa la storia o l'arte

DETERMINA:

1. Studio dei restauri.

Lo studio dei restauri si farà mercé di un esame storico ed artistico del monumento, che metta in grado di stabilire quanto debba essere conservato nell'interesse della storia o dell'arte, quali siano i danni sofferti, e quali i lavori da eseguire per eliminare questi danni, ed impedire per quanto sia possibile che si rinnovino.

L'esame storico ed artistico dovrà essere fatto colla scorta dei documenti storici, e collo studio diretto del monumento, ricorrendo ove ne sia d'uopo ad opportuni tasti.

Dovrà far riconoscere colla maggiore possibile precisione, per lo insieme dell'edifizio e per i singoli suoi elementi, considerati nelle successive epoche risalendo fino alla originaria, tanto il fine cui si è mirato, e la distribuzione e le proporzioni adottate per rispondervi quanto la natura e la lavoratura dei materiali prescelti, e la tecnica esecuzione e la decorazione cui si è ricorso.

E dovrà mettere in evidenza il vero valore, sotto ogni punto di vista, e lo stato normale in confronto coll'attuale, dei singoli elementi dell'edifizio e delle singole modificazioni.

Fatto questo esame, si stabilirà quanto debba essere conservato, distinguendo gli elementi che hanno vera importanza storica o artistica e devono essere rispettati, e quelli che non hanno tale importanza e possono essere variati o soppressi.

I danni sofferti risulteranno dalla differenza, fra lo stato normale e l'attuale di quanto dovrà essere conservato; ed i lavori da eseguirsi risulteranno dalle opere necessarie, per riattivare e mantenervi per quanto sarà possibile lo stato normale.

Opportuni disegni d'insieme e di dettaglio completeranno lo studio, rappresentando con figure distinte, più che sia possibile esattamente, il monumento nello stato attuale e negli altri stati per cui è passato, non che quello in cui verrà a restauro eseguito.

Quando si tratterà di restauri di edifizi monumentali o di elementi di questi edifizi, che evidentemente debbono essere conservati nella loro

integrità, lo studio potrà essere sommario; purché porti, colla scorta dei criteri precedenti, alla determinazione esatta dello stato normale in confronto coll'attuale, ed a quella dei danni sofferti e dei lavori da eseguirsi per eliminarli.

2. Compilazione dei progetti.

Si tratti di restauri o di restauri parziali, i progetti comprenderanno sempre relazioni, disegni, stima dei lavori, e condizioni di esecuzione.

La relazione sarà costituita dagli studi fatti, per determinare i danni sofferti ed i lavori necessari, e sarà corredata da tutti i documenti e da tutte le indicazioni che occorreranno, per prevenire o sciogliere i dubbi che potessero presentarsi, a chi avesse da giudicare della convenienza dei restauri colla semplice scorta del progetto, senza speciale conoscenza del monumento.

I disegni saranno nella scala di 1:100 per le figure d'insieme, e di 1:10 ed all'occorrenza anche in scala maggiore per i dettagli; saranno piante, sezioni, prospetti e dettagli acquarellati in guisa, che presentino esattamente il carattere del monumento; e sempreché si possa, converrà unirvi qualche fotografia dell'insieme e dei dettagli.

La stima dei lavori, si farà col computo metrico, coll'analisi dei prezzi, e col calcolo estimativo, a seconda delle norme comunemente adottate per le altre opere pubbliche, distinguendo i lavori a misura da quelli a corpo, e calcolando separatamente quelli che dovranno essere eseguiti in economia.

Le condizioni di esecuzione, tanto pei lavori a misura che a corpo, da concedersi con regolari contratti (nel qual caso occorrerà accompagnarle coi capitolati d'onori), quanto pei lavori da eseguirsi in economia, dovranno essere desunte dai suggerimenti, che ne dà lo studio del monumento, per assicurare che i lavori rispondano allo scopo.

I restauri per cui evidentemente non si alteri nulla, di quanto abbia importanza per la storia o per l'arte, si potranno progettare applicando in modo sommario le disposizioni precedenti, con una relazione desunta da uno studio riassuntivo, con disegni dimostrativi o con opportune fotografie, con un semplice calcolo estimativo, e con le principali condizioni di esecuzione.

3. Ordinamento del servizio per la esecuzione dei lavori.

Gli incaricati di studiare i restauri e compilare i relativi progetti, dovranno uniformarsi alle norme precedenti ed agire di concerto coi rappresentanti delle Commissioni conservatrici dei monumenti, e con quelli del Genio civile delle provincie, in cui dovranno essere eseguiti i lavori.

Compilati i progetti, si presenteranno alle rispettive Prefetture, per l'esame e l'approvazione delle Commissioni conservatrici, nei riguardi storici ed artistici, e del Genio civile nei riguardi tecnici ed amministrativi.

Dopo l'approvazione delle Commissioni conservatrici e del Genio civile, tali progetti saranno presentati dalle Prefetture al Ministero della pubblica istruzione, per l'ulteriore esame storico ed artistico; e questo Ministero li trasmetterà, ove occorra, a quello dei Lavori pubblici per l'ulteriore esame tecnico ed amministrativo.

Approvati definitivamente i progetti ed autorizzate la esecuzione, si affiderà la direzione dei restauri ai redattori di essi, colla vigilanza dei rappresentanti delle Commissioni conservatrici e del Genio civile, rispettivamente per le parti che loro riguardano.

Il collaudo sarà fatto dalle Commissioni conservatrici e dal Genio civile, oppure da delegati speciali del Ministero della pubblica istruzione e di quello dei Lavori pubblici, a seconda della importanza dei lavori. Roma, li 21 Luglio 1882.

Per il Ministro
 FIORELLI

MINISTERO DELLA P.I. - DIREZIONE GENERALE
 DELLE AA. E BB.AA.

CIRCOLARE 21 LUGLIO 1882 N. 683 bis:
 SUI RESTAURI DEGLI EDIFICI MONUMENTALI

Ai Prefetti Presidenti delle Commissioni conservatrici dei monumenti del Regno.

Comunico a codesta Prefettura alcune disposizioni relative ai restauri degli edifizii monumentali, le quali devono essere adottate provvisoriamente, in attesa del riordinamento necessario al servizio per la conservazione dei monumenti.

E per assicurarne la migliore interpretazione, vi aggiungo alcuni chiarimenti di cui dovrà pure tener conto, per quanto sia possibile, nei lavori che si stanno eseguendo.

Le disposizioni per lo studio dei restauri mirano ad ottenere, che si conoscano bene i monumenti, e si sappiano evitare gli errori in cui ora per lo più si cade, ricorrendo a rifacimenti non indispensabili, che spesso non rispettano né per forma né per sostanza l'antico, a ripristinamenti per cui si sopprimono ricordi storici od elementi di costruzione, o decorativi, e che hanno qualche importanza per la storia o per l'arte, a completamenti non studiati a sufficienza, che impongono interpretazioni discutibili, le quali possono forse anche essere dimostrate erronee.

Queste disposizioni devono essere applicate avvertendo, che per avere una perfetta cognizione di un monumento, è necessario rifare su di esso tutto il lavoro delle menti che lo hanno ideato.

Cosicché quanto al concetto è d'uopo che si riconoscano, colla scorta dei documenti storici e collo studio diretto delle costruzioni, le esigenze

dei tempi in cui l'edificio fu elevato o modificato, ed i mezzi coi quali fu soddisfatto a queste esigenze; e quindi il *fine cui si è mirato* e la *distribuzione* e le *proporzioni* adottate, per rispondervi nell'atto in cui l'edificio fu innalzato, ed in quelli in cui se ne determinarono le modificazioni.

E quanto alla *esecuzione* occorre che si riconoscano, ancora mercé i documenti storici e lo studio diretto delle costruzioni, i mezzi di cui si è potuto o dovuto disporre, ed i modi coi quali si è data forma e bellezza al concetto primitivo ed alle successive modifiche; e quindi la *natura* e la *lavoratura dei materiali* prescelti, e la *tecnica* esecuzione e la *decorazione* a cui si è ricorso.

La quale formola di studio mette in grado di determinare, con piena sicurezza di giudizio, il vero valore nei riguardi storici tecnici ed artistici dei singoli elementi e delle singole modificazioni dell'edificio, e lo stato in cui erano allorché cominciarono ad esistere, ossia lo stato normale, dando così una cognizione perfetta del monumento.

Inoltre perché le dette disposizioni valgano ad evitare gli errori accennati, è necessario dirigere i restauri alla migliore conservazione di tutto quello che interessa la storia o l'arte, determinando colla massima cura i lavori atti ad eliminare i danni sofferti, e ad impedire nel miglior modo possibile che si rinnovino.

Per la qual cosa è d'uopo, che distinguendo quanto ha vera importanza per la storia o per l'arte e deve essere rispettato, da quanto non ha tale importanza e può essere variato o soppresso, si stabilisca esattamente tutto quello che deve essere conservato; e confrontandone lo stato normale coll'attuale, si mettano in evidenza le differenze e i danni sofferti, cioè le corrosioni, le demolizioni, le aggiunzioni, le ricostruzioni, le variazioni di stabilità, che hanno alterato la economia del monumento.

Precisati a questo modo i danni, occorre che si deducano da essi i lavori da eseguire, mirando a sopprimere le differenze fra lo stato attuale ed il normale, ossia riattivando e mantenendo per quanto sia possibile lo stato normale, in tutto quello che deve essere conservato.

Quando si tratta di corrosioni, si distingua se derivino dall'azione del tempo o da quella dell'uomo, e nell'uno e nell'altro caso se lascino sicura o no la stabilità dell'edificio.

Secondo che derivano dall'azione del tempo o da quella dell'uomo, si avvisi ai mezzi indicati dalla scienza o dall'arte, per eliminare queste azioni od evitarne i danni, laddove non possano essere eliminate.

E secondo che è sicura o no la stabilità, si determinino le tassellature od i rifacimenti parziali, atti a ridonare alle masse costruttive o decorative la continuità antica, riproducendo per forma e per sostanza quanto si sostituisce di queste masse.

I tasselli ed i rifacimenti parziali devono essere limitati in guisa, che non sostituiscano più del necessario nelle masse antiche, ed eseguiti con

gran cura, affinché non presentino poi rappezzi che mettano i monumenti in condizioni peggiori di prima.

Quando si tratti di demolizioni avvenute, si distingua se modificano semplicemente alcuna parte del monumento, e se inoltre ne possano alterare la stabilità.

Per le prime si ricorra a ricostruzioni parziali o totali a seconda del bisogno, purché sia dimostrato che l'alterazione dell'antico, la quale si vuole sopprimere, non ha valore alcuno per sé, né ha dato luogo ad opera che abbia valore per la storia o per l'arte; e sia dimostrato inoltre, che si può con le ricostruzioni riprodurre esattamente per forma e per sostanza quello che esisteva prima.

E quando, oltre a sopprimere l'alterazione dell'antico, occorra provvedere alla garanzia della stabilità si determini di ricostruire quanto serve, se anche non si abbia la certezza di riprodurre esattamente l'antico, purché le alterazioni derivate dalle demolizioni o rese possibili da esse, non abbiano valore alcuno.

Quando si tratti di aggiunzioni fatte si metta in rilievo se nascondono semplicemente alcuna parte del monumento, o se inoltre ne possano alterare la stabilità.

E nel primo caso si ricorra alle demolizioni necessarie per rimettere in evidenza l'antico, purché sia dimostrato, che quanto si vuole demolire non ha valore, e per contro quanto si vuol scoprire, ha importanza notevole e merita di essere posto in evidenza.

Nel secondo caso, trattandosi di evitare che sia pure alterata la stabilità, si determinino le demolizioni necessarie, se anche l'antico, non abbia importanza tale da meritare assolutamente di essere scoperto, purché quanto è da demolirsi non abbia valore né per la storia né per l'arte.

E per l'antico che si scopre, il quale abbia sofferto corrosioni e demolizioni, si provveda come per quanto già era scoperto.

Per le ricostruzioni alle quali il monumento sia stato soggetto, si distingua il caso in cui ricordino l'antico, e quello in cui non lo ricordino.

Nel primo si stabiliscano le sole riparazioni necessarie, a meno che si abbia l'assoluta certezza di poter sostituire ad esse un'opera nuova, che riproduca esattamente l'antica, la quale opera può essere adottata o in tutto od in parte a seconda del bisogno.

