

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

4.1. La nascita del restauro moderno: il Settecento.

Il rinnovamento in campo storiografico ed estetico

Il XVIII secolo rappresenta indubbiamente un momento di passaggio importante in tutta la cultura occidentale, non soltanto nella storia delle arti. È il 'secolo dei lumi' e il termine 'illuminismo', dal significato complesso, finisce per assumere accezioni diverse nelle varie nazioni, abbracciando tutto lo scibile, dalla scienza alla filosofia. Nell'accezione generale esso sta ad indicare l'avvento di una capacità razionale che renda più chiari - illumini appunto - molti temi cruciali della cultura contemporanea. Sostanzialmente, l'Illuminismo rappresenta un potenziamento di quello **spirito critico**, nato nel Rinascimento, che aveva iniziato ad analizzare i dati provenienti dal passato e a sottoporli a verifica critica.

Si potrebbe dire che il Settecento fonda la modernità, ossia genera una nuova cultura la cui onda lunga giunge fino ad oggi: al nuovo movimento ideologico è riconducibile, secondo certe linee, la successiva Rivoluzione Francese (1789-1799) (l'idea dello 'stato di diritto' si deve a Montesquieu (1689-1755), uno dei filosofi di spicco dell'Illuminismo francese). L'intera filosofia moderna si sviluppa inoltre intorno al pensiero di Immanuel Kant (1724-1804), che raccoglie le elaborazioni dell'Illuminismo tedesco ed europeo, fondando tutta la riflessione filosofica dell'Ottocento e in parte del Novecento.

In Italia, uno dei principali esponenti del nuovo corso è **Ludovico Antonio Muratori** (1672-1750), storico modenese che per la prima volta pubblica una storia d'Italia concepita non come una narrazione, ma come una pubblicazione di **fonti**. Egli cioè non altera le fonti originarie (le cronache medievali, le donazioni o le successioni, le controversie legali, ecc.), ma sostiene la necessità di studiare il documento originale in quanto tale. Comincia così la pubblicazione di un grande *corpus* di documenti e cronache del Medioevo (*Rerum Italicarum Scriptores*), ovvero una raccolta di scrittori di cose italiane, che segna una nuova strada nello studio della storia: non più manipolando le testimonianze del passato, ma attraverso un'opera di riconoscimento, catalogazione e cura di un'edizione filologica delle fonti.

Con il Settecento passa dunque in primo piano l'**autenticità** dell'oggetto studiato e, lentamente, il nuovo approccio si trasferirà dalla storiografia agli altri campi, compreso naturalmente il restauro.

Muratori è a capo di una schiera di eruditi, storici, antiquari che comincia a studiare l'antichità sulla base delle fonti originali e chiede che anche le opere da sottoporre a restauro rispettino il

principio di **autenticità** che essi mettevano alla base delle loro ricerche. Da queste posizioni nascerà l'esigenza di avere un **restauratore** che non sia un **artista**, ma un **tecnico**, dotato di capacità esecutive che non cerchi, però, di riplasmare l'opera sulla base della sua sensibilità.

In Francia verrà pubblicato, a partire dal 1751, il testo su cui si fonda la cultura settecentesca, l'**Encyclopédie**, che nasce in realtà con il nome di *Dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri*, poiché l'intento era quello di organizzare in modo chiaro, razionale e scientifico, le conoscenze raggiunte nelle singole attività manuali e pratiche. Tra queste rientra anche l'arte, che dopo il Settecento smette di essere considerata unicamente un'attività immaginativa legata al genio del singolo artista, per diventare anche una pratica manuale fatta di pennelli, colori e materia. Nell'*Encyclopédie* (fig. 1) compaiono le descrizioni degli strumenti dell'artista, con tavole che con estrema chiarezza indicano come lavora; nell'architettura, poi, si cerca ormai di capire scientificamente come gli edifici stiano in piedi e quindi anche come possano essere restaurati.

Tutto ciò che prima era frutto di un **sapere empirico** adesso tende a essere **razionalizzato** e **compreso scientificamente**: l'arte diventa un processo che si può conoscere e studiare. Il restauro, a sua volta, rappresenta d'ora in poi la tecnica che si inserisce in questo sapere razionale. Il rinnovamento settecentesco investe profondamente anche il campo dell'estetica: nel 1750 A. G. **Baumgarten** (1714-1762), filosofo tedesco, scrive un trattato intitolato proprio *Æsthetica* che segna l'avvento nella cultura occidentale di questo termine, inteso come **'filosofia dell'arte'**.

