

Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti e Pescara

Corsi di "Restauro I"; "Teoria e storia del restauro"

Proff. C. Varagnoli, C. Verazzo

prof. Claudio VARAGNOLI

***Appunti di teoria e storia del restauro***

Aggiornamento 2017

### **11.1. L'apertura al tema della città: C. Sitte, Ch. Buls.**

Le operazioni di restauro condotte in Italia nella seconda metà dell'Ottocento hanno come principale finalità la liberazione di ampie porzioni del tessuto storico delle città. Il tema del restauro si sposta dal singolo edificio alle città, intorno alle quali crescono le periferie e i cui centri storici, costituiti da una struttura viaria a maglie strette e irregolari, non riescono a sostenere problemi legati alla modernizzazione come il traffico e l'aumentata densità.

Una prima soluzione fu quella adottata a Parigi al tempo di Napoleone III dal Prefetto della Senna, il **barone Haussmann (1809-1891)**, che realizzò un vasto programma urbanistico che prevedeva l'apertura (*percement*) di nuove strade dall'andamento rettilineo (i cosiddetti ***boulevards***), a spese del tessuto antico, e il disegno uniforme dell'architettura circostante ai nuovi assi viari.

Lo schema fu ripreso da molte città europee e italiane (fig. 1), che adottarono la pratica dello **sventramento**, ossia dei tagli interni alla città. Il caso più clamoroso forse è quello di **Napoli** dove nel 1884 si sviluppò una gravissima epidemia di colera che venne imputata alla scarsa igiene nelle abitazioni della parte più povera della città, quella del centro storico, priva di un sistema fognante, di aerazione e illuminazione a causa delle strade troppo strette. Con l'utilizzo della legge sull'**esproprio per pubblica utilità (1865)**, che consentiva alle amministrazioni di entrare in possesso di terreni e costruzioni dei privati, a Napoli venne varato un grande piano di risanamento (1885) che prevedeva, tra l'altro, la creazione di una lunga strada rettilinea **c.so Umberto I** (il '**rettifilo**' appunto), che collegava Piazza Garibaldi con il nucleo antico della città, tagliando il tessuto edilizio senza riguardo per la disposizione della vecchia maglia viaria che scendeva verso il mare (fig. 2).

Contro questo modello di rinnovamento urbanistico e il rischio che portava con sé esteso a larga scala, ossia quello di produrre profonde alterazioni al nucleo più antico delle città, nasce un

diffuso movimento di opposizione. A guidare la protesta contro lo sventramento sono soprattutto teorici di area tedesca. In particolare, l'austriaco **Camillo Sitte (1843-1903)** nel **1889** scrive *L'arte di costruire le città* (il titolo originale tedesco è *La costruzione della città nei suoi fondamenti artistici*). Non uno scritto sulla conservazione o sul restauro della città quanto, piuttosto, una sorta di guida alla progettazione delle nuove città e delle nuove periferie che interpreti e mantenga vivo lo spirito della città antica. L'analisi che il testo compie sulle strade e piazze dei centri antichi europei (soprattutto francesi, tedeschi e italiani) (fig. 3) fa emergere l'estraneità assoluta della strada rettilinea al tessuto medievale, che sposa invece la strada curva e la percezione graduale dello spazio che essa induce; la piazza antica viene poi ad essere non un semplice slargo di risulta, ma uno spazio delimitato da una precisa disposizione degli edifici al suo intorno. Il concetto di fondo che anima il testo dello studioso austriaco è che la città va progettata su principi artistici: non si tratta ancora di urbanistica quanto piuttosto di 'arte di costruire la città'.