Nel secondo si stabilisca di sostituire parzialmente o totalmente, ancora a norma del bisogno, le ricostruzioni con opera nuova, che riproduca o per lo meno ricordi nel miglior modo possibile l'antica.

Per le variazioni di stabilità, tenuto conto della natura ed estensione loro, si distinguano i casi in cui si possano ridonare al monumento le condizioni statiche normali, senza sostituire materiale nuovo all'antico e quelli in cui sia indispensabile tale sostituzione.

Cosicché si riconosca, dove occorra adottare la scomposizione delle

parti in cui la stabilità è alterata e la ricomposizione loro col materiale antico, e dove ricorrere a rifacimenti; e si possa pure avvisare ai legamenti ed agli altri lavori di rinforzo o di consolidamento, che per avventura risultino necessari per impedire il rinnovamento dei danni.

La scomposizione delle parti in cui la stabilità è alterata, e la ricomposizione loro col vecchio materiale, si determinino in guisa che riproducano esattamente le condizioni statiche antiche.

I rifacimenti necessari si determinino distinguendo le opere delle varie epoche, onde si ottenga in ciascuna opera, come con le tassellature, una riproduzione esatta per forma e sostanza di quanto esisteva.

E se la scomposizione e la ricomposizione non sono possibili, o se si ha ragione di temere un rinnovamento dei danni, dopo che siano eseguiti i rifacimenti parziali, si determinino i legamenti di rinforzo, o gli altri lavori che nei vari casi particolari risultano necessari, in modo che si garantisca la stabilità senza nulla alterare del monumento.

In ogni caso poi di tassellature, di rifacimenti parziali, di ricostruzioni parziali o totali, etc., occorre che se anche si creda possibile, non si tenti di far meglio degli antichi, ma quando si debba assolutamente rifare si rifaccia tale quale era, affinché il monumento resti col suo vero carattere, a testimoniare il lavoro delle varie epoche per le quali è passato.

Studiati i restauri con tali criteri e rappresentati con opportuni disegni, evidentemente si può procedere a norma di quanto stabiliscono le disposizioni qui unite, alla compilazione del progetto ed alla esecuzione dei lavori, colla fiducia di aver reso possibile un risultato soddisfacente.

Per il Ministro

— FIORELLI —

IL VOTO DEL CONGRESSO (1883)

Considerando che i monumenti architettonici del passato non solo valgono allo studio dell'architettura, ma servono quali documenti essenzialissimi a chiarire e ad illustrare in tutte le sue parti la storia dei vari tempi e perciò vanno rispettati con scrupolo religioso appunto come documenti in cui una modificazione anche lieve, la quale possa sembrare opera originaria, trae in inganno e conduce via via a deduzioni sbagliate.

La prima sezione del III Congresso degli Ingegneri ed Architetti, presa cognizione delle circolari inviate dal Ministero della Pubblica Istruzione il 21 luglio 1882 ai Prefetti del Regno intorno ai restauri degli edifici monumentali, lodandone le disposizioni, raccomanda ad esso di prendere pure in esame le seguenti massime.

1. I monumenti architettonici, quando sia dimostrata incontrastabilmente la necessità di porvi mano, debbono piuttosto venire *consolidati* che *riparati*, piuttosto *riparati* che *restaurati*; ed in ogni modo si devono col massimo studio scansare le aggiunte e le rinnovazioni.
2. Nel caso che le dette aggiunte o rinnovazioni tornino assolutamente indispensabili per la solidità dell'edificio o per altre cause gravissime ed invincibili, e nel caso che riguardino parti non mai esistite o non più esistenti o delle quali manchi la conoscenza sicura della forma primitiva, le aggiunte o rinnovazioni si devono compiere nella maniera nostra contemporanea, avvertendo che possibilmente nell'apparente prospettiva le nuove opere non urtino troppo con l'aspetto del vecchio edificio.
3. Quando si tratti invece di compiere parti distrutte o non ultimate in origine per fortuite cagioni, oppure di rifare dei conci tanto deperiti da non poter più rimanere in opera, o quando nondimeno rimanga il tipo vecchio da riprodurre con precisione, allora converrà in ogni modo che i conci aggiunti o rinnovati, pur assumendo la forma primitiva, siano di materiale evidentemente diverso, o portino un segno inciso o, meglio, la data del restauro, sicché neanche in ciò possa l'attento osservatore venir tratto in inganno. Nei monumenti dell'antichità o in altri ove sia notevole l'importanza propriamente archeologica, le parti di compimento indispensabili alla solidità ed alla conservazione dovrebbero essere lasciate coi soli piani semplici e coi soli solidi geometrici dell'abbozzo, anche quando non appariscano altro che la continuazione od il sicuro riscontro di altre parti antiche sagomate ed ornate.

4. Nei monumenti che traggono la bellezza, la singolarità, la poesia del loro aspetto dalla varietà dei marmi, dei mosaici, dei dipinti, oppure dal colore della loro vecchiezza o dalle circostanze pittoresche in cui si trovano, o perfino dallo stato rovinoso in cui giacciono, le opere di consolidamento, ridotte allo strettissimo indispensabile, non dovranno scemare possibilmente in nulla codeste ragioni intrinseche ed estrinseche di allettamento artistico.
5. Saranno considerate per monumenti, e trattate come tali, quelle aggiunte o modificazioni che in diverse epoche fossero state introdotte nell'edificio primitivo, salvo il caso in cui, avendo un'importanza artistica e storica manifestamente minore dell'edificio stesso e nel medesimo tempo svisando e mascherando alcune parti notevoli di esso, si ha da consigliare la rimozione o la distruzione di tali modificazioni od aggiunte. In tutti i casi nei quali sia possibile, o ne valga la spesa, le opere di cui si parla verranno serbate, o nel loro insieme o in alcune parti essenziali, possibilmente accanto al monumento da cui furono rimosse.
6. Dovranno eseguirsi, innanzi di por mano ad opere anche piccole di riparazione o di restauro, le fotografie del monumento, poi di mano in mano le fotografie dei principali stati del lavoro, e finalmente le fotografie del lavoro compiuto.
Questa serie di fotografie sarà trasmessa ai Ministero della Pubblica Istruzione insieme coi disegni delle piante, degli alzati e dei dettagli e, occorrendo, cogli acquerelli colorati, ove figurino con evidente chiarezza tutte le opere conservate, consolidate, rifatte, rinnovate, modificate, rimosse o distrutte.
Un resoconto preciso e metodico delle ragioni e dei procedimenti delle opere e delle variazioni di ogni specie accompagnerà i disegni e le fotografie.
Una copia di tutti i documenti ora indicati dovrà rimanere depositata presso le fabbricerie delle chiese restaurate, o presso l'ufficio incaricato della custodia del monumento restaurato.
7. Una lapide da infiggere nel monumento restaurato ricorderà la data e le opere principali del restauro.

• Il documento approvato dal Congresso degli Ingegneri ed Architetti italiani rappresenta un emendamento alle disposizioni contenute nel decreto e nella circolare ministeriali del 1882, cui si fa cenno all'inizio del testo, riguardanti i «restauri degli edifici monumentali». In tal senso questi ultimi, piuttosto che il voto del Congresso, possono considerarsi la prima Carta del restauro italiana. Sulla questione si rimanda a A. Grimoldi (a cura di), *Omaggio a Camillo Boito*, Milano 1991, pp. 197-198.

Il Congresso degli ingegneri e architetti italiani

Il IV Congresso degli ingegneri e degli architetti italiani, svoltosi a Roma alla fine del 1883, trattò numerosi quesiti, posti dalla classe professionale, tra i quali il seguente:

«Se nei restauri architettonici, massime di quelli appartenenti al Medio Evo, convenga imitare, nelle parti da compiere o da aggiungere, lo stile, la forma, il lavoro, i materiali vecchi, così che le nuove opere sembrino originarie, o se all'incontro convenga e in qual modo mostrare palesemente quali parti vengono aggiunte o compiute?».

L'elaborazione dei principi dovuta al Boito

Il tema era stato proposto da Camillo Boito, il quale lo espose al Congresso in una lunga relazione che si concludeva con un ordine del giorno; ne seguì un lungo dibattito, nel corso del quale venne esaminato, punto per punto, un documento proposto da Boito che, infine, fu approvato.¹

Voto del Congresso: i temi

Il Voto è composto da 7 massime.

- Restauro (eccezionalità del r.);
- indicazione degli interventi, documentazione dei restauri;
- stratificazioni e unità di stile;
- liberazione;
- consolidamento;
- sostituzione, aggiunta.

Riferimento bibliografico

F. LA REGINA, *Restaurare o conservare. La costruzione e metodologica del restauro architettonico*, capitolo primo: «Restaurare o conservare?», Napoli, pp. 37-59.

¹ Da R. DI STEFANO, La tutela dei beni culturali in Italia, in «Restauro», n.1, 1972, p. 17.

La ricezione della teoria dei valori di Riegl

La fonte: A. Riegl, 1903

Il commento: G. La Monica, 1982

A. Riegl, *Il culto moderno dei monumenti, il suo carattere e i suoi inizi*, Vienna 1903, in S. Scarrocchia, *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, Bologna 1995, pp 173-207

(...)

I.2.A. Il valore dell'antico

Il *valore dell'antico* di un monumento si rivela a prima vista in quanto apparenza non moderna. Per l'esattezza, questo aspetto antiquato non si fonda tanto sulla forma stilistica, perché lo stile e il giudizio su di esso sarebbero quasi esclusivamente riservati alla cerchia, relativamente ristretta, degli storici dell'arte. Il *valore dell'antico* invece pretende di influire sulle grandi masse. Il contrasto con il presente, sul quale è fondato tale valore, si rivela piuttosto in una imperfezione, in una mancanza di organicità, in una tendenza al degrado della forma e dei colori. Queste qualità sono decisamente contrapposte alle qualità delle creazioni sorte di recente, cioè moderne. (...)

Appena l'individuo (sia esso creato dall'uomo oppure dalla natura) è formato, comincia l'attività distruttiva della natura, cioè delle sue forze meccaniche e chimiche, che tentano ancora una volta di scomporre l'individuo nei suoi elementi e di combinarlo con la amorfa totalità della natura. Dalle tracce di questa attività si comprende che un monumento non è sorto in tempi recentissimi, bensì in un tempo più o meno passato, e sulla chiara possibilità di percepire le sue tracce si fonda perciò il *valore dell'antico* di un monumento. L'esempio più drastico è offerto, com'è già stato detto, dalle rovine che sono derivate dall'insieme concluso di un castello a causa di un lento distacco di parti rilevanti di materiale. Con maggiore efficacia, però, il *valore dell'antico* si impone per l'effetto, meno violento e ovviamente più ottico che tattile, della disgregazione della superficie (decomposizione, patina) e per l'effetto inoltre che procurano gli angoli e gli spigoli consumati o altre vicissitudini. Tutto ciò testimonia il lavoro di degrado operato dalla natura, degrado lento ma sicuro e ininterrotto, come un lavoro regolare e inarrestabile.

Quindi la legge estetica fondamentale del nostro tempo, che consiste nel *valore dell'antico*, si può definire nel modo seguente: dalla mano umana esigiamo la produzione di opere concluse come simboli del divenire necessario e regolare; dalla natura che agisce nel tempo esigiamo invece il degrado di quel carattere concluso come il simbolo dell'altrettanto necessario e regolare trascorrere. Nelle opere umane recenti disturbano i segni del trascorrere del tempo (di una decadenza prematura) nello stesso modo in cui nelle opere antiche ci disturbano i segni di un nuovo *divenire* (restauri vistosi). (...)

... ogni opera umana viene intesa come un organismo naturale, nel cui sviluppo nessuno deve ingerirsi: l'organismo deve vivere liberamente e, tutt'al più, l'uomo ha il dovere di proteggerlo da un'estinzione prematura. Così nel monumento l'uomo moderno vede una parte della propria vita e percepisce ogni intervento su di esso tanto sgradevole quanto un intervento sul proprio organismo. (...)

... il monumento stesso non deve essere sottratto all'effetto di degrado delle forze naturali, nella misura in cui questo effetto ha luogo in una continuità indisturbata e regolare, e non già in seguito ad una distruzione improvvisa e violenta, per quanto, in generale, ciò sia nel potere dell'uomo. Deve essere evitato, in ogni modo, dal punto di vista del *valore dell'antico*, l'intervento arbitrario della mano dell'uomo sulla consistenza raggiunta dal monumento; ...

