

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

Il secondo dopoguerra. Le distruzioni belliche in Europa e in Italia. La questione della ricostruzione di monumenti e centri storici. Il restauro come atto critico: Pica, Pane, Bonelli.

Vissuti tra mille contraddizioni, i principi messi a fuoco nel primo Novecento entrano in crisi con lo scoppio della **Seconda Guerra Mondiale** (1939-1945). Di fronte a un patrimonio e ad intere città devastate, in particolare dai bombardamenti, i principi del restauro "filologico" incentrati sul *minimo intervento* e *sull'aggiunta neutra* espressi da Gustavo Giovannoni nei suoi scritti sul restauro e ribaditi sia nella Carta di Atene che nella Carta Italiana del restauro, rimangono privi di qualsiasi efficacia operativa: si tratta infatti ora di ricostruire intere porzioni di città e non più solo di consolidare o risarcire piccole parti di un monumento. Lo stesso Giovannoni, che assiste alle devastazioni causate dalla furia della guerra -muore infatti nel 1947- in uno dei suoi ultimi scritti sostiene che le teorie messe a punto fino ad allora per risolvere il problema del restauro dei monumenti non possono più considerarsi efficaci.

A condizionare la situazione che si sviluppa in Italia dopo la guerra è anche l'influenza sulla cultura architettonica, e dunque anche su quella del restauro, dell'estetica cosiddetta crociana perché legata al nome di Benedetto Croce (Pescasseroli 1866 - Napoli 1952), il più grande filosofo italiano del Novecento.

Il pensiero crociano punta a mettere in luce l'unicità, l'eccezionalità del prodotto artistico. Il materialismo, ad esempio, tendeva a considerare l'arte come una ripercussione dei rapporti economici e uno specchio dei rapporti di forza fra le classi sociali. Rispetto a questi modelli, la filosofia di Croce ritiene, invece, che l'arte occupi un posto autonomo, e possa definirsi tale solo quando libera da condizionamenti esterni¹.

Benedetto Croce pone dunque l'esperienza artistica fra le manifestazioni più alte dello spirito e la sgancia da qualsiasi rapporto con la storia o con la prassi. Secondo i suoi assunti l'arte è contemplazione, quindi ha un valore sovrastorico che la distingue dalle altre forme di comunicazione che arte non sono. L'opera d'arte interessa soprattutto in quanto tale e non come documento di storia, come voleva la cultura positivista ottocentesca: il valore dell'arte risiede nei

¹ Il pensiero di Croce è noto attraverso la critica letteraria: molti studiosi della **Divina Commedia** hanno ad esempio distinto quest'opera in due categorie: una "poetica", e dunque artistica, coincidente con i canti in cui **Dante** abbandona i riferimenti alla teologia e contempla liricamente, con distacco, la propria materia poetica; e una invece "non poetica", e dunque non artistica, che riguarderebbe i canti in cui il poeta veste i panni del teologo e illustra i gironi e le pene.

suoi dati figurativi, artistici, estetici. Poiché rivolto ad opere d'arte così concepite, il restauro diventa esso stesso opera d'arte, espressione autonoma, singolare ed unica, esattamente come il prodotto cui si rivolge. I presupposti fissati da Croce vengono dopo la guerra fatti propri dalla nuova corrente di pensiero che va sotto il nome di **restauro critico**.

Non si tratta di una corrente riferibile ad una precisa codificazione, ma di una tendenza attiva soprattutto nella cultura architettonica tra gli anni Cinquanta e i Settanta.

Il termine 'critico' è utilizzato perché, secondo gli assunti crociani, è la critica che permette di individuare l'opera d'arte, qualificandola e riconoscendone i valori. Il vocabolo 'criticare' deriva dal greco e significa *giudicare, distinguere, selezionare*; rimanda quindi a quell'attività di analisi e verifica che sottopone ad esame l'opera e ne stabilisce significati e valori. Il restauro critico è quindi "selettivo", cioè individua i valori da trasmettere al futuro - rispetto a quello che non è arte - e su questa selezione fonda un intervento di restauro che presenti al meglio i valori riconosciuti nell'opera. Anche il restauro deve essere concepito come un'opera d'arte, ovvero il controllo sul processo deve assicurare l'artisticità del prodotto finale: il restauro è arte perché agisce su un'opera d'arte ricorrendo alla fantasia e all'inventiva, quali garanzie indispensabili per assicurare il buon esito di tutto il lavoro. Questo aspetto mostra quindi che il restauro critico attribuisce grande valore alla componente creativa, assunta a veicolo essenziale per capire in profondità i valori dell'opera e trasmetterli al futuro.