Le teorie di **Sitte**, in antitesi con i principi di Haussman, hanno grande eco in tutta Europa e in particolare in Belgio, paese sensibile al tema della conservazione del patrimonio architettonico. Il borgomastro di **Bruxelles, Charles Buls (1837-1914)**, tenta in questo periodo di rinnovare il tessuto storico della città mantenendone però alcune prerogative formali; ad esempio, al momento di definire una nuova strada che conduce al Palazzo Reale, preferisce adottare un andamento curvo piuttosto che un asse rettilineo nel rispetto degli edifici antichi che si addossavano al tracciato preesistente. L'approccio è evidentemente diverso da quello di Haussman: non più una demolizione sistematica e indifferente del tessuto storico, ma il tentativo di inserire le nuove strade in armonia con il disegno della vecchia città. Buls è anche autore di un saggio intitolato *L'esthétique des villes (L'estetica delle città)* dove pone l'accento sull'aspetto artistico delle città e sul disegno del loro spazio, con un approccio ancora distante dal concetto di pianificazione urbanistica. Buls viene invitato nel 1903 a tenere una conferenza – che avrà notevole influenza – a Roma presso l'**A.A.C.A.R., l'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura di Roma**, che era nata, come molte altre nello stesso periodo in varie città italiane, sul modello della SPAB (Society for the Protection of Ancient Buildings); la differenza rispetto alla SPAB, sorta con l'intento di proteggere i monumenti dai restauri, sta nel fatto che l'AACAR e le altre società italiane avevano fra i loro scopi quello di promuovere restauri il più possibile in chiave stilistica. L'AACAR, fondata nel 1890, si compone di architetti e ingegneri che lavorano a stretto contatto con il comune di Roma, a cui forniscono proposte operative divenendo così una sorta di laboratorio delle nuove idee di progettazione e ridisegno della città storica. Opera-

manifesto dell'associazione è il restauro stilistico di **S. Maria in Cosmedin** a Roma: un intervento preceduto da uno studio approfondito, ma deludente, che porta fra l'altro alla perdita dell'importante prospetto settecentesco perfettamente inserito nella storia edilizia del monumento.

### **11.2. Sviluppi nell'area tedesca: Il contributo di A. Riegl (1858-1905)**

L'area dei paesi di lingua tedesca, solo in parte corrispondenti alle attuali Germania, Svizzera e Austria, presentano un approccio al tema della conservazione del patrimonio architettonico e culturale in generale molto ricco e complesso. I diversi stati che compongono l'area, fra cui due imperi, come quello Austro-Ungarico e quello Prussiano, praticano in tempi diversi politiche di tutela variamente concepite di cui è difficile dare un quadro unitario. Si può solo genericamente ricordare come dopo le guerre napoleoniche, sorsero in vari stati commissioni incaricate di studiare e predisporre interventi di restauro come la *Commission des Monuments Historiques* in Francia. Particolarmente attivo sul piano della tutela fu K.F. Schinkel (1781-1841), il capofila dell'architettura neoclassica tedesca, che si adoperò per la redazione di un inventario delle opere da tutelare. Un monumento simbolo della storia tedesca è certamente la gotica cattedrale di Colonia, nella Renania, che era rimasta interrotta per molti secoli e che fu portata a compimento in una lunga opera di ricostruzione, a seguito di un dibattito che coinvolse intellettuali, letterati e architetti, fra cui lo stesso Schinkel, ma che dal 1831 prese la strada di una ricostruzione fin nei dettagli della costruzione iniziata secoli prima, per concludersi poi solo nel 1880.

In tutti i paesi tedeschi, il confine tra rispetto della consistenza architettonica e reinvenzione nello "stile" di pertinenza fu molto labile, come in tutta Europa, soprattutto per i monumenti romanici (come il duomo di Spira) e per quelli gotici, visti come i portatori di una identità culturale nazionale.

Nella seconda metà del secolo, tuttavia, si fecero più evidenti le posizioni di rifiuto della manipolazione stilistica dei monumenti, a favore di una maggiore cautela. Le polemiche contro il restauro si addensarono soprattutto attorno ad un monumento particolarmente amato, anche per la sua impareggiabile cornice paesaggistica, il castello di Heidelberg, lungo il Reno, rimasto a rudere dopo un incendio occorso nel Seicento. Dopo lunghi dibattiti si decise – auspice lo storico Georg Dehio – di non procedere al restauro della parte a rudere, secondo il principio del "conservare, non restaurare".

Anche i paesi tedeschi si allineavano alla crescente tendenza di rifiuto del restauro stilistico vigente in tutta Europa, seppure con declinazioni ed esiti specifici. Ma è soprattutto nel grande impulso offerto agli studi storici in generale e storico-artistici in particolare che i paesi tedeschi offrirono un contributo fondamentale. Le missioni archeologiche in Grecia, in Italia, in Oriente portavano gli studiosi tedeschi ad un profondo rinnovamento degli studi anche dal punto di vista del metodo. La conoscenza diretta dell'edificio, tramite rilievi accurati e di dettaglio, il confronto con le fonti letterarie e con la coeva produzione artistica, la conoscenza della statica e della tecnica delle costruzioni portò gli studiosi tedeschi a proporre molte ricostruzioni di edifici storici, come i principali templi greci, ad esempio, che presupponevano sempre più una competenza disciplinare specifica.