... il culto del *valore dell'antico* non condanna soltanto ogni distruzione forzata del monumento ad opera dell'uomo come intervento sconsiderato nell'attività di degrado svolta dalla natura, per cui favorirebbe — in un certo senso — il mantenimento del monumento, ma, almeno in linea di principio, condanna anche ogni attività di conservazione, il restauro come non meno ingiustificato intervento nel dominio delle leggi naturali; per ciò il culto di detto valore è rivolto direttamente contro la conservazione del monumento. (...)

Così il culto del *valore dell'antico* lavora alla sua stessa distruzione. I suoi assertori radicali non leveranno in vero nessuna protesta contro questa conclusione. In primo luogo l'attività di degrado delle forze della natura è un'attività tanto lenta che anche i monumenti millenari probabilmente rimarranno per noi fruibili ancora per un tempo ragionevole — o meglio — per la prevedibile durata di questo culto. Anche il *divenire* ha il suo sviluppo costante e ininterrotto: quello che oggi è moderno e che, in corrispondenza alle leggi del *divenire*, si presenta come un insieme individuale, a poco a poco diventerà monumento e andrà a colmare il vuoto che le forze della natura do-

minanti nel tempo inesorabilmente lasceranno nel patrimonio monumentale che ci è stato tramandato. Dal punto di vista del *valore dell'antico* infatti non la conservazione dei monumenti di un divenire lontano deve essere mantenuta in eterno per opera dell'intervento umano, quanto piuttosto la perenne esposizione al pubblico del corso circolare del divenire e del trascorrere; ...

(...)

I.2.B. *Il valore storico*

Il *valore storico* di un monumento consiste nel fatto che ci rappresenta un grado preciso, per così dire singolare, dello sviluppo di qualche campo creativo dell'umanità. Da questo punto di vista, del monumento non ci interessano le tracce degli effetti naturali del degrado, che si sono manifestate nel tempo trascorso dalla sua origine, ma ci interessa il suo stato iniziale in quanto opera umana. Il *valore storico* è tanto più alto quanto più è trasparente il grado in cui si manifesta lo stato originale concluso del monumento, posseduto al tempo della realizzazione. Per il *valore storico*, le alterazioni e le degradazioni parziali sono un'aggiunta, sgradita e di disturbo. Nella stessa misura questo vale anche per il *valore storico artistico* come per quello culturale ... Il compito dello storico è di riempire di nuovo con tutti i mezzi ausiliari disponibili i vuoti che coll'andar del tempo le influenze della natura hanno prodotto nella creazione originale. I sintomi del degrado, che per il *valore dell'antico* sono la cosa principale, dal punto di vista del *valore storico* devono essere eliminati con tutti i mezzi. Ma ciò non deve accadere al monumento originale, bensì ad una copia o soltanto con riflessioni o descrizioni. Quindi per principio anche il *valore storico* considera il monumento originale come intangibile, per una ragione completamente diversa dal *valore dell'antico*. Per il *valore storico* non si tratta di conservare le tracce dell'antico e le trasformazioni causate dalle influenze naturali nel tempo trascorso dalla realizzazione, che giudica almeno indifferenti se non moleste; ma, piuttosto, di conservare un documento quanto più inalterato possibile per una futura attività di integrazione della ricerca storico artistica. Il *valore storico* sa che tutte le speculazioni e le ricostruzioni umane sono esposte all'errore soggettivo; dunque il documento come l'unico dato certo deve rimanere conservato il più intatto possibile, perché le generazioni future possano controllare i nostri tentativi di ricostruzione ed eventualmente sostituirli con altri migliori e più fondati. (...)

Le manifestazioni di degrado accumulate finora per l'azione della natura non son certo revocabili e dunque anche dal punto di vista del *valore storico* non devono essere più eliminate; altre degradazioni, però, a partire da oggi e in futuro, che il *valore dell'antico* non solo ammette ma persino postula, dal punto di vista del *valore storico* non appaiono soltanto inutili ma devono essere evitate decisamente, perché ogni ulteriore degradazione rende più difficile la ricostruzione scientifica relativa alla opera umana nel suo stato originario. In relazione a ciò, il culto del *valore storico* deve mirare alla maggiore conservazione possibile di monumenti nello stato attuale pervenutoci e quindi sancire l'esigenza che la mano umana si frapponga come ostacolo al corso dello sviluppo naturale e che impedisca la continuità normale dell'attività di degrado delle forze della natura, per quanto è possibile all'uomo. Così vediamo che gli interessi del *valore dell'antico* e del *valore storico*, sebbene tutti e due siano *valori in quanto memoria*, si dividono nettamente nel punto decisivo della tutela dei monumenti. Com'è da risolvere questo conflitto? E se no, quale dei due valori dovrebbe essere sacrificato all'altro? (...)

Fortunatamente nelle questioni della pratica conservativa si verifica un'occasione esterna di conflitto tra il *valore dell'antico* e il *valore storico* assai più raramente di quanto possa sembrare a prima vista. Infatti entrambi i valori rivali sono inversamente proporzionali tra loro: più è grande il *valore storico* e più è scarso il *valore dell'antico*. Poiché il *valore storico*, più schietto, per così dire oggettivamente tangibile, si impone con forza, il *valore dell'antico*, più intimo, viene soffocato; ...

Ma non di rado si verifica il caso che il *valore dell'antico* debba richiedere l'intervento della mano dell'uomo nel corso della vita di un monumento, intervento che di solito viene proibito per principio. Ciò si verifica nel caso in cui il monumento diventa oggetto di una distruzione prematura da parte delle forze della natura, di una veloce e anormale degradazione del suo organismo. (...)

Nel caso accennato prima (necessità di una tettoia di protezione per un affresco) anche il *valore dell'antico* richiede la conservazione del monumento con l'intervento umano, che altrimenti solo il *valore storico* in contrasto con il *valore dell'antico* postula in modo obbligatorio, in relazione al suo innegabile bisogno di conservazione della situazione documentaria di fatto; perché un leggero intervento della mano dell'uomo appare allora per il *valore dell'antico* come il male minore rispetto a quello più violento della natura. Gli interessi di entrambi i valori in tale caso vanno di pari passo, almeno apparentemente: sebbene al *valore dell'antico* importi soltanto un rallentamento, al *valore storico* invece un impedimento completo del processo di degrado. Per l'attuale tutela dei monumenti appunto rimane sempre come obiettivo principale evitare un conflitto tra tutti e due i valori. (•••)

Tuttavia il conflitto non assumerà quasi mai forme assai acute nelle questioni di *conservazione*, grazie a provvedimenti esterni, nei quali entrambi i valori possono avanzare di pari passo, ma soprattutto in questioni di *restauro*, legate al cambiamento di forma e di colore; perché il *valore dell'antico* in tale ambito è molto più sensibile del *valore storico*. Se da una torre antica vengono tolte alcune pietre lesionate e sostituite da nuove, il *valore storico* della torre subirà un danno poco considerevole perché innanzitutto la forma fondamentale originale è rimasta la stessa e l'antico è stato conservato sufficientemente per la valutazione di tutti i problemi ad esso inerenti. Perciò le poche pietre sostituite possono essere considerate praticamente del tutto fuori questione, mentre per il *valore dell'antico* anche questi semplici materiali rappresentano una grave alterazione, specialmente quando risultano in modo stridente nella massa dell'antico per il loro colore «nuovo» •••

(•••)

I.3. La relazione dei valori contemporanei con il culto dei monumenti

La maggior parte dei monumenti possiede la capacità di soddisfare anche tali bisogni sensibili o spirituali, per colmare i quali sarebbero altrettanto adatte (se non più adatte) creazioni moderne e nuove. Il *valore contemporaneo* di un monumento si fonda proprio su quella capacità, che evidentemente non rimanda all'origine nel passato e al *valore in quanto memoria* che su di essa si fonda.

••• il *valore contemporaneo* ha le sue radici nel soddisfacimento dei bisogni naturali o intellettuali; nel primo caso parliamo del *valore d'uso pratico* o decisamente di *valore d'uso*; nel secondo caso del *valore artistico*. (•••)

I.3.A. Il valore d'uso

••• ineluttabili d'altronde sono gli aspetti negativi del *valore d'uso*, che si manifestano quando la considerazione dei bisogni materiali umani comporta la eliminazione di un monumento, per esempio quando la degradazione naturale metta in pericolo l'incolumità fisica degli uomini (una torre che minaccia di crollare). Il tener conto del *valore* della incolumità fisica prevale alla fine, senza dubbio, su ogni possibile attenzione al bisogno ideale del *valore dell'antico*.

Supponiamo inoltre che per tutti i monumenti utilizzabili possa essere creato davvero un sostituto moderno, cosicché gli originali antichi senza interventi di restauro, e in conseguenza della sostituzione anche privi di alcuna utilità pratica, possano concludere la loro esistenza naturale. (•••)

••• una parte essenziale di quel gioco vivente delle forze della natura, la cui percezione è presupposto del *valore dell'antico*, andrebbe perduta irrimediabilmente con la cessazione dell'utilizzo dei monumenti. Chi per esempio nella basilica di S. Pietro a Roma vorrebbe rinunciare alla presenza dei moderni visitatori e allo svolgimento di funzioni religiose?

(•••) Si tratta infatti di opere che di solito vediamo pienamente utilizzate e che, quando non trovano più quella fruizione a noi familiare, suscitano l'impressione di una distruzione violenta, che risulta intollerabile anche al culto del *valore dell'antico*. Invece, resti di monumenti che per noi non hanno più significato pratico e nei quali di conseguenza non sentiamo la mancanza dell'attività umana come forza efficace della natura (come per esempio le rovine di un castello medievale in una erta selvaggia nelle montagne, oppure le rovine di un tempio romano anche nelle strade frequentate di Roma), sviluppano pienamente il fascino del *valore dell'antico*. (•••)

Ma distinguiamo ancora, così come tra opere più antiche e più recenti, anche, in modo più o meno esatto, tra opere utilizzabili e non utilizzabili e, di conseguenza, abbiamo riguardo nel primo caso per il *valore storico*, nel secondo sia per il *valore d'uso* che per il *valore dell'antico* indipendentemente dal *valore d'uso*: ciò non si verifica per opere in uso, il cui apprezzamento ci è impedito se non possiedono il *valore contemporaneo* peculiare di opere del genere. Si tratta dello stesso spirito moderno dal quale è derivato il noto movimento contro le *prisons d'art*; perché ancora con maggior vigore del valore storico, il *valore dell'antico* si deve volgere contro la separazione di un monumento dal suo contesto organico e contro l'isolamento nel museo, benché proprio in questo luogo gli sarebbe sicuramente risparmiata la necessità di un restauro.

Se dunque l'utilizzazione pratica e continua di un monumento possiede anche per il *valore dell'antico* un significato importante e senz'altro spesso indispensabile, la possibilità di un conflitto tra detto valore e il *valore d'uso*, che finora appariva ancora come inevitabile, viene con ciò nuovamente a restringersi. A proposito delle opere dell'antichità e dell'alto medioevo, da noi relativamente rare, un tale conflitto certamente non può aver luogo, perché queste opere, tranne alcune eccezioni, da molto tempo sono comunque sottratte all'utilità pratica. Alle opere recenti, invece, il culto del *valore dell'antico* accorderà facilmente quelle concessioni alla *manutenzione*, le quali appunto dovrebbero garantire a quei monumenti l'idoneità alla circolazione e fruizione umana, auspicata anche dal punto di vista di questo valore. Per ciò la possibilità di un conflitto tra il *valore d'uso* e il *valore dell'antico* nel caso più immediato è data da quei monumenti che si trovano al limite tra quelli utilizzabili e quelli che non lo sono, tra medioevali e moderni; e in tali casi senza dubbio la vittoria spetterà a quei valori, le cui richieste sono conformi a quelle espresse dagli altri valori concomitanti. (•••)

I.3.B. *Il valore artistico*

Come vuole la concezione moderna, ogni monumento per noi possiede un valore artistico, in quanto corrisponde alle esigenze del moderno Kunstwollen. Si tratta anzi, a questo proposito, di due esigenze di specie diversa. La prima, il valore artistico la condivide con quella dei periodi artistici precedenti in quanto anche ogni opera d'arte moderna, come ogni recente creazione, deve apparire come conclusa, non caduta in degrado né nella forma né nel colore. In altre parole: ciascuna opera nuova solo in virtù di questa novità possiede già un *valore artistico* che si può denominare *valore artistico elementare* o brevemente *valore di novità*. La seconda esigenza, che non rivela ciò che lega il moderno Kunstwollen agli esempi di Kunstwollen precedenti, bensì ciò che lo separa da quelli, riguarda lo stato specifico del monumento sotto l'aspetto della concezione della forma e del colore. La cosa migliore sarebbe usare, perciò, l'espressione «valore artistico relativo», perché questa esigenza non rappresenta niente di oggettivo, niente di immutabile, bensì appare inserita in un processo costante di cambiamento. È chiaro fin da principio, che un monumento non può corrispondere completamente a una delle due esigenze.