Il restauro come atto critico: Pica, Pane, Bonelli

Le obiezioni al restauro filologico si fanno più forti a partire dal 1943, ad opera di un critico e storico dell'architettura, Agnoldomenico Pica (1907-1980), che rileva l'eccesso di freddezza e di scientificità che risiede nelle prescrizioni di Boito e di Giovannoni. In uno scritto di quell'anno, intitolato *Attualità del restauro*, egli afferma che il restauro filologico è in realtà una "teoria dei danni minori" e che invece se si vuole fare un buon restauro bisogna comprometersi con un intervento decisamente moderno, né minimo, né tantomeno neutro, ma audace quanto serve per rendere l'opera antica viva e attuale.

Sulla scia dei concetti espressi da Pica si muove **Roberto Pane** (1897-1987), architetto e studioso napoletano che conosce direttamente Croce e che tenta di ancorare il campo dell'architettura e del restauro ad una solida base critica. Coerentemente con un concetto della storia intesa come interpretazione e giudizio, Pane intende il restauro non come un'indagine storico-filologica sul monumento, ma come un progetto elaborato ed eseguito in maniera tale da realizzare esso stesso un'opera d'arte. Il restauratore, in quest'ottica, non è più visto come uno specialista, ma come un artista, dotato in quanto tale di perizia tecnica, ma anche e soprattutto di una spiccata capacità creativa, necessaria a suo parere quando si tratta di ricucire una fabbrica lacerata - come tante durante la guerra - che hanno bisogno di essere risolte anche da un punto di vista figurativo ed estetico.

I principi del restauro critico vengono messi a punto da Roberto Pane in un importante articolo pubblicato a Napoli nel 1944, dal titolo *Il restauro dei monumenti e la chiesa di S. Chiara a Napoli* poi ripubblicato nel volume *Attualità e dialettica del restauro*. La chiesa in questione (fig. 1),

semidistrutta dalla guerra insieme al grande complesso monastico adiacente, era una delle chiese più importanti del capoluogo campano, costruita nel XIV secolo, ma con trasformazioni subite durante il Settecento che ne avevano ampiamente modificato l'aspetto originario. L'incendio divampato a causa delle bombe lanciate durante i raid aerei dell'esercito alleato distrusse tutto l'apparato decorativo barocco e riportò alla luce quel che rimaneva dell'impianto trecentesco dell'edificio.

Riguardo all'apparato barocco, che Pane giudica non essere un'opera pienamente riuscita - secondo un'opinione allora valida, ma che la storiografia successiva ha decisamente rivisto- egli dice che, pur volendolo, non è concepibile riprodurlo, per l'ovvia impossibilità di ripetere la manualità e perizia dell'artista settecentesco. Poiché ogni monumento è un caso unico è necessario quindi usare una componente creativa che sappia rileggere lo spazio esistente per dare nuova vita alla chiesa, e fare in modo che questa riesca insieme antica e moderna: sarà il gusto e la fantasia del restauratore, sulla base della propria competenza tecnica e storica, a determinare il risultato finale. Pane non diresse personalmente il restauro della chiesa, che ebbe risultati deludenti. L'intervento di restauro, realizzato alla fine degli anni Cinquanta dai soprintendenti Giorgio Rosi e Antonino Rusconi, cercò di restituire alla fabbrica il suo aspetto trecentesco, ottenendo però un interno troppo vuoto e freddo che non riesce a recuperare la spazialità medievale. Le travi in cemento armato della nuova capriata di copertura vengono dipinte color del legno, ad imitazione di quelle antiche, ma non riescono a ricomporre l'insieme, che rimane troppo frammentato, con le residue parti barocche, la quadrifora riaperta dell'abside, la tomba di Carlo d'Angiò, gli elementi decorativi aggiunti, con un trattamento sommario delle forme, a complemento di quelli perduti.