Parallelamente, molti storici dell'arte faceti capo all'Università di Vienna puntavano ad un rinnovamento profondo di metodi e obiettivi della ricerca storica in campo artistico. Un posto di rilievo spetta ad Alois Riegl (1858-1905), studioso di forme artistiche allora non percepite come tali, come la produzione artistica seriale di età tardoimperiale romana ("Industria artistica tardoromana", 1901), o i motivi decorativi dei tappeti orientali (1891). Dopo un soggiorno di studio a Roma, Riegl scrisse inoltre un saggio fondamentale sull'origine dell'arte barocca, iniziando così la rivalutazione di un periodo artistico fino a quel momento ritenuto marginale o decadente. L'attenzione di Riegl non si indirizza quindi su opere o artisti celebrati, ma sulla Produzione artistica, prendendo in esame le intenzioni, la diffusione di modelli, le variazioni rispetto alle norme definite come canoniche. La sua è, quindi, una grande riflessione sui valori che sono veicolati dall'opera d'arte, la cui natura è analizzata sulla base di categorie innovative, quale il rapporto tra figura e sfondo, la relazione con l'inquadramento spaziale, la ripetizione di pattern figurativi, ecc. E' in quest'ambito che prende corpo l'idea che ogni prodotto artistico corrisponde ad un contesto percettivo, spirituale e in senso più ampio culturale. Ogni opera d'arte risponde quindi ad una intenzione o volontà artistica (in tedesco *Kunstwollen*) che attraversa i singoli artisti e artigiani, per interessare anche i committenti, i fruitori, il pubblico che recepisce e accetta una determinata espressione artistica. Il valore artistico è quindi relativo al contesto che lo ha prodotto, ispirato e consumato. L'attenzione si sposta così da una storia dell'arte (*Kunstgeschichte*) ad una "storia culturale" (*Kulturgeschichte*) in cui la produzione artistica risponde a determinate mentalità che superano i tradizionali concetti di bellezza. In questo modo, Riegl intendeva superare la concezione positivista secondo la quale lo stile era condizionato dal materiale impiegato, dalla destinazione funzionale e dalla tecnica adoperata. Un concezione che

era già presente in Viollet-le-Duc e che veniva portata avanti nel tardo Ottocento in Germania soprattutto da Gottfried Semper (1803-1879). Riegl è noto nell'ambito del restauro per aver partecipato, in qualità di presidente, alla Commissione Centrale per la conservazione dei monumenti dell'amministrazione austro-ungarica, che nel 1903 varò una nuova legge sulla tutela delle opere d'arte e dei monumenti. Lo stesso Riegl scrisse un testo di presentazione della legge che venne poi pubblicato in forma autonoma, dal titolo *Il culto moderno dei monumenti (Der moderne Denkmalkultus, 1903)*. Si tratta di un testo molto complesso che va letto insieme alla legge cui fa da prefazione, e che qui si cerca di riassumere soffermandosi solo su alcuni degli aspetti principali. Già il titolo pone in evidenza la posizione dell'autore, che non fornisce un trattato operativo sul restauro, ma pone in luce i valori che nel tempo sono stati attribuiti alle opere che chiamiamo "monumenti" fino all'età in cui scrive l'autore: che è, ricordiamolo, l'età inquieta del primo Novecento, in cui si manifestavano forti conflitti sociali, istanze di rinnovamento nella scienza, nell'arte e nella tecnica, novità sconvolgenti nello studio della stessa psiche umana. Riegl rileva che anche il concetto di monumento è mobile e varia a secondo delle epoche in cui è applicato. Nell'antichità greco-romana, venivano considerati monumenti le opere erette con lo scopo preciso di celebrare un fatto o un personaggio, portatori cioè di un **valore intenzionale**, come ad esempio gli archi trionfali ricordati per celebrare una vittoria militare con tanto di iscrizioni celebrative e ben in evidenza il nome del vincitore: difficilmente in età romana si sarebbe considerato un "monumento" un edificio funzionale dedicato agli spettacoli come il Colosseo. Nel Rinascimento, il concetto di monumento è applicato alle opere che erano ritenute modelli di perfezione estetica, degni di imitazione, come le terme, i fori, le costruzioni pubbliche (fra cui il Colosseo, imitato da tante architetture cinquecentesche): opere di cui si riconosceva il **valore artistico assoluto**, cioè di esempio per gli architetti e gli artisti di ogni epoca: a questo livello furono considerate anche le opere di Michelangelo o la pittura di Raffaello. Solo con l'Ottocento il monumento vale perché documenta un'epoca del passato e possiede quindi il significato di una testimonianza da cui partire per ricostruire la vita culturale e spirituale di epoche lontane: quindi si riconosce soprattutto un **valore storico**, per cui il monumento serve per documentare una fase evolutiva dell'umanità (monumento/documento). Agendo secondo il valore intenzionale, saremmo portati a mantenere sempre in efficienza il monumento, che deve manifestare la sua capacità comunicativa, quindi cancellando i segni del degrado: agendo secondo il valore artistico assoluto, il monumento viene conservato come un modello da imitare, quindi eliminando tutte le parti aggiunte in epoche diverse che lo deturpano; agendo secondo il valore