(•••)

I.3.B.b. *Il valore artistico relativo*

Sul *valore artistico relativo* si basa la possibilità di apprezzare le opere delle generazioni precedenti non solo come testimonianze del superamento della natura per mezzo della creatività umana, ma anche in relazione alla loro particolare concezione, forma e colore. Dal punto di vista moderno, secondo cui non esiste un canone artistico oggettivamente valido, sembra normale che un monumento possa non avere un *valore artistico* per le generazioni a venire; tanto meno ne ha quanto più antico e più lontano dal moderno nel tempo e nello sviluppo artistico. Insegna però l'esperienza che spesso valutiamo le opere d'arte più antiche come più grandi di quelle moderne. Succede anche talvolta che proprio tali monumenti, che nel loro tempo hanno incontrato poco favore e perfino una vivace opposizione (a tale proposito specialmente la pittura olandese del Seicento fornisce numerosi esempi), a noi moderni appaiano come la rivelazione più alta dell'arte figurativa. Circa trent'anni fa per questo fenomeno si possedeva ancora una spiegazione semplice: in quel tempo si credeva ancora all'esistenza di un *valore artistico assoluto*, per quanto si considerasse difficile definirne esattamente i criteri. La maggior valutazione dei monumenti più antichi si spiegava in base alla considerazione che quei tempi remoti si fossero avvicinati nella loro produzione artistica al *valore artistico assoluto* più di quanto, nonostante l'impegno, fossero in grado di fare gli artisti moderni. All'inizio del Novecento ci siamo già prevalentemente convinti che non esiste un tale Valore artistico assoluto e che perciò è una pura invenzione se in quei casi di «salvataggio» dei maestri del passato rivendichiamo la parte di giudici più equanimi dei contemporanei dei maestri «incompresi». (•••)

G. La Monica, Introduzione ad A. Riegl, *Scritti sulla tutela ed il restauro*, a cura di G. La Monica, Palermo 1982.

La complessiva impostazione teorico-metodologica, esperita specialmente nei famosi saggi *Problemi di stile e Industria artistica tardo-romana*, influisce sui testi che Riegl scrisse quando fu incaricato dal Governo austriaco di riorganizzare il settore della tutela. Infatti, in quello ch'è il testo fondamentale, *Il culto moderno dei monumenti, la sua essenza e il suo sviluppo (Introduzione alla legge sulla protezione dei monumenti)*, del 1903, si riscontrano, come tipici di Riegl, l'evoluzionismo organicistico e lo spiritualismo creatore anti-positivistico, lo psicologismo (con agganci storico-culturali) del *Kunstwollen* e il formalismo tipologico, la pariteticità storicistica e anti-aristocratica tra tutte le arti (cosiddette «maggiori», «minori» e «applicate») e tra tutte le epoche della storia dell'arte, il relativismo storico (6), con in più, rispetto a coeve e successive teorie restaurative, l'accentuazione del valore del «ricordo» e di quello d'«antichità».

Nel saggio su *Il culto dei monumenti* Riegl fa la distinzione tra monumenti «voluti» e «non voluti»: i primi sono costituiti da ogni opera umana creata volutamente dall'artista al fine di testimoniare azioni umane ed eventi storici e di tramandarli al futuro, con una intenzionalità «commemorativa»; i secondi sono quelli in cui non è intenzionale, da parte dell'artista, l'aspetto testimoniale-commemorativo, ma questo è attribuito ai monumenti dai posteri e dai moderni. Ogni monumento è storico in quanto è relativo ad un suo valore storico, cioè a quello che è stato prima e oggi non lo è più nè può esserlo mai più; tuttavia costituisce sempre un «anello indispensabile dell'evoluzione storica». Notiamo che, anche in quest'ambito, Riegl concepisce la storia come una catena di sviluppo progressivo, di positiva e «teleologica» (autofinalizzata e finalistica, come dichiarava in *Industria...*) (7) continuità senza deviazione e rotture. Ma in *Problemi di stile* accennava invece anche alle «deviazioni» dalle «leggi astratte», deviazioni che «fanno la storia» interrompendo la univocità (8). Tuttavia, il superamento della concezione di epoche di decadenza «barbariche»

fa sì che Riegl, anche in questo saggio sulla tutela, affermi che ogni azione umana ha valore di testimonianza storica e che ogni monumento «artistico», in quanto reca testimonianza d'eventi umani, è un monumento «storico»: così come ogni monumento storico pur minimo — anche un semplice foglietto di carta — è pure artistico, perchè, oltre a testimoniare di eventi storici, contiene tutta una serie di elementi «artistici» quali «l'aspetto esteriore, la forma, il modo di composizione», che testimoniano dello sviluppo della storia dell'arte. Essendo, perciò, ogni monumento insieme «artistico-storico», cade la tradizionale distinzione tra monumenti artistici e monumenti storici, perchè i primi sono «compresi nei secondi e sono assorbiti» in questi.

(6) Sulla teoria dell'arte e sulla metodologia storiografica di Riegl, la bibliografia è non solo vasta ma anche di vario livello. Mi limito perciò a indicare solo quelli che ritengo siano, oggi, i saggi più utili (e nei quali, peraltro, è contenuta una ulteriore bibliografia): E. Panofsky, *Il concetto del «Kunstwollen»*, in *La prospettiva come forma simbolica*, tr. it. Milano 1961; Sergio Bettini, introduzione a: A. Riegl, *Industria artistica tardo-romana*, tr. it. Firenze, 1953; A.C. Quintavalle, introduzione a: A. Riegl, *Problemi di stile*, tr. it. Milano, 1963; R. Bianchi Bandinelli, voce «Alois Riegl», in «Enciclopedia dell'arte Antica Classica e Orientale», 1965, vol. VI; Idem, *Organicità e astrazione*, Milano, 1956, pp. 64-70; A. Hauser, *Le teorie dell'arte*, tr. it. Torino 1969, pp. 103 e sgg.; R. De Fusco, *L'idea di architettura*, Milano, 1968, pp. 37-50 (sui rapporti tra concezione dell'architettura e teoria purvisibilistica); Henri Zerner, *Alois Riegl: arte, valore, storicismo*, in «Comunità», n. 181, anno XXXIII, 1979, pp. 343-359. Brevi ma acuti i richiami a Riegl in libri di Lukacs, Benjamin, Cacciari e Dal Co, su cui mi riservo di intervenire in un libro in preparazione, dedicato al «simbolico».

(7) A. Riegl, *Industria...* cit., pp. 8-12.

(8) A. Riegl, *Problemi di stile*, cit., p. 15.

Il concetto di evoluzione, poi, rende possibile il superamento di precedenti concezioni collegate a valori estetici «indistruttibili» e «assoluti», a «canoni ideali» classicistici. Il valore artistico è sempre e soltanto «relativo». Secondo la vecchia concezione un'opera d'arte ha valore artistico quando corrisponde ai crismi di una estetica «oggettiva» assoluta; secondo la concezione moderna (affermatasi, per Riegl, solo all'inizio del sec. XX) il valore artistico «si misura da quanto esso viene incontro alle esigenze della moderna volontà d'arte», esigenze, però, che «a rigore» non potranno mai avere una formulazione definitiva e una sistemazione chiara, perchè «cambiano continuamente da soggetto a soggetto e di momento in momento». Non esistendo, quindi, un valore artistico oggettivo ed eterno, ma solo uno «contemporaneo», relativo e storico, non ha senso parlare ancora di monumenti «artistici e storici» ma soltanto di monumenti «storici»: perciò — se ne deduce — ogni monumento deve essere conservato. Come possiamo vedere, sono ben presenti i concetti riegliani, già impiegati in saggi teorico-storiografici, di sviluppo evolutivo, di relatività e di parità dei valori estetici.

I monumenti hanno valore storico: 1) per la storia; 2) per la storia dell'arte; 3) per le tracce di tempo trascorso (patina, ruderi, ecc.). Mentre i primi due valori si fondano sull'oggetto reale (l'opera originaria), il terzo si basa su un «sostrato» sensibile, atto a

stimolare nell'osservatore, mediante la «percezione», l'«effetto psicologico» del trascorrere del tempo, dell'«idea» del «corso naturale del divenire e del trapassare». Effetto psicologico che si «manifesta subito come sentimento» e che è comune sia alle persone colte sia a quelle non colte. È, questo, il «valore d'antichità»: ed è in Riegl un recupero e un rilancio — nei termini di una psicologia della percezione visiva che ha affinità e differenze con quelle di Fiedler e di Hildebrand — (9) del fascino del rudere esaltato da Ruskin. Tale valore consente di distinguere tre classi di monumenti: a) quelli «voluti»; b) quelli storici, pure commemorativi, ma la cui «scelta» è affidata al «piacere» soggettivo dei moderni; c) quelli «antichi», che comprendono ogni opera fatta dall'uomo.

La storia della cura dei monumenti dimostra che le tre classi suddette si sono sviluppate succedendosi l'una dopo l'altra in un processo di generalizzazione crescente dello stesso concetto di monumento: nell'antichità greco-romana, la cura infatti era rivolta a quelli voluti; nel Rinascimento italiano, a quelli storici-artistici, con preferenza dell'arte classica assunta come l'antecedente di quella stessa rinascimentale e celebrata anche come precedente esemplare lungo la «scia culturale» di popoli di «stirpe affine», cosa che determina un'intima «necessità di legge naturale»: in ciò possiamo riscontrare un altro tipico concetto di Riegl: lo «spirito dei popoli e delle razze», con le sue «leggi». Il valore per cui ogni opera umana, anche la più piccola, è testimonianza di storia e di cultura ed è documento dello «sviluppo» storico-culturale, si afferma dopo, nel sec. XIX, come valore storico; da ciò, all'inizio del sec. XX, nasce il valore d'*antichità*, che inquadra, e rispetta, ogni singola opera nell'evoluzione complessiva come documento, appunto, dello «sviluppo».

(9) V. K. Fiedler, *L'attività artistica*, tr. it. Vicenza 1963; A. von Hildebrand, *Il problema della forma*, tr. it. 1949; A. Banfi, *Filosofia dell'arte*, Roma, 1962; R. Salvini, *La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo*, Milano, 1977.

Questo valore fa rispettare ogni monumento non solo per le sue intrinseche e storiche, maggiori o minori, qualità oggettive, ma per il suo valore «soggettivo», nel senso che ogni monumento, grande o piccolo che sia stato storicamente, esercita comunque un effetto psicologico — quello, appunto, d'antichità — sul soggetto, il quale «osserva con i sensi e diviene cosciente con lo spirito». Aldilà del suo particolare valore storico, ogni monumento del tempo trascorso esercita quell'effetto su ogni soggetto, a prescindere dal suo originario significato di maggiore o minore importanza. Tutto è importante nel quadro dello sviluppo evolutivo e secondo il metro del valore d'antichità. Tutto, perciò, merita cura e tutela.

Infatti lo spostamento rieglia da qualità oggettive a qualità soggettive non significa caduta nel soggettivismo arbitrario — che decide a suo piacere ciò ch'è più importante storicamente, decidendo di salvaguardare solo quello — ma significa riconoscimento dell'importanza decisiva del soggetto percipiente (che «osserva con i sensi») e della presa di coscienza, nello stesso soggetto (che «diviene cosciente con lo spirito»), del valore d'antichità: questo ha, per così dire, un'oggettività maggiore di quello storico perchè inerisce a tutti i monumenti universali (e indipendentemente dalla maggiore o minore importanza storica) e perchè è percepito dall'occhio e dai sensi di tutti i soggetti che, universalmente, se ne rendono coscienti. Possiamo da ciò dedurre che la coscienza intellettuale — tramitata dagli effetti psico-sensitivi dell'antico — tende poi alla tutela, diventa coscienza *intenzionante*, intenzionalità o volontà consapevole della tutela (universale).