In realtà l'autore intende l'estetica come una 'conoscenza che nasce dai sensi', quindi una filosofia di livello inferiore, ma i filosofi dell'epoca rivalutano decisamente il ruolo della produzione artistica. **Giambattista Vico** (1688-1744), pur riconoscendo il valore della ragione come principale strumento conoscitivo, rivendica, accanto al ruolo dei filosofi e degli scienziati, quello decisivo dei poeti: essi riescono ad indagare la realtà tramite la poesia e l'intuizione, riuscendo a penetrare le verità del mondo circostante. Anche l'**arte**, quindi, accanto alla **scienza** e alla **ragione**, assume una **funzione conoscitiva**. Questo ruolo intuitivo e sintetico dell'arte nel Settecento tende progressivamente ad assumere maggiore dignità, fino a **Immanuel Kant**, la cui *Critica del giudizio* (1790), una delle opere su cui si fonda il suo pensiero filosofico, è dedicata alla facoltà di conoscere il bello, con questo riconoscendo all'arte la stessa dignità della scienza e della filosofia. Questo percorso filosofico porterà, nel **Romanticismo**, ad esempio con Friedrich Schelling (1775-1854), a considerare l'arte la forma di conoscenza per eccellenza.

Nel campo della storiografia artistica, il rinnovamento è legato al nome di Johann Joachim **Winckelmann** (1717-1768), storico e archeologo tedesco che in tutta la sua opera e soprattutto nel libro *La storia dell'arte presso gli antichi* (1763), mostra una diversa e nuova impostazione della storia dell'arte.

Fino a quel punto, secondo il modello delle *Vite* di **Vasari** (1511-1574), la storia dei fenomeni artistici coincideva sostanzialmente con la storia dei singoli artisti. Con Winckelmann inizia la **storia dell'arte moderna**, ovvero una storia fatta di grandi **concetti interpretativi**: è lui il primo che, studiando le copie di età romana per risalire al modello greco - gran parte della statuaria antica è nota dallo studio delle copie, sono pochissime le opere autentiche disponibili - comincia ad interpretare valori quali il chiaroscuro, l'esecuzione dei panneggi, l'espressività. Lo studioso tedesco delinea così lo sviluppo di concetti nuovi come

l'armonia e la compostezza delle forme, la coerenza delle parti all'interno dell'insieme, lo studio del modellato e della sua reazione alla luce esterna, che gli consentono di superare il modello della storia dell'arte fatta per biografie di artisti e di impostarne una del tutto nuova fatta per sviluppo di grandi concetti. Winckelmann interpreta la storia dell'arte come una sorta di **ciclo evolutivo** assimilabile a quello umano, con una fase cioè di *nascita*, che coincide con l'arcaismo greco, una di *splendore*, coincidente con il IV-V secolo a.C., e infine una di *decadenza*, espressa dall'arte ellenistica; l'acme del ciclo vitale è rappresentato da quell'ideale di 'quieta semplicità' e 'nobile grandezza' che è poi l'ideale a cui punta il Neoclassicismo. A Winckelmann si deve infatti l'elaborazione di nuovi concetti fondamentali per la storia dell'arte che fanno da volano allo sviluppo di una nuova corrente artistica, il **Neoclassicismo**, che caratterizza il passaggio tra XVIII e XIX secolo. E' ancora grazie a Winckelmann che si rinnova profondamente anche la scienza che studia l'antico, ossia l'**archeologia**: è lui ad impostare scientificamente lo studio dei reperti del passato, grazie ad un atteggiamento di rigore filologico che rivela anche nell'analizzare le scoperte di Ercolano e Pompei.

Al Settecento risale anche l'odierna organizzazione dei **musei**, con accesso aperto al pubblico e opere disposte secondo un percorso che, nella gran parte dei casi, segue inizialmente un filo cronologico (come nel caso degli Uffizi). In precedenza, i musei erano concepiti essenzialmente come **gallerie** o come '**quadrerie**', ovvero come esposizioni private da parte di famiglie aristocratiche che custodivano le opere come elementi di arredo della casa; in questi casi, l'accesso alle gallerie era concesso soltanto agli studiosi che lo richiedevano.