Un tentativo di applicare il restauro critico all'insieme ambientale della chiesa viene fatto da Pane con la proposta, in gran parte accolta, di prendere spunto dalla tragica circostanza del bombardamento per procedere ad un diradamento delle sue adiacenze, con l'eliminazione di edifici deturpanti che vi si erano addossati nel corso dei secoli.

I concetti base del restauro critico sono presenti anche in Renato Bonelli (1911-2004): una figura di architetto e storico dell'architettura cui va il merito di aver portato avanti rispetto a Roberto Pane una dialettica ancora più serrata tra atto critico e atto creativo. In alcuni scritti, tra cui *Architettura e Restauro* del 1959, e la voce '*Restauro architettonico*' del 1963, contenuta nell'*Enciclopedia Universale dell'Arte*, Bonelli dà all'istanza estetica la preferenza assoluta rispetto a quella storica: al desiderio di mantenere un atteggiamento di rispetto nei confronti delle aggiunte che l'opera può aver subito nel tempo, egli oppone la possibilità di modificare lo stato attuale dell'opera per giungere a quella che chiama la '*liberazione della vera forma*', cioè lo stato di equilibrio raggiunto dal monumento anche attraverso fasi diverse, ma tutte armoniche tra loro. Per *vera forma* quindi Bonelli non intende la *forma originaria*, ma la *forma compiuta*, il cui valore d'arte può giustificare l'eventuale eliminazione di parti ritenute incongrue.

I principi del restauro critico sono stati applicati dopo la guerra anche al tema della città: se Giovannoni parlava di architettura maggiore (ossia quella monumentale) e minore (cioè tutto il resto) Pane, facendo appello alla distinzione crociana fra poesia e letteratura, propone un'analogia distinzione tra architettura ed edilizia. Nel suo scritto intitolato *Architettura e letteratura*, Pane

sostiene che l'architettura riesce ad essere arte molto raramente; quando non assurge al valore di arte è, invece, semplicemente edilizia, prodotto del fare umano che trova ragione di essere nella pratica della vita, nella concretezza delle cose. Per la sua conservazione Pane invoca non tanto ragioni di ordine estetico e storico - come avviene per l'arte e l'architettura monumentale - quanto ragioni di ordine psicologico. Il restauro, dunque, può essere motivato non solo da presupposti intellettuali e culturali, ma anche di ordine psicologico: l'istanza psicologica diviene così complementare all'istanza estetica e storica.

Pane sostiene, adducendo proprio motivi di ordine psicologico, la ricostruzione "dov'era e com'era" del **ponte di S. Trinita a Firenze** (fig. 2), monumento a cui i fiorentini non possono rinunciare essendo parte della loro memoria. Si trattava di un ponte costruito nel Cinquecento su disegno di Bartolomeo Ammannati, noto per la linea ellittica delle tre arcate, che unisce motivi prettamente artistici ad una buona resistenza statica. Fatto saltare in aria dalle truppe tedesche in ritirata, subito dopo la guerra si iniziò una paziente opera di recupero dei resti caduti nel fiume e la raccolta di tutte le immagini e i documenti che riguardavano il ponte. Il dibattito che prese vita tra l'opinione pubblica orientò la scelta di ricostruire il ponte "dov'era e com'era" per restituire a Firenze uno dei suoi monumenti simbolo, e fu accolto come riferimento anche per la ricostruzione di numerosi altri ponti della penisola, come il ponte di pietra di **Verona** e quello di **Pavia**.