Ogni opera dell'uomo ha il carattere «unitario» dell'«organismo naturale», nella cui evoluzione «nessuno deve intervenire; l'organismo deve vivere liberamente e l'uomo può tutt'al più custodirlo da una fine precoce. Così l'uomo moderno scorge nel monumento un frammento della propria vita, e ogni violazione contro il medesimo viene da lui sentita altrettanto distruttiva, come un'intervento nel suo stesso organismo». L'uomo moderno dell'inizio del sec. XX rifiuta ogni intervento arbitrario e «si com-

piace» del «puro circolo necessario del divenire e del dissolversi secondo le leggi della natura» che, appunto, sono «necessarie e obbligatorie». È assolutamente da condannarsi ogni intervento forzoso dell'uomo o della natura che infranga arbitrariamente il «circolo» naturale, la «legge» organica e necessaria del divenire e del dissolversi — notiamo che, in questo punto, è palese l'organicismo evolutivo-fatalistico (con le sue «leggi» naturali) di stampo romantico/positivistico.

Ogni monumento antico non deve subire alcuna operazione estranea e innaturale d'invecchiamento o disfacimento nè di asportazione di ciò che in passato è stato aggiunto all'opera originaria. Per il valore d'antichità, gli elementi «estheticamente efficaci» per la sensibilità moderna sono i «segni del morire»: perciò è contrario all'interesse estetico ogni rinnovamento anti-naturale: la «pura impressione del naturale dissolversi necessario non può essere offuscata dall'aggiunta del divenire arbitrariamente innestato». Il monumento, secondo tale valore d'antichità, è «intoccabile» affinchè se ne vedano proprio i segni del tempo. Non bisogna ringiovanire artificialmente, non bisogna preoccuparsi di una «conservazione eterna» dei monumenti ma della «dimostrazione eterna» del «circolo del divenire e del morire». Questo, naturalmente, produrrà nuovi monumenti con valore d'antichità che

sostituiranno quelli che si sono, naturalmente, consunti. Ciò che oggi è moderno diventerà antico e, d'altronde, l'attività distruttrice della natura è così lenta che, ancora per parecchio tempo, molti monumenti ci saranno conservati.

Dato che il valore *storico* di un monumento consiste nel rappresentare una fase individuale dello sviluppo storico dell'umanità, tale valore è maggiore quanto più inalterato si manifesta l'originario aspetto unitario del monumento — al contrario, cioè, del valore d'antichità per il quale alterazioni e rovine sono positivi segni del morire naturale. Compito dello storico dell'arte — rispetto al valore storico — è quello di colmare le eventuali lacune ovvero eliminare i segni di disfacimento (che, per il valore d'antichità, non vanno invece eliminati); però ciò «non» deve attuarsi sul monumento stesso ma su «una copia e soltanto in teoria».

È, questa di Riegl, una chiara anticipazione del restauro cosiddetto «mentale» che è eminentemente conservativo-storicistico. A fini di studio e di documentazione scientifica dello sviluppo storico, il monumento è intoccabile (secondo il valore d'antichità era intoccabile per l'opposto motivo che testimoniava la legge del morire) e, proprio per ciò, necessita di una tutela che lo salvaguardi — che lo conservi nello stato «attuale» in cui ci è pervenuto — da quella stessa dissoluzione operata dalla natura che, invece, per il valore d'antichità, era da «richiederè».

Sorge, così, un conflitto tra gli interessi del valore storico e quelli del valore d'antichità. Conflitto, tuttavia, solo apparente, chè l'uno e l'altro valore, specie nelle opere storicamente più antiche, si implicano reciprocamente. Nella classe colta il valore d'antichità, e relativo piacere estetico, è associato al fatto di collocare e catalogare il monumento in uno stile storico: lo stesso sapere storico, quindi, diventa una «fonte estetica», il cui piacere si collega a quello d'antichità. Ma anche per le persone di media cultura il valore d'antichità è attribuito, pur se superficialmente e approssimativamente, secondo una collocazione storica.

Trascurando il valore storico a vantaggio di quello d'antichità, si inficierebbe dunque lo stesso concetto di sviluppo storico e, quindi, del valore stesso d'antichità; e ovviamente si danneggerebbe lo stesso metodo operativo di ricerca scientifica. Però, più grande è il valore storico (proporzionale, sembra dire Riegl, alla quantità documentaria dei resti), minore è, ovviamente, il valore d'antichità. Ciò vale soprattutto per i monumenti «voluti» nei quali l'aspetto «individuale» agisce «troppo come presente» per lasciare sufficiente spazio anche al «passato e alla transitorietà sulla cui consapevolezza» si basa il valore d'antichità: in questo caso si tende a respingere il valore di sviluppo. Viceversa, minore è il valore storico e più risalta quello d'antichità.

Al valore d'antichità importa — per quanto riguarda l'intervento di tutela che, a questo punto, Riegl giustifica, rifiutando l'abbandono passivo alla morte — soprattutto un «rallentamento» del processo di dissoluzione, a quello storico un arresto completo di tale processo. Diversità e conflitto che risorgono nel restauro: infatti, quando talune pietre sgretolate di una vecchia torre sono sostituite con altre nuove, si soddisfa l'interesse storico-documentario ma non quello di antichità, perchè le poche pietre nuove non danneggiano la struttura originaria (dal valore storico) prevalentemente intatta, ma disturbano — con il loro colore

«nuovo» — il valore d'antichità. Parimenti utile a fini scientifico-storici è la copia, purchè non pretenda — in contrasto col valore d'antichità — di porsi come un«equivalente completo dell'originale», ma si ponga come mezzo «ausiliario» della ricerca scientifica. Non assolutizzando, insomma, neppure il valore d'antichità — che si opporrebbe, di per sè, ad ogni copia —, quest'ultima, mediante i nuovi strumenti tecnici (tra cui la fotografia), può venire incontro agli interessi storico-scientifici, contrastanti, in questo caso, con una nozione (troppo) totalizzante del valore d'antichità.

Questo valore apprezza il passato in quanto tale; il valore storico tende a preservare il passato come se facesse parte del presente; il valore *commemorativo* «*voluta*», tendendo a mantenere sempre vivo e presente nei posteri l'originario scopo commemorativo, pretende decisamente all'immortalità: perciò, il postulato fondamentale di tali monumenti è il restauro per non farli morire. In questi monumenti il conflitto col valore d'antichità (ché è per la morte naturale) agisce sin dall'inizio e sempre, anzi il valore d'antichità è il «nemico mortale» del valore commemorativo-voluta, così come l'uno dei due trova nell'altro una «barriera». Tuttavia le difficoltà sono minori di quanto potrebbe sembrare, perchè la quantità dei monumenti voluti è «relativamente minore» in confronto alla gran quantità dei non voluti.

Indipendentemente dalla loro origine passata e dal loro valore commemorativo, la maggior parte dei monumenti presenta un valore di «*attualità*», cioè possiede la capacità di soddisfare «bisogni sensoriali o spirituali» degli uomini. Per tale valore si pretende dal monumento l'«impressione della completa compiutezza», non toccata dagli influssi distruttivi, si pretende dal monumento antico l'aspetto esterno di ogni nuova opera umana nello stato di sviluppo. Sorge un nuovo conflitto col valore d'antichità, al quale si può porre termine solo mediante il sacrificio parziale o totale di uno dei due valori.

Se il valore d'attualità concerne la soddisfazione di bisogni fisico-sensoriali, si chiama più propriamente valore d'«*uso*» pratico; se soddisfa bisogni spirituali, allora si chiama valore d'«*arte*». Nel valore d'arte bisogna ulteriormente distinguere un valore «*elementare o di novità*» (consistente nel «carattere compiuto di un'opera appena creata») e un «*valore artistico relativo*» (fondato sulla «concordanza con la moderna volontà d'arte»). Occorre, inoltre, distinguere i monumenti che hanno scopi artistici profani da quelli religiosi.

Riegl si oppone a che i monumenti ancora atti all'uso pratico non vengano utilizzati, solo per seguire troppo radicalmente il valore d'antichità. Anzi, poichè la viva presenza dell'uomo e la soddisfazione dei suoi bisogni fisici (valore d'uso) fanno parte del processo naturale, l'uso dei monumenti per i bisogni fisici dell'uomo — i quali sono più «importanti» di quelli spirituali, costituendone la «premessa» — s'inserisce nel processo naturale. Da ciò la necessità di una manutenzione che, tra l'altro, è meno onerosa finanziariamente di una eventuale sostituzione dei monumenti antichi con degli «equivalenti nuovi». Sostituzione che non solo è più dispendiosa ma che nega anche il valore d'antichità: la soluzione è nel temperamento dei due valori.

Soltanto nei monumenti non più atti all'uso va conservato il «pieno fascino libero» dell'antico. Nei monumenti ancora utilizzabili ci disturberebbe il loro eventuale non-uso (come, ad esempio, nella cattedrale di S. Pietro, se così fosse), che equivale al

lasciarli morire (per eccesso di fedeltà al valore d'antichità). Per i monumenti più recenti e ancora utilizzabili è facile che si concedano opportuni interventi per consentire la loro «ricettività» e «disponibilità». Però vanno condannate le «prisons d'art», i mu-

sei: «la segregazione» in essi delle opere d'arte è attuata per evitare il restauro, ma tale «sradicamento» spezza il nesso «organico» tra monumento e «contesto» e non rispetta nè il valore storico nè quello d'antichità. Per Riegl è inevitabile non solo l'uso dei monumenti ma anche la loro eventuale non-conservazione (ad es., una torre cadente che costituisce pericolo). Comunque, il conflitto tra valore d'uso e valore d'antichità si limita, per Riegl, alle opere medioevali e moderne, ancora di per sè utilizzabili, e non a quelle del primo Medioevo o dell'antichità classica, già per la maggior parte non più utilizzabili.

Nel valore artistico relativo si comprendono due specie d'esigenze della moderna «volontà d'arte»: una è il valore di «novità» per il quale ogni opera deve presentarsi compiuta e definita (come «nuova»), l'altra è, appunto, il valore artistico nella sua relatività storicistica. Ma sempre, quella di Riegl, è una concezione anti-monumentalistica, non-retorica nè selettiva, del monumento: tutto è segno di natura-cultura (10).

(10) Può essere utile confrontare il saggio di Riegl con l'articolo *Monumenti* (in «Enciclopedia Universale dell'Arte», ad-vozem) di Rosario Assunto, che è un excursus storico sui monumenti intenzionalmente celebrativi. Cfr. anche «Casabella», n. 454, 1980, per altri aspetti, e il recentissimo: Luciano Patetta, *La monumentalità nell'architettura moderna*, Milano 1982.

Sistemazione disciplinare e prassi del restauro nella prima metà del Novecento

La fonte: G. Giovannoni, 1913

I riferimenti *: Carta di Atene, 1931

Carta del restauro italiana, 1931

* V. bibliografia del Laboratorio

G. Giovannoni, *La tutela delle opere d'arte in Italia*, in Atti del primo convegno degli Ispettori onorari dei monumenti e scavi, Roma 1913, tratto da G. La Monica, *Ideologie e prassi del restauro*, Palermo 1974, pp. 31-53

Due classificazioni sono possibili, e tra loro s'intrecciano, come le fila che in due sensi vengono a formare le maglie di una rete. L'una è dei monumenti secondo la loro origine, il loro stato, la loro conservazione; l'altra è dei restauri secondo lo scopo che si prefiggono.

I monumenti possono essere o monumenti morti che sussistono come reliquie e ricordi, che appartengono a civiltà tramontate e non possono più avere una destinazione, sia per lo stato manchevole in cui si trovino, sia perchè espressione di usi che non sono e non saranno più; o monumenti viventi che hanno o possono avere una destinazione affine, se non uguale, a quella per cui furono costruiti. Tra i primi sono quasi tutti i monumenti dell'antichità, siano essi ruderi o edifici ancora quasi completi, a meno che una nuova destinazione non si sia, come per il Pantheon e per la Basilica di Treviri, sostituita all'antica; sono i castelli e le mura del Medio Evo in quanto rappresentano fortificazioni e non edifici di abitazione o di altra destinazione civile. Dei monumenti vivi una divisione può farsi tra monumenti in uso, o fuori uso: differenza che può trovare ragione o in condizioni di conservazione di stabilità, o nella adattabilità maggiore o minore, od anche nella garanzia contro il danneggiamento di opere pregevoli.