storico, siamo portati a considerare il monumento come un documento a cui restituire leggibilità, senza preoccuparci del risultato estetico. Ma ai tempi di Riegl si stava affermando un altro valore, secondo lo studioso austriaco, che avrebbe dominato nel secolo successivo, il Novecento, il secolo della cultura di massa: si tratta del **valore dell'antico**, o di **vetustà** (in tedesco *Alteswert*) che è riconosciuto in un'opera solo perché appartiene al passato e porta i segni del tempo: come ad esempio il rudere, che affascina indipendentemente dal valore dell'edificio originario, o le pietre invecchiate dalla patina, tanto care al gusto del pittoresco. L'*Alteswert* è quindi un valore "emotivo", recepito facilmente dalla popolazione anche meno colta, che tuttavia entra facilmente in contrasto con gli altri valori. Esistono poi altri valori che sono sempre attribuiti ad un'opera, soprattutto di architettura. L'esigenza di avere un edificio rispondente alle necessità estetiche contemporanee porterà a ricercare un **valore di novità** (o valore artistico di novità): per cui spesso, si richiede anche ad un'opera del passato di adeguarsi al gusto contemporaneo: è quanto accadde nella ricostruzione di San Paolo fuori le mura, ad esempio, che risultò un'opera nuova più che un antico edificio conservato con le tracce del tempo. E infine non va dimenticato che ogni edificio riesce a vivere se garantisce un **valore d'uso**, cioè una destinazione funzionale che ne richieda la manutenzione e la cura, la cui conservazione quindi sia fondamentale per una certa comunità. Riegl sottolinea quanto sia importante la destinazione funzionale nella tutela degli edifici: e quanto sia necessario verificare caso per caso che destinazione dare o mantenere in un edificio da restaurare. L'uso, in sostanza, garantisce la vita di un monumento.

Un intervento di restauro, afferma Riegl, può mettere in conflitto i vari valori accumulati su un'opera: e questo spiega l'insoddisfazione che spesso proviamo di fronte ad un'opera restaurata. Ad esempio, il **valore storico** esige il rispetto del documento, quindi il rispetto di aggiunte o modifiche intercorse nei secoli, mentre il **valore di novità** vorrebbe avere un edificio esteticamente perfetto e rispondente ai canoni attuali, mentre infine il **valore di vetustà** richiede che non siano cancellati i segni del tempo. E' soprattutto quest'ultimo, l'*Alteswert*, a generare più frequentemente i conflitti con gli altri valori. Come fare? Riegl propone che nelle opere di restauro siano evitati i conflitti tra i valori che il monumento veicola, ad esempio:

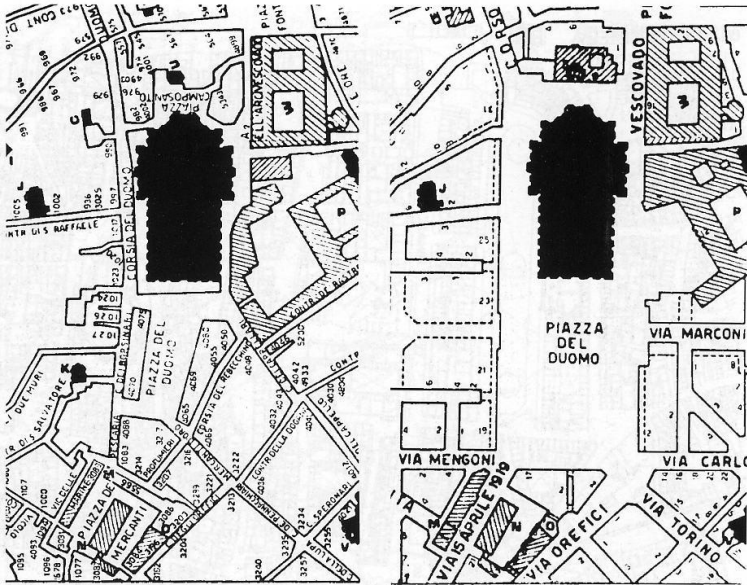
- laddove ci sia il rischio di alterare il valore storico, è possibile e auspicabile **eseguire copie delle parti che rischiano l'alterazione**, in modo da garantire la sussistenza dell'opera autentica: ad esempio, copie di quadri famosi possono essere presentati al pubblico se fattori ambientali o di altri tipo possono danneggiare l'originale.