La Carta di Venezia (1964)

La particolarità del momento storico e l'intensa attività che caratterizzò in Italia il periodo successivo alla guerra, hanno comportato anche la necessità di avviare la revisione dei contenuti della Carta di Atene del 1931. Tale revisione si concretizzò in occasione del Secondo Congresso Internazionale degli Architetti e Tecnici dei Monumenti, riunitosi a Venezia dal 25 al 31 maggio 1964, che a conclusione dei suoi lavori ha approvato un nuovo documento, noto come **Carta di Venezia**, con lo scopo di codificare degli orientamenti comuni dopo l'esperienza travagliata della ricostruzione post-bellica.

Il convegno aveva preso spunto dai pericoli che minacciavano, e minacciano ancora, i monumenti di Venezia. Le formulazioni della Carta sono attribuibili a Roberto Pane e a Piero Gazzola, attivo nella ricostruzione come soprintendente del Veneto, ma raccolgono esigenze più ampie, allargate anche ai paesi che si affacciavano allora ai temi del restauro. Il documento è pertanto ritenuto fondativo della moderna cultura del restauro e per molti anni, fino ai nostri giorni, è stato il testo di riferimento per le normative di enti specialistici e di singole nazioni, proprio perché costituisce la rottura definitiva con l'eredità ottocentesca e si allontana definitivamente da esigenze di tipo stilistico.

Nella nuova carta, innovativa è la nozione di *monumento storico* (art. 1), applicata non soltanto alla 'creazione architettonica isolata' ma anche a 'l'ambiente urbano o paesistico' che costituisce la testimonianza di una particolare civiltà, di un'evoluzione significativa o di un avvenimento storico. Altrettanto interessante è il concetto che mira a salvaguardare non solo l'opera nella sua materialità, ma anche in quanto testimonianza storica (art. 3). Grande attenzione dunque, si pone alla **conservazione** del manufatto, attuata soprattutto grazie ad un'operazione di sistematica

manutenzione (art. 4) e soprattutto diretta a conservare le condizioni ambientali in cui si trova il manufatto stesso, di fatto evitando qualsiasi nuova costruzione, distruzione ed utilizzazione che possa alterare i rapporti di volumi e colori (art. 6). Ne consegue l'assoluta illegittimità di operazioni di spostamento di una parte o di tutto il monumento, tranne che per motivi legati alla sua salvaguardia (art. 7).

Di grande importanza è anche l'accento posto sulla **nuova funzione** da dare al monumento restaurato (art. 5), considerata come la prima forma di conservazione, da perseguire tuttavia senza stravolgimenti e trasformazioni. Qualora le aggiunte siano necessarie, la Carta raccomanda di garantire l'armonia tra antico e nuovo oltre che il rispetto del principio della distinguibilità, già formulato da Camillo Boito (art. 12-13).

Di grande rilievo è anche il principio secondo il quale sono ammesse nel restauro le tecniche moderne, purché di provata efficacia e quando le tecniche tradizionali si rivelano inadeguate. La preoccupazione, in questo caso, è di evitare i guasti portati dall'uso massiccio dei materiali moderni e in particolare del cemento armato, tanto raccomandati dalla Carta di Atene.

Fondamentale nella Carta di Venezia è il concetto secondo il quale il restauro deve rivestire un carattere di eccezionalità, ed essere sempre preceduto da studi archeologici e storici, impostato sul rispetto della materia antica e capace di porsi dei limiti: deve quindi **fermarsi dove ha inizio l'ipotesi** (art. 9) e non perseguire in alcun caso l'unità stilistica del monumento.

In ogni caso, per scongiurare soluzioni arbitrarie, il documento raccomanda che la decisione sulle eliminazioni da eseguirsi non dipendano da un solo progettista, ma siano affidate ad un gruppo di esperti (art. 11).