La strada verso la concezione dei moderni musei viene tracciata dall'Italia - gli Uffizi furono tra i primi esempi di gallerie pubbliche; prima ancora, nel 1471, grazie a una donazione del pontefice Sisto IV (1414-1484) di una piccola collezione di statue bronzee, era sorto il primo nucleo pubblico degli attuali Musei Capitolini - ma i grandi modelli a cui si uniformeranno tutti gli altri musei saranno però il **British Museum** di Londra e, a partire dal 1793, il **Louvre**, che nasce con un forte e preciso intento **didattico**. La collezione del Louvre, che apre ad appena quattro anni dalla presa della Bastiglia, si compone di opere di diversa provenienza: al nucleo ereditato da Luigi XIV (1638-1715) si aggiungono le opere rimosse dalle chiese sconsacrate e dai castelli della nobiltà, nonché quelle sottratte ai paesi occupati. Si tende quindi ad una **conoscenza** sempre più precisa delle opere e quindi anche della loro collocazione temporale, e questo aspetto implica anche un preciso orientamento del restauro: la scansione cronologica alimenta l'idea che ogni opera d'arte occupi un posto preciso nella storia e che il restauro debba rendere chiara ed evidente questa collocazione. Vedremo che nell'Ottocento questa finalità sarà perseguita attraverso il concetto di **stile**.

4.2. Il restauro in pittura e scultura: patina, autenticità e reversibilità. La figura del restauratore e il ruolo degli eruditi: L. Crespi; B. Cavaceppi e J.J. Winckelmann; P. Edwards a Venezia.

In campo architettonico, praticamente per tutto il XVIII secolo, il restauro è concepito quasi interamente nell'ottica della progettazione. Qualche segnale di novità si percepisce però nelle altre due arti maggiori, ossia la pittura e la scultura. In particolare, per la prima volta, cominciano ad essere coinvolti nel restauro delle opere d'arte non più tanto gli artisti in quanto tali, ma gli

artisti in quanto **tecnici**.

Nella **pittura**, già agli inizi del Settecento hanno luogo restauri importanti su alcune opere famose. In particolare, per restaurare gli affreschi che Raffaello (1483-1520) e la sua scuola avevano realizzato per la **villa della Farnesina** a Roma (fig. 2), viene chiamato a intervenire **Carlo Maratta** (1625-1713), pittore marchigiano che nel Settecento interpreta ancora gli ideali di bellezza celebrati nel Rinascimento, ed è per questo considerato l'erede dello stesso Raffaello. Maratta, pur con un'attenzione del tutto particolare all'intervento, esegue il restauro nel modo tradizionale, ovvero ridipingendo sui colori antichi. Nei restauri recenti alla Farnesina, è emerso che in molti casi Maratta ha usato una tecnica riconoscibile e rimovibile per ravvivare i colori spenti, cioè la sanguigna. Inoltre, Maratta si premura di conservare tutte le parti di intonaco che stavano crollando facendo ricorso all'utilizzo di grappe bronzee a "T". Malgrado questo approccio cauto, i restauri di Maratta sono oggetto di forti critiche. Uno dei maggiori eruditi del primo Settecento, Giovanni Gaetano **Bottari** (1689-1775), nei suoi scritti dà voce alle lamentele sostenendo come, ad esempio, Maratta abbia sovrapposto i suoi colori a quelli voluti dagli autori originari, alterando così l'autenticità del dipinto. Secondo Bottari, invece, il restauro non consisterebbe nel ravvivare o rinnovare i colori, ma nel seguire il **'giusto mezzo'**, ossia nel non abbandonare l'affresco alla propria rovina, ma neanche nel ridare all'opera una vivacità di colori che ha ormai perduto. Ecco quindi una prima novità: l'idea che l'artista considerato l'erede di Raffaello possa intervenire su un'opera del maestro non è più così scontata. Si richiede un atteggiamento diverso, più neutrale (il "giusto mezzo", appunto).