Orbene, per quanto riguarda i monumenti morti, il concetto che quasi universalmente prevale è quello di non mutare il tipo e di non ravvivarli, per così dire, facendoli ritornare edifici completi ed utilizzabili. Così ad esempio l'indignazione dei dotti e del pubblico seppellirebbe chi esprimesse l'idea di completare il Partenone od il Tempio di Segesta, edifici pur quasi integri, la cui restituzione non offrirebbe difficoltà sostanziali; ovvero chi intendesse nuovamente adibire per pubblici spettacoli il Colosseo, o per bagni le Terme di Caracalla. Forse, appunto perchè si tratta quasi sempre di monumenti dell'antichità, questo criterio del rispetto massimo alla forma, sia pure monca e smozzicata di rudero, in cui l'opera architettonica si trova, all'aspetto pittoresco che esso ha assunto, al concetto primitivo per cui fu concepito, ha la base oltre che nella mancanza di uno scopo positivo pratico di utilizzazione, nella maggior venerazione che per essi è in noi, in confronto degli altri monumenti, un po' per la loro tarda età, un po' anche perchè da più tempo data la scienza del loro studio e la universalità della loro ammirazione. (...).

Con questo già precorre la risposta ad un domanda: E' opportuno che i monumenti viventi siano utilizzati o no? E' desiderabile, per la conservazione del loro carattere e della loro integrità, che essi siano posti fuori uso, quali oggetti di museo, che cioè da loro si allontanino i servizi da cui sono occupati; ovvero che viceversa i monumenti fuori uso, quando è possibile, trovino una utile destinazione? La risposta non può evidentemente darsi che condizionata. Se la destinazione dell'edificio è consona al fine per cui sorse, se essa non minaccia di mutare il tipo, di nascondere le forme, di sovrapporsi all'antico con uno sviluppo progressivo invadente, ben venga tale destinazione utile, la quale, tra l'altro, rappresenta sovente il modo migliore per curare la conservazione del monumento, affidato alle cure di chi ad esso ha diretto in-

teresse; e l'edificio si rianimi, perda l'aspetto freddo ed ozioso, riacquisti la sua bellezza viva; ch  l'utilit  in architettura risponde ad una ragione d'essere e forse alla base principale del bello. Cos  la chiesa rimanga chiesa, il palazzo della Ragione od il palazzo della Signoria rimangano sede dei tribunali e del Municipio, od anche lo divengano di musei, di accademie, di biblioteche; la casa ed il palazzo privato rimangano per l'abitazione civile.

Soltanto quando nell'adattamento l'antico schema e le nuove esigenze risultino incompatibili, ovvero richieggano trasformazioni radicali, o, d'altra parte, allorch  il valore artistico o storico di alcuni elementi sia cos  singolare, o cos  speciali le condizioni di luogo, allora s'impone di escludere l'utilizzazione (...).

Ed eccoci alla classificazione che pu  porsi pei restauri: 1  restauri di semplice consolidamento; 2  restauri di ricomposizione; 3  restauri di liberazione; 4  restauri di completamento e di ripristino; 5  restauri di innovazione.

La suddivisione  , non v'ha dubbio, pedantesca ed artificiosa; poich , in pratica,   ben raro che le condizioni rispondano ad un tipo precisamente definito, e non passino, per mille sfumature, da un caso all'altro. Ma pure per fissare le idee non   inutile soffermarsi a parte su questi casi tipici, al fine di riportare ordine nei concetti che fra loro si sovrappongono, e determinare in corrispondenza le varie pratiche soluzioni che possono presentarsi.

I. I *restauri di consolidamento*, cio  di rinforzo statico e di difesa dagli agenti esterni, sono provvedimenti tecnici affini ai lavori di manutenzione e di riparazione, e rappresentano lo stadio pi  umile dei restauri, che non accende la fantasia, ma che appunto per questo   il pi  utile e dovrebbe essere oggetto delle massime cure. La conservazione dei monumenti non segnerebbe spesso sconfitte irreparabili, se con amore, con pazienza, con metodo si provvedesse *in tempo* a sostenere gli elementi deboli e stanchi, ad eliminare le cause di dissolvimento delle strutture, a fissare i distacchi di pezzi decorativi, come negli angoli di cornici, nei bordi degli intonachi dipinti, nelle tessere dei pavimenti a mosaico. E qui il paragone di un vecchio monumento con una vecchia persona calza a cappello: solo il regime di ordine e di cure regolari pu  prolungare ad un vecchio la vita e scongiurare malattie acute contro cui l'organismo logoro, pur aiutato dai sussidi della scienza, mal si difende. (...)

Il problema del restauro di consolidamento   quasi completamente problema tecnico. Finch  trattasi di ruderi, pu  limitarsi alla chiusura dei vuoti nelle cortine di mattoni e nei rivestimenti, alla garanzia delle superfici esterne in modo che l'acqua ed il gelo non possano disgregarle, al fissaggio di lastre di pietra con grappe metalliche, alla ripresa di qualche tratto pericolante di muratura od al sostegno di pietre mal connesse. E spesso la struttura mu-

riaria nuova viene, per questi scopi, ad innestarsi all'antica; ma viene ad innestarsi, secondo i principi già accennati, non contraffacendola, ma distinguendo le due strutture: usando bensì nella nuova materiali antichi o simili all'antico, ma trattandoli con qualche lieve differenza, ad esempio, lasciando rustici i mattoni nell'esterno della parete nuova. (...)

II. *Restauri di ricomposizione* - Caso tipico: Quando alcune colonne son cadute in terra e trovansi prossime alle loro basi, ed i resti della trabeazione son prossimi alle colonne, queste varie membra sparse si rievano, si ricollocano insieme, dando così l'immagine di ciò che fu il monumento. Esempi sovra tutti importanti e grandiosi quelli delle colonne colossali della sala ipostila di Karnak, che son state in parte rialzate al loro posto, del mirabile tempio della Vittoria Aptera sull'Acropoli d'Atene i cui elementi caduti e dispersi hanno potuto con tanta maggior sicurezza essere accuratamente ricomposti, quanto più grande era la organicità logica e la perfezione della costruzione d'« apparecchio » in pietra da taglio; ... Ma applicazioni così semplici e sicure come queste non sono poi tanto frequenti. Spesso la posizione primitiva non è così esattamente determinata da assicurare della precisa ricostruzione, e non è allora lontano il pericolo che l'arbitrio si sostituisca alla coscienziosità nella fretta di vedere di nuovo in piedi, con una parvenza di vita, il monumento, come è avvenuto per la basilica Ulpia in Roma rievata così alla rinfusa, coi pezzi ritrovati, al principio del secolo scorso. Talvolta, ed è caso frequentissimo, alcuni elementi mancano ed anche il piccolo frammento dell'edificio antico, come il lato di un portico, come un pavimento in mosaico di una stanza, non può essere riportato in condizioni di relativa integrità; mancano parti costruttive come architravi o pilastri, o mancano parti decorative, come tratti di cimase o zone di mosaico o d'intonaco, sicchè la ricostruzione perderebbe ogni continuità. Che fare allora?

Si tratta qui di aggiungere elementi nuovi, sia pure d'importanza accessoria e non costituenti la parte essenziale mancante, nell'organismo stesso del monumento. L'applicazione delle teorie che si sono espote appare dunque qui diretta. Per la teoria estrema del « conservare, non restaurare », nulla dovrebbe essere rinnovato od aggiunto. La teoria del restauro stilistico vorrebbe invece sostituiti pezzi e zone nuove, imitando fedelmente le parti antiche, con lo stesso tipo e gli stessi materiali, in modo da ricomporre l'unità, senza distacchi, quanto più possibile prossima allo stato originario. La teoria intermedia infine, che in questo campo quasi assolutamente prevale, vuole che si completi la ricomposizione, per quanto è necessario, con elementi nuovi che per forma e materiali denotino chiaramente d'essere nuovi e non vogliano contraffare gli antichi; o si aggiungano tra le costruzioni in pietra costruzioni in laterizio, ove mancano pilastri necessari per tenere in piedi le zone superiori, o, per le sagome di cornici e di basi, per l'ornato di capitelli si adottino non sagome ornate e fogliami lobati, bensì modanature dello stesso profilo delle antiche, ma lisce e non intagliate, foglie semplici, forme limitate alla semplice squadratura inviluppante dell'ornato originario.

(...)

Talvolta i pezzi di pietra, o di ferro, o di legno di una fabbrica antica son talmente corrosi e manchevoli che sembra un miracolo che stiano su, e solo quella specie di affetto che hanno tra loro per la lunga consuetudine le strutture che hanno invecchiato insieme crea un equilibrio instabile di adesione e di appoggio, che dura finchè non giunga un fortuito caso straordinario. Talvolta trattasi invece di opere, come capitelli od ornati, che hanno alto valore artistico individuale, non soltanto come parte del tutto architettonico, e che all'esterno le intemperie e l'attrito già hanno consunto e minacciano di logorare completamente. Come evitare in tali casi la sostituzione? Certo il primo articolo del Codice del restauratore dovrebbe essere che a questa si giungesse solo quando è indispensabile, come necessità triste, non per voluttà di far nuovo. Ed il secondo articolo dovrebbe, in rispondenza al concetto tante volte espresso, stabilire che costantemente del mutamento si desse notizia evidente.

Il sistema semplice dei nuovi elementi trattati con sagome lisce e senza ornato, o del materiale differente, è anche qui consigliabile, ma non sempre. Talora l'euritmia dell'opera d'arte verrebbe a soffrire da questa macchia nuova, o da questa rozza intrusione in una fine zona decorata: non finché si tratta di parti di fabbrica o di ornato che si trovano in alto; ma bensì quando sono elementi caratteristici e significativi prossimi all'occhio dell'osservatore, o la cui disposizione presenti una vera funzione decorativa. Ed allora la copia si impone, come eccezione, non come regola: copia fedele e precisa, a cui tuttavia non manchi un indizio ad escludere l'inganno per chi analiticamente esamini il monumento.

Nel palazzo ducale di Venezia molti dei capitelli del portico terreno e della loggia superiore, dopo che furon provati una quantità di mezzi per arrestarne il deperimento, furono sostituiti con copie; ma gli originali si conservano lì presso, a vista del pubblico, nella prossima galleria, a documentare la sostituzione.

Nell'arco di Alfonso d'Aragona a Napoli, un capitello dell'ordine inferiore mancava ed è stato posto uguale agli altri: chè nella massa mirabilmente ornata dell'arco, un capitello liscio male avrebbe intonato; ma una data incisa su di esso sta ad indicare l'opera nuova ed a precisarne il tempo. (...)

III. Ed eccoci alla categoria dei restauri di *liberazione* di un monumento dalle aggiunte interne ed esterne, restauri che possono rappresentare la forma più genuina, il tipo ideale del ripristino, allorchè l'opera può tornare alla luce completa, sciolta dalla gamba di altre costruzioni interne che la nascondevano o di fabbriche esterne che l'attorniavano.

Or quando queste costruzioni e queste fabbriche risultano evidentemente prive di carattere e di importanza, e sono semplici e rozze murature che chiudono colonne e sbarrano finestre e loggiati, stucchi o intonachi o stuoie di canna senza alcun significato ed alcun pregio decorativo che mascherano pareti o coperture, quando l'edificio imprigionato può apparire fuori integro e bello, mai può esservi per l'Arte giorno più lieto di quello in cui uno di tali restauri ha il suo termine. (...)

Ma non più appaiono così semplici e sicure le conclusioni, così indubbi i *desiderata*, quando gli elementi che nella vita del monumento si sono addossati all'organismo antico rappresentano anch'essi un organismo che abbia un valore od un'intenzione d'arte come costruzione o come forma. Non sono allora preferenze di stili che possono valere, non la venerazione verso ciò che è più antico, o direi quasi, il dispetto verso chi l'ha manomesso e ne ha alterata la concezione. *Come principio assoluto che ormai vige indiscusso, almeno in teoria, in questo campo — ed è principio che si riconnette al nostro modo di apprezzare l'arte e la storia del passato — tutti i periodi sono per noi degni del massimo rispetto, dai più arcaici ai più moderni, purchè abbiano prodotto opere d'arte.* (corsivo del curatore). E se, ad es., nel Quattrocento piacque rivestire con le timide e gentili forme proprie del tempo una basilica cristiana e nel Settecento racchiudere le colonne in pilastri e sovrapporre targhe e conchiglie e cartocci e festoni, non è a noi permesso dissociare nuovamente tali elementi ed eliminare gli strati nuovi, se in essi è vero contenuto d'arte che ne fa un monumento a sè. (...)