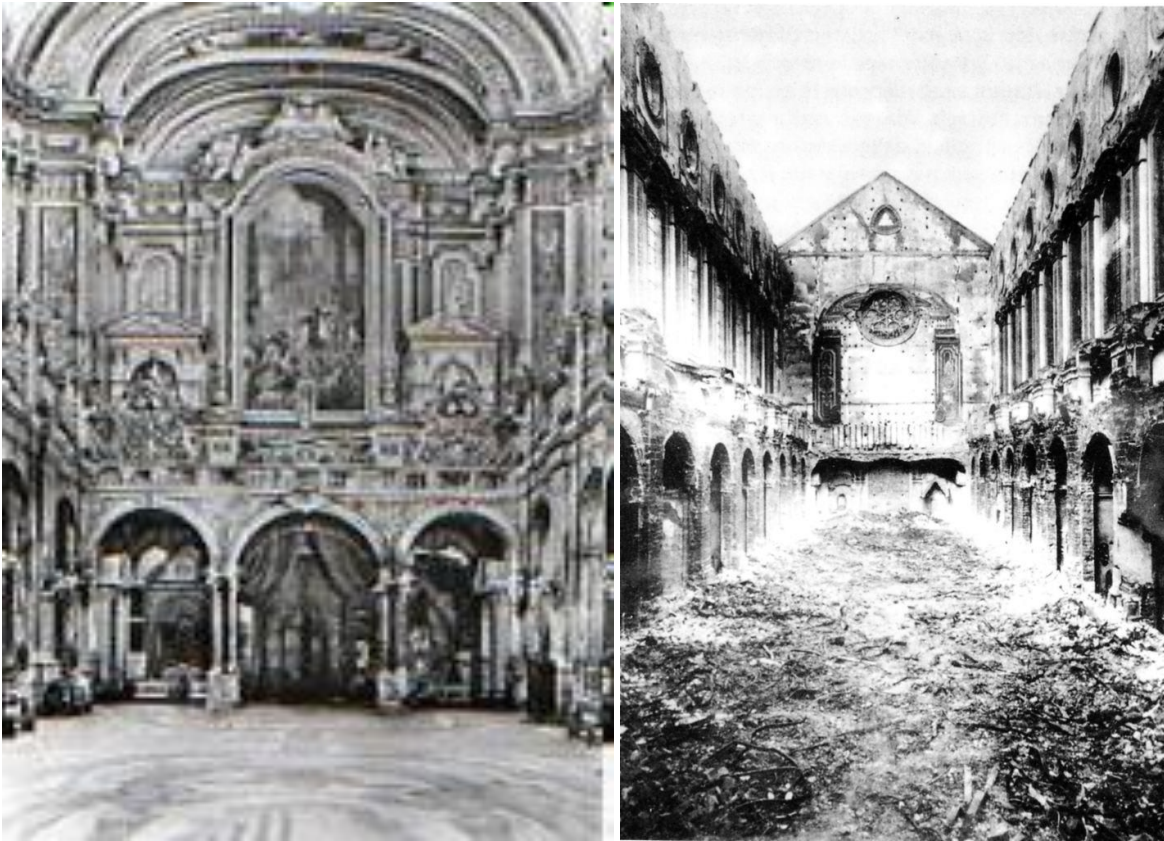
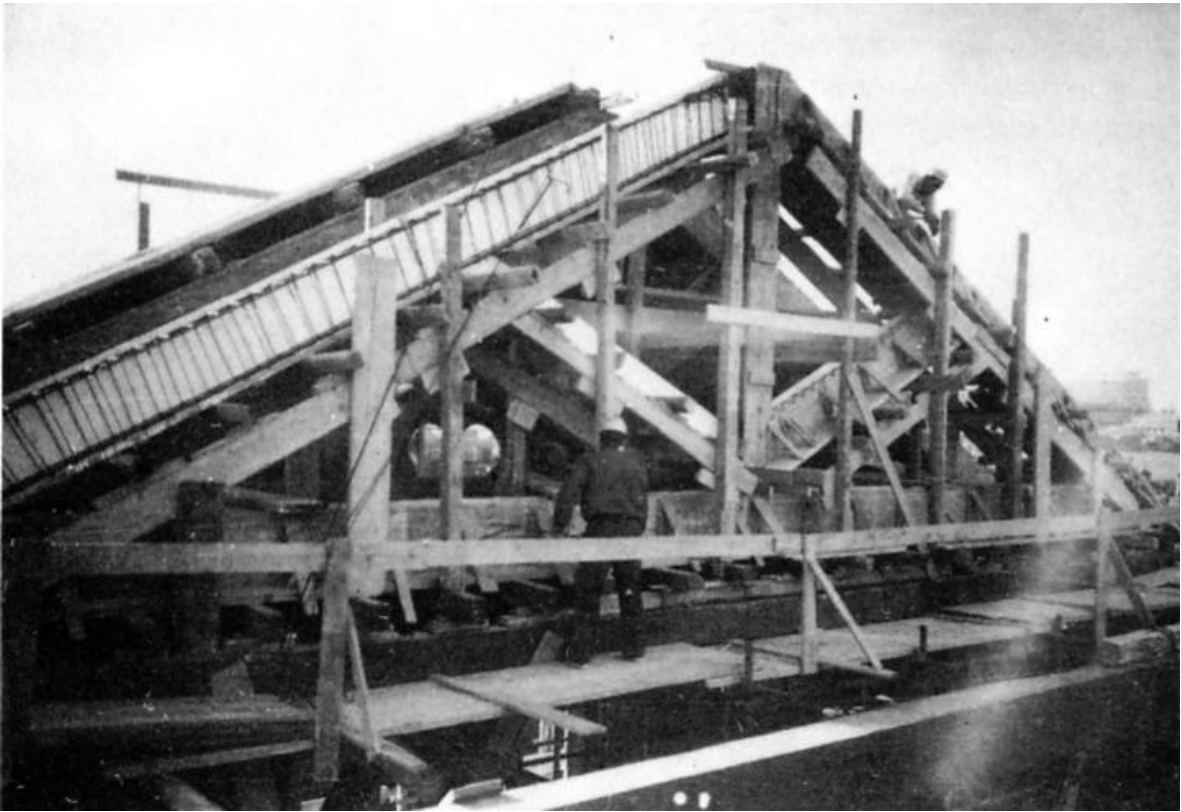