A questa posizione fa eco quella di un altro studioso, **Luigi Crespi** (1708-1779), figlio di un grande pittore del Settecento bolognese, che in alcuni scritti pone in discussione l'idea del restauro come rinnovamento, sostenendo il rispetto della **patina** che si è accumulata sul dipinto. Crespi è così il progenitore di quel concetto di patina che occupa tuttora un posto di preminenza nell'elaborazione concettuale del restauro. L'accezione primitiva del termine è però diversa da quella odierna e fa riferimento ad uno strato volutamente aggiunto al dipinto dopo che esso è formalmente completato: quando il pittore terminava un dipinto usava apporvi una velatura, cioè un ulteriore strato di colore molto fluido con una leggerissima carica di pigmento, per attenuare i toni troppo accesi del dipinto. Questa tecnica era nota dai trattatisti del tempo, in particolare è citata in un'opera di Filippo Baldinucci (1624-1697), il *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681), una sorta di dizionario delle tecniche adoperate in pittura, scultura e architettura. Baldinucci definiva la patina come una sorta di oscurità, simile alla sordina in musica, che il pittore applicava alla materia cromatica. In questa finitura risiedeva spesso il tocco finale dell'artista, e per questo Crespi le attribuisce tanta importanza, indicando che nel Settecento si comincia ad apprezzare il tono cupo di molti dipinti del passato. Più tardi verrà apprezzata un'altra 'patina' che non è data dal pittore, ma è effetto del trascorrere del tempo, che tende a rendere progressivamente indistinguibile l'opera dell'uomo.

Si cominciano così a definire nuove interpretazioni del restauro, che non è più sinonimo di miglioramento, ma deve seguire una via che si potrebbe definire 'intermedia' e che deve rispettare la patina intesa ancora come la velatura data dal pittore stesso.

Altre novità nell'ambito del restauro pittorico arrivano da Venezia: la Repubblica Veneta decide intorno al 1775 di istituire un servizio che si occupi del restauro dei dipinti di proprietà pubblica.

L'incarico di controllore e supervisore dei restauri non viene affidato ad un pittore, ma a un tecnico che si occupa specificamente di restauro di dipinti, **Pietro Edwards** (1744-1821), di origine inglese, che istituisce un **servizio di ispettori e restauratori** incaricati della ricognizione delle opere sparse per la città per verificarne lo stato di conservazione ed eventualmente prelevarle per sottoporle in laboratorio ad un restauro. Allo scopo, Edwards stende un **capitolato** articolato in 14 punti, nei quali definisce il compito del restauratore e dell'ispettore e i principi da seguire per svolgere un corretto lavoro. Nel suo scritto, l'autore supera molte delle consuetudini seguite sino ad allora: sostiene ad esempio che non è sempre necessario ricorrere ad interventi pesanti, ma spesso ci si può limitare ad una semplice spolveratura del dipinto; sottolinea la necessità di rispettare le cornici antiche, perché anch'esse elementi importanti del dipinto; afferma infine che è meglio evitare di dipingere con colori nuovi sopra il dipinto originale ma, se l'integrazione fosse proprio necessaria, essa deve essere **'amovibile'**. Viene così enunciato uno dei concetti ancora oggi fondamentali del restauro, quello della **reversibilità**. L'intervento non deve cioè mescolarsi con l'autenticità del dipinto e, se una aggiunta apparirà necessaria, dovrà poter essere successivamente rimossa, sia perché ci si potrebbe rendere conto che si è commesso un errore, sia perché la soluzione scelta potrebbe apportare dei danni alla superficie pittorica. Un concetto fondamentale che troverà ampio sviluppo solo nel XX secolo.

Fra gli avvenimenti che condizionano il clima culturale del Settecento rientra anche quello, iniziato in maniera del tutto fortuita, degli **scavi di Ercolano e Pompei**.