Una sola avvertenza vorrei aggiungere per quanto riguarda i restauri di liberazione esterni o, per dir più preciso, d'isolamento. Troppo spesso in tempi recenti il concetto di distaccare un monumento da fabbriche che lo chiudono ha tralignato in quello di « metterlo in valore », mutando radicalmente, per farlo ammirare, le condizioni d'ambiente in cui era sorto, e creando vaste piazze e visuali indefinite, là dove avrebbe dovuto essere uno spazio ristretto e raccolto. Gran parte dei monumenti dell'antichità, e quasi tutti i monumenti del medio evo, specialmente nel periodo gotico, in cui su tutto prevaleva il concetto di accentuare l'effetto delle linee verticali, erano fatti per piazze o per vie di non grandi dimensioni; e noi mal riusciamo a concepire (e questo dovrebbe renderci più umili nel nostro orgoglio di voler comprendere tutto il passato) che opere grandiose come la colonna Trajana o come alcune delle grandi cattedrali del Trecento, o come i palazzi di Genova e di Roma, non avessero quasi nessun punto di visuale donde poterle contemplare nel loro insieme; nel modo istesso che mal comprendiamo come opere d'arte somme, quali la statua di Giove Olimpico o quali l'Assunta del Tiziano o la Madonna di S. Sisto di Raffaello fossero fatte per l'ambiente semi-oscuro nell'interno dei tempi e delle chiese. A queste condizioni esterne volute pei monumenti dai loro autori, noi dovremmo dunque, quanto più ci sarà possibile, accostarci. Comprometterle sarebbe arbitrio peggiore che non aggiungere un pilastro o chiudere una finestra o mozzare un campanile.

IV. Giungiamo ora ai *restauri di completamento*, in cui trova espressione il concetto di dare al monumento forma integrale, aggiungendo le parti che ad esso mancano, quando tuttavia queste parti sono secondarie od accessorie; chè altrimenti si entra nei rifacimenti e nelle innovazioni.

Nei restauri archeologici, il completamento — e ne abbiamo già accennato a proposito delle ricomposizioni — si limita allo stretto necessario per *ricucire* tra loro pezzi autentici che si collocano al loro posto primitivo. Tra le rare eccezioni in cui da questo criterio si è passati a quello di restituire l'antico aspetto al monumento, ha grande interesse il restauro dell'arco di Tito fatto dal Valadier: lo ha anzitutto, perchè rappresenta uno dei primi esempi sistematici in cui si è voluto ben sceverare dalla parte antica l'aggiunta, che nei due fianchi ricostruiti presenta cornici lisce, colonne non scanalate, capitelli semplici. Ma, pur con l'adozione di questo sano criterio moderno, che contempera l'effetto d'insieme con la conservazione degli elementi antichi, è dubbio se a quella soluzione sia stato giusto arrivare. Per essa è stato distrutto un gruppo di costruzioni medioevali, propaggine della *turris chartularia* e delle fortificazioni palatine con cui l'arco era collegato, costruzioni che avevano carattere pittoresco oltre che valore storico; al criterio della loro conservazione ed al senso del paesaggio, ha prevalso il criterio architettonico di riportare un monumento importante alle sue linee ed alle sue proporzioni, col completarne in modo autentico (malgrado il quesito secondario relativo al timpano sulla fronte Nord) le parti che ne erano scomparse. (. . .)

... la fase di completamento: fase di un restauro quant'altri mai aperto pericolosamente ad ogni arbitrio.

Due principi debbono porsi ad arrestarlo sulla facile china. In primo luogo, che l'eventualità del completamento non giunga impreveduta, quando tutto è compromesso, ma le ricerche analitiche anteriori ai provvedimenti di liberazione abbiano in ogni elemento determinato quali parti rimarranno mancanti, quali problemi si presenteranno per il rinnovamento.

In secondo luogo, che pei lavori di completamento viga un principio: fare il minimo necessario, nettamente precisando sempre, con uno dei tanti mezzi che si sono indicati, quale sia la parte aggiunta e quale la nuova opera in essa compiuta. Tale principio del *minimo lavoro* deve valere in modo speciale per la decorazione nuova: possibilmente decorazione sobria e severa a tinte semplici, a semplici ornati, che incornici e renda evidenti le parti eventualmente rimaste dell'antica decorazione, che non aggiunga opere nuove di speciale carattere e di notevole importanza. Purtroppo, più ancora che nell'esterno, nella decorazione interna di chiese e di palazzi è in passato sistematicamente avvenuta l'arbitraria alterazione del carattere, dell'ornato e del colore per voler far troppo e con soverchia ricchezza. Ed anche ora sono questi, specialmente nei centri minori, tra i più gravi pericoli che minacciano i monumenti, e che richiegono quindi sia esercitata la sorveglianza più attiva.

Ci sono tre modalità nei restauri di completamento, e tra le due estreme esiste un vero abisso: o gli elementi che si aggiungono sono ben determinati e ne rimangono ricordi sicuri e compiuti; o si basano su ipotesi giustificate da documentazioni o da tracce costruttive o decorative che rimangono nel monumento; o infine solo induzioni e raffronti stilistici sono di guida alla nuova invenzione. (. . .)

V. Ed eccoci ai *restauri di innovazione*, in cui non più si aggiungono elementi secondari o parti che più o meno possono essere modellate dall'antico senza che l'insieme dell'edificio ne soffra, ma zone essenziali ed organiche completamente si rinnovano: sia che s'intenda ricostruire opere crollate di cui restino ruderi, o che per ragioni di utilità si desideri ampliare qualche edificio esistente; ovvero che si voglia, come per l'elevazione di nuove facciate ad antiche chiese, aggiungere una parte architettonica ed artistica, spesso la più nobile dell'edificio, che mai ha esistito. (...)

Respingere in ogni caso il concetto dell'aggiunta non è possibile. Limitiamolo ai soli casi necessari, non consideriamolo come un fatto lieto, ma come dolorosa necessità, non ci facciamo prendere la mano dal desiderio di far nuovo, e meno ancora da quello di fare del nuovo una manifestazione individuale; ma escludere in ogni caso ogni innovazione che non sia di un semplice elemento secondario, non è pratico.

Vediamo alcuni casi positivi: se abbiamo ammesso la utilizzazione di monumenti viventi e l'abbiamo anzi considerata condizione in generale favorevole, non possiamo impedire la possibilità di uno sviluppo futuro. Non possiamo impedire al proprietario di un palazzo di aggiungere una sala da ballo od un garage, o che in una chiesa si voglia costruire una sacrestia che manchi, o decorare una cappella rimasta disadorna, o che una biblioteca, mal contenuta in un vecchio edificio, si ampli, a vantaggio ed a sicurezza dell'edificio stesso, in un adiacente magazzino di libri. Circondiamo queste eventualità di mille cautele e stabiliamo nette limitazioni: che l'organismo non venga sostanzialmente turbato, nè come massa, nè come colore, nè come decorazione; che le ragioni dell'ampliamento sieno serie e commisurate, all'importanza del problema. Sicchè, ad es., quando noi abbiamo veduto distrutto l'abside ed il deambulatorio di S. Giovanni in Laterano — disposizione gloriosamente unica nell'Architettura cristiana — sol per ampliare il coro e renderlo più ricco e più atto pei canonici, o quando si è minacciato di mutare l'euritmia della piazza di Campidoglio, ideata da Michelangelo, per un semplice passaggio in occasione di feste, abbiamo dovuto dire ingiustificato e deplorabile il restauro, eseguito o proposto. Ma non sempre è così grande l'importanza del monumento, e così risibile la ragione della mutazione. (...)

Quando invece trattasi di ragioni artistiche in favore dei nuovi restauri di innovazione — caso tipico, le nuove facciate di chiese — io credo che mai bastino le riserve ed i « distinguo ». (...)

Nè d'altra parte so convincermi della possibilità di un restauro in stile nuovo per una parte essenziale del vecchio edificio. Comprendo che possa adottarsi per una parte aggiunta distaccata o che almeno non formi organismo con le parti più significative del monumento; meglio ancora se per questi elementi secondari si seguano stili costruttivi che abbiano la struttura per elemento essenziale, ma che pure nelle loro linee non discordino dal vecchio. Ma non saprei immaginare, ad es., la facciata di S. Lorenzo in Firenze ideata in uno stile di un architetto moderno che potesse

inspirarsi forse alle opere del Wagner, dell'Horta o del Nenot.

In tali casi dunque di « espressioni dirette » del monumento mi sembra che l'applicazione stilistica similare non possa evitarsi. Ma forse talvolta la sua ispirazione, quando non possa trovarsi in elementi dell'edificio stesso, potrebbe trarsi, piuttosto che da forme ricche e decorative dello stile, da forme semplici e prevalentemente costruttive. (...)

Quello dello stile, del resto, è, finchè un vero stil nuovo in architettura non si componga naturalmente, più che altro questione d'ambiente artistico e tradizionale¹; e tra le condizioni d'ambiente, quando si tratti di aggiunte richieste ad un monumento, predominano quelle relative al monumento stesso. Talvolta anche sono le condizioni esterne che si riflettono e reagiscono sulla nuova opera con forza tale da imporre lo stile.

Si guardi ciò che è avvenuto a Venezia pel campanile crollato. Fiumi di inchiostro si son versati pro e contro la ricostruzione, o per lo stile nuovo o per l'imitazione del vecchio. Ed in teoria tutti avevano ragione. Ma chi si trovava a Venezia negli anni in cui il campanile non esisteva più non poteva aver dubbi: Venezia, senza l'albero di maestra che dall'estremo della laguna e dall'aperto mare Adriatico annunciava la regina dei mari, non era più Venezia; piazza S. Marco, senza il contrasto dell'alta massa rude e forte con le linee trite e sottili della basilica d'oro e delle Procuratie, non aveva più la sua armonia ed il suo significato (...).

Venezia stessa lo ammonisce. Il campanile non sarebbe crollato se una cura assidua avesse presieduto al suo mantenimento, alle sue riparazioni, ai suoi restauri. L'arte del restauratore non è fatta pei voli; è fatta di osservazione, di lavoro silenzioso e paziente, di studio analitico e minuziosamente ordinato, di abnegazione umile, che lo spinga a dedicare sè stesso al restauro ed a considerarlo fatto per il monumento e non per il restauratore. Pochi compiti sono ardui come quelli a lui affidati, chè gli errori che si commettono in un restauro rimangono permanenti ed immutabili a falsare un concetto che non appartiene a noi, ed acquistano quasi anch'essi un caratteri di monumentalità. Forse talvolta, nei casi più complessi, sarebbe per ciò opportuno che questa persona sola, questo ideale restauratore multanime, che dovrebbe avere insieme le qualità di artista, di studioso e di costruttore sperimentato, che dovrebbe essere il *proto* organizzatore di tutta una maestranza di artefici e di sorveglianti abili, prudenti e sicuri, fosse invece da più persone sostituito o coadiuvato, e s'instituisse, come appunto ottimamente si è fatto a Venezia, una Commissione del restauro. Il sistema tradizionalmente italiano delle Commissioni ha vantaggi quando si tratti di non dare prevalenza ad un concetto subbiiettivo. E', invero, sistema lungo e complesso, come, del resto, anche è ora lunga e complessa la procedura saggia che sottopone le proposte alla Direzione generale per le Antichità e le Belle Arti ed al Consiglio superiore per le Belle Arti, da cui così autorevolmente parte l'unità di criterî e d'indirizzo nei restauri più vari.

(...)

Il contributo culturale del Novecento.

Gli esiti del dibattito del secondo dopoguerra

Dal monumento isolato al patrimonio culturale

Le fonti: R. Bonelli, 1963

R. Pane, 1967

I riferimenti *:Carta di Venezia, 1964

Carta europea del patrimonio architettonico e

Dichiarazione di Amsterdam, 1975

* V. bibliografia del Laboratorio.