Fig. 1 Napoli, chiesa di S. Chiara

Il grande complesso di S. Chiara era compiuto, dopo circa 30 anni di lavoro, nel 1328. Si trattava di una chiesa a navata unica (82x3 m.) con un'altezza di 46 m. che occupava l'ala sinistra del cortile che recingeva la cittadella sacra.

Dopo varie trasformazioni nel **XV** e **XVI** secolo, nel **1735** la chiesa fu completamente rifatta su progetto di Domenico Antonio Vaccaro e Giovanni del Gaizo. La volta, di incannucciato, fu decorata da stucchi e dipinti di importanti artisti settecenteschi. Il pavimento fu disegnato da Ferdinando Fuga





S. Chiara dopo il restauro, realizzato dalla Soprintendenza

Tutti i particolari cosiddetti nuovi sono realizzati in stucco ma appena sbazzati proprio per non entrare in conflitto stilistico con l'esistente. C'è una forte antitesi tra la ricca chiesa barocca e quella austera che si presume essere la chiesa medioevale.

Per costruire il monumento funebre di Roberto d'Angiò era stata all'epoca murata una quadrifora che viene completamente rimessa in luce; vengono rimesse in luce anche delle aperture che non c'erano nella chiesa barocca, di origine medioevale, chiuse e trasformate in finestre rettangolari successivamente.

Vengono ripristinate le bifore medioevali, rifatti i contrafforti, gran parte della facciata, compreso il rosone.

L'intervento più importante riguarda il tetto, inizialmente in legno e poi sostituito da una volta a botte lunettata.

E' necessario costruire un **cordolo in cemento armato** tra le pareti rovinare dall'incendio che dia alla chiesa l'altezza originaria e funga da appoggio per le nuove **capriate, rifatte anch'esse in cemento armato**, come l'orditura secondaria, ma **tinteggiate color legno**.

Solo le mensole sono in vero legno. Si è ripristinato anche il manto di copertura in rame come l'originale.





Fig. 2 Il ponte di Santa Trinita, opera di B. Ammannati (1567-1571), su probabile consulenza di Michelangelo, distrutto nel 1944 e ricostruito nel 1958 in "pietra forte" (ricollocate le statue e le decorazioni ripescate in Arno)