Questi avvenimenti rappresentano una sorta di grande laboratorio dove, oltre a mettere a punto i concetti fondamentali della nuova **archeologia**, si delineano nuovi principi e nuove tecniche del restauro. Le abitazioni di Pompei, sommerse da cenere e lapilli, si conservarono piuttosto bene, perlomeno limitatamente alla zona del piano terra fino all'attacco dei piani superiori; la coltre che ricoprì la città era per sua natura incoerente e questo rese abbastanza agevole l'opera di scavo, che avvenne in tempi anche piuttosto rapidi. Vennero alla luce anche affreschi rilevanti per lo studio del linguaggio figurativo di età ellenistico-romana. Ci si rese però conto che, rimosso il banco di cenere e lapilli e alterato di conseguenza lo stato igrometrico in cui si trovavano da secoli, i muri perdevano rapidamente l'umidità trattenuta al loro interno facendo affiorare in superficie il loro contenuto salino; questo provocava un rapido imbianchimento delle superfici e quindi dei dipinti, che andavano rapidamente deteriorandosi diventando quasi illeggibili o addirittura sbriciolandosi. I conseguenti interventi di restauro adottarono il cosiddetto metodo dello **'strappo'**, (oggi disapprovato, ma talvolta impiegato in casi di particolare urgenza, dovuti ad esempio a terremoti) nato empiricamente per opera di restauratori napoletani e successivamente perfezionato dai francesi. Lo 'strappo' prevede due possibili procedure: una consiste nel distacco 'a massello' dell'affresco tramite lame a sciabola, con danni notevoli al dipinto; l'altra, quella classica, utilizza una colla organica ottenuta dalla bollitura di ossa e pelli con la quale l'intonaco che contiene il pigmento viene fatto aderire ad una tela che viene poi strappata dalla parete con estrema cautela, arrotolandola su se stessa, asportando così lo strato di intonaco superficiale contenente il dipinto. In seguito, si stende la tela al rovescio, si scioglie la colla e si stacca la tela dal dipinto che viene inserito in uno strato di gesso e montato su un pannello per essere esposto in un museo. Oltre ai danni che possono derivare da un'imperfetta applicazione del metodo, il dipinto subisce comunque una forte perdita cromatica. Ma la considerazione forse più

importante è legata al fatto che con il metodo dello 'strappo' va perduto il legame strettissimo fra l'affresco e l'ambiente originario che lo ospita, essendo inevitabile poi ricollocare il dipinto in un altro luogo. Alle novità nel campo del restauro pittorico si aggiungono quelle che si sviluppano nel campo del restauro della **scultura**, dove la nuova linea di pensiero fa capo a J.J. **Winckelmann** (1717-1768), che giunto in Italia dalla Sassonia con l'intento di studiare la scultura classica, diventa un assiduo frequentatore dei Musei Vaticani e l'ispiratore di un personaggio piuttosto singolare, **Bartolomeo Cavaceppi** (1717-1799), restauratore e conoscitore che dirige anche dopo la morte di Winckelmann una bottega molto attiva a Roma, dove viene portata la maggior parte delle sculture rinvenute nella città. Nel suo trattato *Osservazioni sopra le sculture antiche*, che contiene alcune indicazioni nuove sull'approccio al restauro delle statue, Cavaceppi dichiara la propria avversione verso il restauro di fantasia, nel quale lo scultore moderno inserisce arbitrariamente delle parti nuove. Egli sostiene che, dovendo inserire i cosiddetti 'attributi' (gli elementi simbolici che identificano il personaggio rappresentato), lo scultore deve essere guidato dallo storico dell'arte. Il suo compito deve quindi limitarsi a rappresentare ciò che l'erudito gli suggerisce, rinunciando a qualsiasi velleità creativa ed assumendo un ruolo essenzialmente tecnico.

Cavaceppi diffida anche dal lucidare le statue rinvenute, invitando invece al massimo rispetto dell'aspetto antico che dà loro la patina, intesa qui come scurimento della pietra data dallo scorrere del tempo. La patina è così importante che spesso viene data artificialmente anche sui falsi per venderli nel mercato antiquario. Cavaceppi raccomanda poi di non segare quanto rimane degli arti frammentati delle statue per montarvi nuovi arti, come veniva comunemente eseguito fino ad allora (si veda per esempio il Laocoonte): il restauro potrà eventualmente integrare le parti anatomiche mancanti, ma seguendo il profilo irregolare della 'frattura'. Il frammento antico va quindi conservato nella sua autenticità e l'eventuale parte aggiunta dovrà adattarsi al frammento originale, senza alterarlo o tagliarlo.

Comincia così a svilupparsi una nuova sensibilità verso il gusto del frammento: non si pretende più che la statua antica sia perfettamente conservata, né che l'opera rinvenuta sia riportata alla integrità originaria. Il punto di non ritorno su questa strada, che segna probabilmente l'inizio del restauro moderno, sarà rappresentato dalla vicenda dei cosiddetti '**marmi**' del **Partenone**.