- va riconosciuta la legittimità del valore di novità, ma va indirizzato sulla produzione di opere contemporanee: inutile richiedere ad un edificio medievale di farsi portatore del gusto contemporaneo, che potrà essere meglio rappresentato da un'opera del tutto nuova. Questo è un punto molto dibattuto anche oggi, quando si reagisce ad interventi contemporanei in contesti storici motivati solo dal desiderio di protagonismo di progettisti di successo, più che da reali esigenze conservative nei confronti del monumento.

- evitare il contrasto con il valore dell'antico, che agisce su gran parte del pubblico contemporaneo, evitando pesanti interventi di restauro che pongano in evidenza, ad esempio, la differenza tra conci lapidei nuovi all'interno di una muratura antica: in questo modo il "piacere" derivante dall'Alteswert ne risulterà danneggiato e il restauro non sarà apprezzato. E' necessario quindi limitare pesanti interventi di restauro con sostituzione di materiale autentico e invecchiato naturalmente, per **limitarsi alla conservazione e alla manutenzione**.

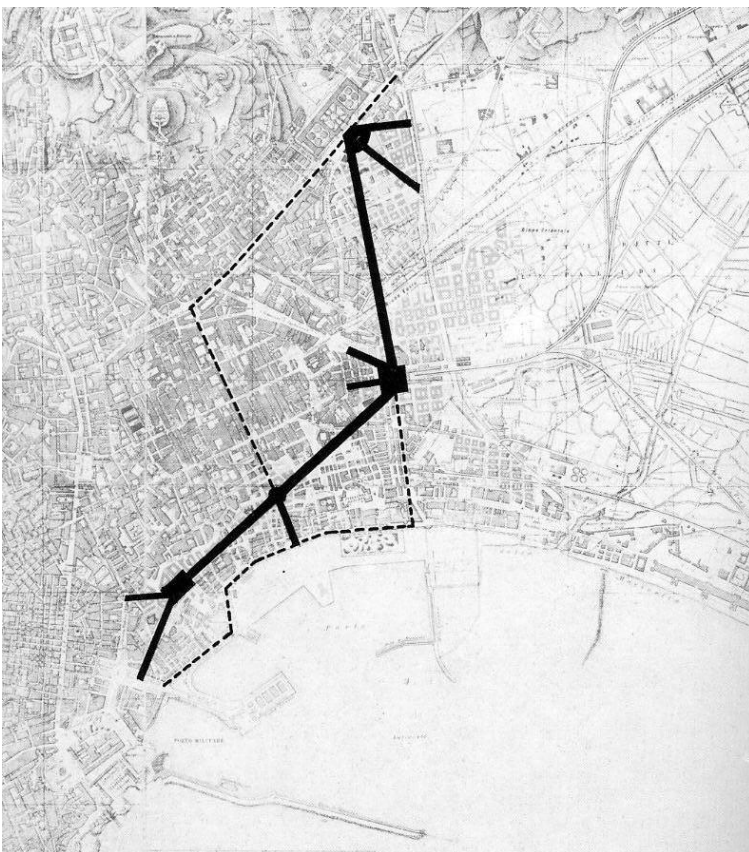
In questo modo Riegl si unisce alla richiesta di abbandonare le pratiche del restauro stilistico e di agire sui monumenti con interventi di sola conservazione dei materiali che in tutta Europa si stava affermando sulla scorta del pensiero di J. Ruskin. Ma l'approccio di Riegl è totalmente diverso, sganciato dall'impostazione romantica e decadente che è presente in Ruskin. Con Riegl il restauro non nasce da posizioni nostalgiche o retrospettive, ma nasce dalla interpretazione moderna della produzione artistica del passato. Non si tratta di entrare nel pensiero del primo creatore, come con Viollet, ma di andare incontro alle esigenze dell'uomo contemporaneo.