R. Bonelli, *Il restauro architettonico*, alla voce "Restauro", in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, Venezia – Roma 1963, coll. 344-351

Il restauro scientifico (che dovrebbe invece denominarsi filologico) rivela la propria inadeguatezza nel 1943-1945, allorché si devono affrontare le conseguenze delle distruzioni dovute alla guerra; l'entità dei danni ne rende inapplicabile il metodo ed origina un ripensamento dei motivi spirituali e dei moventi culturali relativi al complesso di operazioni rese necessarie. La posizione filologica che vuol considerare il monumento come testimonianza storica, ma ne ignora invece il valore artistico, è dichiarata inaccettabile: un'opera architettonica non è solo un documento, ma è soprattutto un atto che nella sua forma esprime totalmente un mondo spirituale e che essenzialmente per questo assume importanza e significato. Essa rappresenta per la nostra cultura il grado più alto proprio per il suo valore artistico e appunto da questa fondamentale considerazione sorge il nuovo principio informatore del restauro: assegnare al valore artistico la prevalenza assoluta rispetto agli altri aspetti e caratteri dell'opera, i quali devono essere considerati solo in dipendenza ed in funzione di quell'unico valore.

La nuova odierna teoria nuove da un procedimento logico che applica al tema l'estetica spiritualista: se l'architettura è arte, e di conseguenza l'opera architettonica è opera d'arte; il primo compito del restauratore dovrà essere quello di individuare il valore del monumento, e cioè di riconoscere in esso la presenza o meno della qualità artistica. Ma questo riconoscimento è atto critico, giudizio fondato sul criterio che identifica nel valore artistico, e perciò negli aspetti figurati, il grado d'importanza ed il valore stesso dell'opera; sopra di esso è basato

il secondo compito, che è di recuperare, restituendo e liberando, l'opera d'arte, vale a dire l'intero complesso di elementi figurativi che costituiscono l'immagine ed attraverso i quali essa realizza ed esprime la propria individualità e spiritualità. Ogni operazione dovrà essere subordinata allo scopo di reintegrare e conservare il valore espressivo dell'opera, poichè l'intento da raggiungere è la liberazione della sua vera forma. Al contrario, quando le distruzioni siano così gravi da avere grandemente mutilato o distrutto l'immagine, non è assolutamente possibile tornare ad avere il monumento; esso non si può riprodurre, poichè l'atto creatore dell'artista è irripetibile.

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

Definito in tal modo, il restauro coincide

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

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

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

Quindi, nel restauro critico, due diversi impulsi si contrappongono: quello di mantenere un atteggiamento di rispetto verso l'opera in esame, considerata nella sua conformazione attuale, e l'altro di assumere l'iniziativa e la responsabilità di un intervento diretto a modificare tale forma, allo scopo di accrescere lo stesso valore del monumento. In tale contrasto il primo obbedisce ad una valutazione testimoniale dell'edificio quale documento, ma anche al riconoscimento del valore substorico degli elementi concettuali, etici e psicologici che lo hanno originato e lo caratterizzano, e che in esso divengono immagine individuata e prodotto di

gusto, forma vivente carica di tutta l'umana ricchezza di un incombente passato. Il secondo è mosso dal desiderio di possedere compiutamente il monumento, di farlo proprio partecipando alla ricreazione della sua forma fino ad aggiungere o togliere alcune parti di esso ed è sollecitato dall'intento di pervenire a quella qualità formale che corrisponde all'ideale architettonico del tempo presente. La seconda posizione costituisce la logica conseguenza e l'inevitabile superamento della prima; entrambe riconoscono il valore storico e formale dell'opera, e se l'una accentua la valutazione nel rispetto del monumento così come si trova, l'altra muove da quella stessa valutazione per affermare la necessità di intervenire, sovrapponendo il presente al passato, nello sforzo di fondere in una vera unità l'antico e il nuovo.

Nel quadro della cultura attuale il restauro, inteso come valutazione critica, si identifica con la storia artistica ed architettonica, ne assume i principi ed i metodi e ne costituisce un caso particolare: quello in cui l'azione critica si prolunga nella esecuzione pratica dei provvedimenti diretti a rendere evidente e completa la valutazione, e culturalmente operante la poetica del linguaggio caratterizzato. Nel considerare il restauro atto creativo, si arriva alla constatazione che il vaglio critico, intimo e determinante presupposto della creazione che il restauro stesso aggiunge e componente fondamentale dell'odierna cultura architettonica, definisce l'opera del restauratore come quella che è veramente completa e rispondente al carattere di tale cultura. L'integrazione fornita dalla critica quale indispensabile premessa dell'opera artistica, ed il vincolo rappresentato dalla

presenza formale del monumento che vi riporta e vi attualizza il passato, sono tali da modificare sostanzialmente le condizioni nelle quali la creazione è chiamata ad estrinsecarsi, e giungono fino a fondere in un atto unico il concetto concretizzato nel giudizio e l'intuizione espressa nell'immagine. Il restauro costituisce dunque un'attività nella quale l'odierna cultura attua pienamente se stessa e che risulta più rappresentativa della stessa architettura contemporanea, poichè dimostra una cosciente continuità col passato ed una consapevolezza del momento storico che l'edilizia moderna non possiede.

R. PANE, *Teoria della conservazione e del restauro dei monumenti*, in *Attualità dell'ambiente antico*, Firenze 1967, pp. 9-24.

In Italia, una recente enunciazione teorica - che mi pare utile chiarire in questa sede, sia per il suo contributo metodologico che per le sue contraddizioni - è quella pubblicata dalla Enciclopedia universale dell'arte.

Essa si compone di due parti: una prima, relativa ad una generale enunciazione e distinzione dei vari problemi, ed una seconda, riguardante il restauro architettonico. Nella prima si legge: <<Dal punto di vista storico, l'aggiunta e l'interpolazione subita da un'opera d'arte non è che una nuova testimonianza del fare e del transito dell'opera d'arte nel tempo: in tal senso l'aggiunta non differisce, per essenza, da quello che è il ceppo originario ed ha gli stessi diritti ad essere conservata. Invece la rimozione, seppure risulti ugualmente da un atto compiuto ad un determinato momento e s'inserisca ugualmente nella storia, in realta distrugge un documento e non documenta a vista se stessa, donde potrebbe portare alla distruzione e quindi all'obliterazione di un trapasso storico in futuro importante, e comunque alla falsificazione di un dato. Perciò dalle considerazioni precedenti discende che la conservazione dell'aggiunta deve ritenersi regolare, eccezionale la rimozione. Tutto il contrario di quello che l'empirismo ottocentesco e i sempre rinascenti vandali consiglierrebbero per i restauri>>. E' importante rivelare che, con più ampio e letterario giudizio, si rinnova in queste parole la stessa esigenza che già era stata espressa dalla Carta del restauro italiana, là dove essa dice: <<Che siano conservati tutti gli elementi aventi un carattere d'arte o di storico ricordo, a qualunque tempo appartengono, senza che il desiderio dell'unità stilistica e del ritorno alla primitiva forma

intervenga ad escluderne alcuni a detrimento di altri, e solo possano eliminarsi quelli, come le murature di finestre e di intercolunni di portici, che, privi di importanza e di significato, rappresentino deturpamenti inutili, ma che il giudizio su tali valori relativi e sulle rispondenti eliminazioni debba in ogni caso essere accuratamente vagliato, e non rimesso ad un giudizio personale dell'autore di un progetto di restauro>>.

Nella seconda parte, invece, il redattore della voce *Il restauro architettonico*, contraddice implicitamente le suddette enunciazioni, assegnando "al valore artistico la prevalenza assoluta rispetto ad altri aspetti e caratteri dell'opera, i quali debbono essere considerati solo in dipendenza ed in funzione di quell'unico valore>>.

Come si vede, dunque, una nuova teoria viene qui tentata assegnando all'istanza estetica - da attuare attraverso il discorso critico - la prevalenza assoluta, anzi *l'unico valore*. Ancora, affinché l'enunziato sia più chiaro, l'autore aggiunge: <<Ma questo riconoscimento è atto critico, giudizio fondato sul criterio che identifica nel valore artistico, e perciò negli aspetti figurati, il grado d'importanza ed il valore stesso dell'opera; sopra di esso è basato il secondo compito, che è di recuperare, restituendo e liberando, l'opera d'arte, vale a dire l'intero complesso di elementi figurativi che costituiscono l'immagine ed attraverso i quali essa realizza ed esprime la propria individualità e spiritualità. Ogni operazione dovrà essere subordinata allo scopo di reintegrare il valore espressivo dell'opera, poichè l'intento da raggiungere è la liberazione della sua vera forma.

Al contrario, quando le distruzioni siano così gravi da avere grandemente mutilato o distrutto l'immagine, non è assolutamente possibile tornare ad avere il monumento; esso non si può riprodurre, poiché l'atto creatore dell'artista è irripetibile>>.

<<Da questa impostazione derivano i criteri da adottare, i quali costituiscono una radicale trasformazione ed un rovesciamento del metodo filologico: la necessità di eliminare quelle sovrapposizioni e aggiunte, anche ragguardevoli e di pregio linguistico e testimoniale, che possano intaccare o guastare l'integrità architettonico-figurativa, alterandone la visione ...>>.

Qui, come si vede, l'istanza storica è a tal punto negata da portare l'immagine che si dovrebbe <<liberare>> addirittura fuori del tempo. Che cos'è, infatti, la «liberazione della sua vera forma» se non un enunciato antistorico? Inoltre, ad avvalorare l'equivoco, si parla solo di <<aggiunte, anche ragguardevoli e di pregio linguistico>> ecc. tacendo che tali aggiunte hanno spesso valore d'arte, e talvolta un valore insigne, per cui la «vera forma» dell'opera - intesa come quella che il giudizio critico ci sollecita a conservare o liberare - può essere addirittura quella successiva nel tempo e non quella originaria. Ed allora, che cosa è mai questa «vera forma»? Si deve dunque riconoscere che nelle citate enunciazioni è negata addirittura la storia stessa dell'architettura, nella sua pur evidente realtà di stratificazioni, variazioni, sostituzioni, aggiunte ecc., che definiscono la vita dei monumenti attraverso i secoli; vita nella quale l'originaria personalità creatrice assai di rado sussiste solo ed intera ma è da noi criticamente distinta nel contesto di altri valori

espressivi, magari non prevalenti ma dotati anch'essi di validità estetica, oltre che storica. Perciò essa è da noi criticamente vagliata, senza che ci lasciamo tentare dal pronostico assurdo di <<liberarla>>, salvo che, graficamente, attraverso gli innocui lineamenti di un disegno da accompagnare al discorso critico.

In altre parole l'autore non si accorge che la sua <<liberazione>> troverebbe perfettamente concorde Viollet-le-Duc, il quale però aveva almeno il merito di riconoscere che lo stato di integrità al quale l'operazione del restauro riconduceva il monumento «poteva non essere mai esistito».

Ma non basta; continuando a tener gli occhi chiusi sulla complessità dei dati reali e riconoscendo soltanto la presenza di <<distruzioni>>, <<ingombri visivi>> e <<parti mancanti>>, l'autore giunge ad affermare la necessità che la fantasia intervenga con elementi nuovi, per ridare all'opera una propria unità e continuità formale, giovandosi di una <<libera scelta creatrice>>!. E' dunque evidente che l'aver negato la simultaneità e la coesistenza dialettica dell'istanza estetica e di quella storica lo induce ad enunciare un altro rapporto dialettico: quello tra restauro come <<processo critico>> e restauro come <<atto creativo>>. Ma per tal via, lungi dal proporre una nuova teoria, lo sconfinare nell'attività creatrice vera e propria toglie al discorso sul restauro la peculiarità che gli compete e produce confusione, là dove invece occorre operare una distinzione.

D'altra parte, che l'attività del restauratore non si esaurisca nei confini dell'esperienza critica, filologica e costruttiva, è cosa evidente. La definizione di quei

particolari che sarà pur necessario prevedere come conseguenza del nuovo rapporto che l'intervento produce tra le parti antiche e le nuove, esige una capacità di gusto, anche se si tratterà semplicemente di determinare il valore chiaroscurale di una superficie di pietra o il colore di un intonaco; ma si tratterà di una determinazione controllata costantemente dal giudizio critico e non di una <<libera scelta creatrice>>.