Le sculture frontonali e gran parte delle metope del tempio si trovavano ancora al loro posto alla fine del Settecento, quando le autorità turche, che al tempo occupavano politicamente la Grecia, concedono ad un inglese, lord **Elgin** (1766-1841), di prelevarne una parte per poterle studiare da vicino. Lord Elgin porta a Londra le sculture, dove l'arrivo dei capolavori di **Fidia**, vertice assoluto della scultura classica del V secolo a.C., genera un autentico sconvolgimento del clima artistico del tempo. La scultura greca era nota infatti soltanto attraverso copie; nessuno aveva mai visto la freschezza e la forza del modellato proprio della scultura fidiaca, soprattutto nei celebri panneggi che caratterizzano il gruppo delle dee che sono stese nelle parti angolari delle sculture frontonali (fig. 3).

È sintomatico che, all'inizio dell'Ottocento, si riproponga così la vicenda che aveva visto protagonista il **Laocoonte** tre secoli prima: al ritrovamento di un'opera di straordinario valore per la cultura del tempo corrisponde l'esigenza di contattare il più grande scultore in attività per restaurarle, ossia **Antonio Canova** (1757-1822). Profondo conoscitore di Winckelmann e suo

seguace, Canova viene convocato a Londra dove rimane folgorato dalla bellezza delle sculture e, come Michelangelo aveva fatto a suo tempo con il Laocoonte, si rifiuta di intervenire. Di fronte al diniego del maggiore scultore neoclassico, nessuno pensò più di completare i frammenti di Fidia, che vennero esposti al British Museum dove sono tuttora conservati.

4.3. Conservazione e progetto nel restauro architettonico; la questione della statica degli edifici.

Sul piano pratico, nell'architettura del Settecento si continua a seguire l'interpretazione barocca del restauro come reinvenzione e abbellimento, ma si rafforza l'intento di mantenere comunque alla luce gli elementi fondamentali delle fabbriche antiche. E' una strada che viene seguita in tutta Italia e nel resto d'Europa, anche se con molte variazioni. Alcuni interventi del primo Settecento a Roma mostrano lo sforzo degli architetti di restaurare alcune chiese del passato, ma permettendo al tempo stesso di **leggere il 'testo'** antico al di sotto dell'intervento moderno. In altri casi, come accade spesso in Abruzzo, si assiste invece ad una **completa reinvenzione** dello spazio interno da restaurare, soprattutto negli interventi a seguito dei terremoti del 1703 e del 1706, che danneggiano gravemente gran parte del patrimonio architettonico abruzzese. Caratteristica importante dell'architettura settecentesca è che essa cerca di operare sempre aggiungendo e decorando, evitando distruzioni e alterazioni drastiche, ma limitando l'intervento in alcuni punti fondamentali, come a voler creare una sorta di cornice, con un linguaggio che cerca di 'accompagnare', come in musica, il tema principale.

La basilica di **S. Pietro in Vincoli a Roma** conservava la struttura paleocristiana a tre navate e colonne sorreggenti archi. **Francesco Fontana** (1668-1708), figlio di Carlo (1638-1714), architetto principale del primo Settecento romano, è incaricato del restauro agli inizi del XVIII secolo, poiché la basilica era ormai ritenuta buia, umida e fatiscente (ma spesso le descrizioni del tempo erano volutamente esagerate e servivano come pretesto per poter intervenire e trasformare l'edificio secondo i canoni estetici del tempo).

L'architetto in questo caso limita il suo restauro al disegno di una grande volta a lacunari (fig. 4), ma di legno, che quindi non grava sulle pareti laterali come una costruzione di muratura.

Vengono anche aperte delle finestre nella parte superiore della muratura per favorire la penetrazione della luce, mentre è lasciata del tutto libera la lettura delle colonne; anzi, la partizione del soffitto sembra essere intesa a dare una visione unitaria dello spazio, poiché la volta si propone come chiusura e connessione sintattica dei vari piani parietali, che invece nella basilica paleocristiana apparivano del tutto indipendenti. Vi è quindi un tentativo di collegare organicamente parti che nella versione precedente dell'edificio apparivano scisse.

Fontana si rifiuta, invece, di coprire le colonne, esibite anzi come testimonianza della autenticità della chiesa: se Muratori sostiene la necessità di pubblicare le fonti, l'architetto settecentesco, ove possibile, cerca di mostrare tutte le parti antiche che affermano la vetustà del manufatto e alla prassi di sostituire pilastri alle colonne, preferisce la messa in opera di catene per mantenere i sostegni in asse nelle navate laterali.