Storici e architetti austriaci e tedeschi furono influenzati da Riegl, secondo un orientamento sempre favorevole alla manutenzione. Tuttavia, il suo pensiero sul restauro non fu conosciuto da subito negli altri paesi europei (anche se non va dimenticato che la legge austriaca del 1903 aveva validità nelle regioni italiane allora comprese nell'impero austro-ungarico), per cui la sua influenza si fece sentire solo a partire dagli anni Ottanta del Novecento, epoca delle prime traduzioni, e prevalentemente nel dibattito teorico.



**Fig. 1 Sistemazione della piazza del duomo di Milano (circa 1880)**

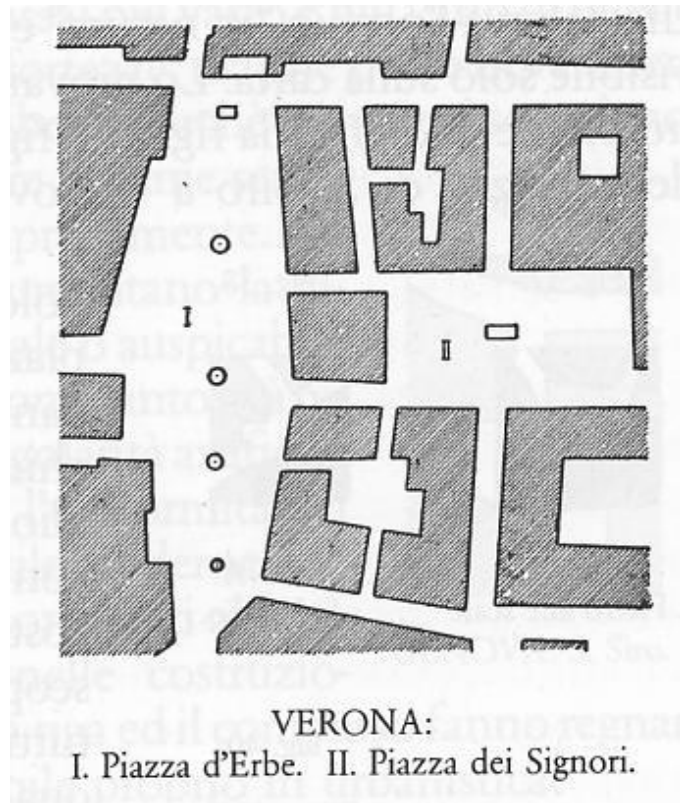
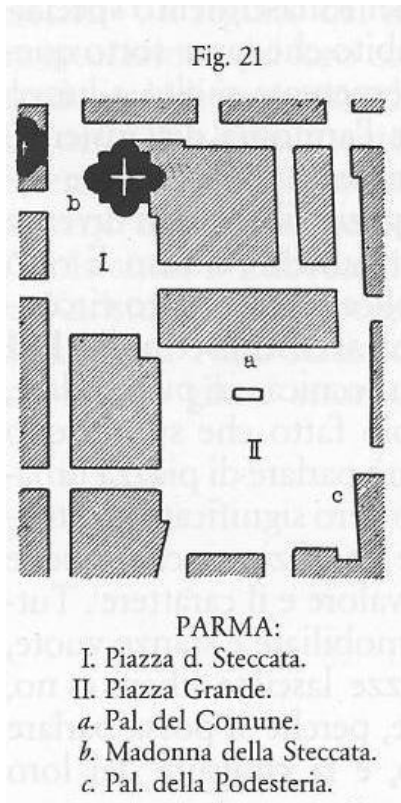
Regolarizzazione della piazza precedente; Demolizione delle preesistenze di origine medievale (“Coperto dei Figini”); Assialità; Collocazione del monumento a Vittorio Emanuele II



**Fig. 2 Risanamento di Napoli 1885 successivo all’ epidemia di colera del 1884**

Legge per il risanamento di Napoli, 1884: ammesso esproprio per pubblica utilità; Creazione di strade diritte e larghe: “rettifilo” (corso Umberto); Sventramenti per risolvere i problemi igienici: questione dei “bassi”; Unificazione dei tipi edilizi e delle facciate





**Fig. 3 Camillo Sitte, *L'arte di costruire le città*, 1889**

- Titolo tedesco: "La costruzione della città nei suoi fondamenti artistici"
- Opposizione a Haussmann e alla politica dei "percements"
- Ricerca delle leggi artistiche insite nelle città tradizionali
- Rivalutazione del tracciato curvo; rifiuto delle assialità e del fondale
- Forte ricaduta in Europa e in Italia: a Milano, Monneret de Villard