Nel caso del rifacimento della basilica romana di **S. Clemente** nei pressi del Colosseo (fig. 5), l'abbellimento si propone come una sorta di 'commento' alla fabbrica antica. La chiesa (fondata

su un'altra chiesa preesistente che a sua volta poggia su precedenti testimonianze di età romana) è un esempio importante dell'architettura del XII secolo, alla quale appartengono la navata centrale molto larga e l'arredo cosmatesco; le colonne, di spoglio, sono interrotte da pilastri a pianta rettangolare. Nel secondo decennio del Settecento, **Carlo Stefano Fontana** (1675-1740) – questa volta un nipote di Carlo (1638-1714) - incaricato di restaurare la chiesa interviene in maniera estremamente rispettosa: l'arredo cosmatesco (cero pasquale, ciborio, leggio) è lasciato nella sua integrità, così come il pavimento, e la nuova architettura si limita soltanto a 'commentare' la superficie muraria al di sopra delle colonne.

Le colonne sono lasciate tutte visibili, mentre il pilastro medievale, che non aveva decorazione, viene corredato da una coppia di paraste che sorregge la trabeazione: l'insieme è quindi ricondotto alle norme di derivazione classica, con un ordine minore che sostiene gli archi e uno maggiore che sostiene la trabeazione rettilinea.

Al di sopra vi sono dei grandi quadri che illustrano la vita del santo: tra questi vengono ricavati dei finestroni strombati per favorire l'ingresso della luce. Si tratta di un adeguamento al gusto e alle funzioni moderne che utilizza soltanto lo stucco (paraste, trabeazione, cornici). L'architetto settecentesco confeziona in definitiva una sorta di veste, di addobbo, in cui un ruolo decisivo per la risignificazione dello spazio, come in molti interventi coevi, lo riveste il grande e ricco soffitto, che nuovamente accoglie le storie di S. Clemente e l'emblema araldico del committente.

In **Abruzzo** si era naturalmente diffuso l'abbellimento di tipo barocco nelle chiese, che interveniva soprattutto negli interni, lasciando facciata e fianchi inalterati: è il caso ad esempio di **S. Maria di Collemaggio a l'Aquila** dove alla fine del Seicento viene realizzato una sontuosa decorazione barocca in stucco, purtroppo oggi scomparsa a seguito di malintesi interventi di ripristino conclusi nel 1972. Questa tendenza si rafforza dopo i terremoti del 1703 (L'Aquila) e 1706 (Sulmona) negli interventi su chiese che sono molto spesso fabbriche mendicanti di età medievale, molto semplici e povere per materiali e strutture, nelle quali le sollecitazioni dinamiche indotte dai sismi provocano generalmente il crollo dei tetti, per l'effetto di martellamento indotto dalle travi, o la rotazione delle pareti, specialmente delle facciate.

Tuttavia, in molti casi, gli edifici che vengono descritti come completamente perduti avrebbero potuto essere restaurati senza troppe manipolazioni; si preferisce invece ricostruirli per realizzare interni più sontuosi, approfittando del pretesto fornito dal terremoto.

La ricostruzione tipica di queste fabbriche medievali vede l'esterno lasciato sempre nella sua autenticità: è il caso della **chiesa francescana di Teramo** (fig. 6), dove è ancora visibile la cortina muraria medievale e con essa le monofore, che però a un occhio attento rivelano i rifacimenti nelle tamponature; anche qui, come già in S. Giovanni in Laterano e in S. Clemente a Roma, si ripropone il motivo delle finestre strombate nella parte alta per consentire un flusso di luce maggiore all'interno, il che lascia intuire un intervento di ammodernamento confermato anche dal diverso apparecchio murario che compone l'abside (muratura laterizia e piuttosto regolare per la parte medievale; meno regolare e con materiale di spoglio per la parte settecentesca).

L'interno di queste chiese, normalmente costituito da un ambiente unico coperto da un semplice tetto, talvolta su archi diaframma, viene adeguato ai modelli canonici: aula unica, cappelle o altari laterali e un presbiterio che può avere una cupola o, soluzione più economica, una volta a vela o

una semplice calotta poggiata su pennacchi. In S. Francesco a Teramo, il perimetro della chiesa barocca presenta delle paraste concave all'ingresso del presbiterio e in controfacciata. Ciò dimostra che si cerca di rileggere uno spazio in origine unitario per trasformarlo in più spazi contigui, in cellule spaziali staccate: un unico ambiente, la sala, che immette in un ambiente successivo, il presbiterio con la cupola, che a sua volta immette nell'ambiente conclusivo, l'abside. La rilettura di uno spazio unitario per cellule spaziali è ancora più forte nella chiesa francescana di **Loreto Aprutino** (fig. 7),: alla sala unica si sostituisce una sequenza di cellule centralizzanti divise da coppie di sostegni, quasi a segnare un ritmo cadenzato dello spazio.

È un procedimento tipico dell'architettura barocca, che si ritrova ad esempio in alcune realizzazioni di Guarino Guarini (1624-1683) o in alcuni esempi del nord Europa, seppur ad altri livelli e con esiti formali molto diversi.

A **S. Francesco della Scarpa** a **Sulmona**: si legge ancora bene il perimetro della chiesa due-trecentesca, caratterizzata da un particolare sistema di tre absidi di cui rimangono ancora tracce consistenti e un portale laterale su un fianco. La chiesa aveva subito già un intervento di restauro a seguito di un terremoto avvenuto nel Quattrocento con la costruzione di un grande sperone triangolare, per rafforzare le murature delle absidi.

Il terremoto del 1706 distrugge quasi completamente la chiesa a tre navate: il restauro successivo contempla anche qui la conservazione della scatola muraria esterna e il ridisegno di una chiesa nuova all'interno dalla pianta, composta da cellule grossomodo centriche, con uno spazio sempre più o meno quadrato al centro e altari laterali. La ricostruzione è rimasta però incompiuta, e oggi l'abside della chiesa è occupata da una costruzione a pianta ellittica, un macello pubblico costruito nell'Ottocento. Riconoscibile purtroppo anche un intervento della Soprintendenza degli anni '60-'70 del secolo scorso, caratterizzato da capriate moderne in cemento armato con cordolature che connettono pesantemente le quattro pareti della scatola muraria della chiesa. (il peso di strutture in c.a. su murature spesso a sacco ha sempre effetti dannosi).

Alcune novità si manifestano a Roma attorno alla metà del secolo, soprattutto ad opera di un pontefice di ampie vedute, **Benedetto XIV Lambertini** (1675-1758), formato alla scuola di Muratori e attento alla conservazione autentica delle testimonianze del passato. A lui si devono provvedimenti per la salvaguardia e la fruizione del **Colosseo**, che per secoli aveva subito spoliazioni e distruzioni di ogni genere, sia per aprirlo agli studenti dell'accademia, come scuola di buona architettura, sia come testimonianza del martirio dei primi cristiani. Sotto Benedetto XIV, in preparazione del Giubileo del 1750, le principali basiliche romane furono sottoposte a operazioni di ammodernamento e restauro, come quella di **S. Croce in Gerusalemme** (fig. 8).

Si tratta di una chiesa molto antica, realizzata a partire dal IV secolo all'interno di una proprietà imperiale - probabilmente della madre di Costantino, Elena - una residenza di cui rimangono ancora oggi resti consistenti. La chiesa è molto lontana dal centro della città, adiacente alle mura Aureliane e prossima a S. Giovanni in Laterano. La basilica venne molte volte rimaneggiata, soprattutto nel XII secolo, ma restava il problema dei ruderi delle costruzioni circostanti, fra cui un piccolo anfiteatro detto Castrense, che quasi nascondevano la chiesa, soprattutto ai pellegrini che giungevano da S. Giovanni in Laterano. A partire dal 1732 venne ricostruita la facciata di S. Giovanni in Laterano, per cui si rendeva necessario intervenire anche su S. Croce.

Benedetto XIV, dal 1742, fece tracciare un grande stradone alberato che conduce in linea retta a S. Croce in Gerusalemme (fig. 9) - come è visibile nella pianta di G.B. Nolli (1748) - a sua volta restaurata e dotata di una nuova facciata che la rendesse visibile da S. Giovanni, alla quale verrà così collegata da un largo cannocchiale visivo.

Gli artefici del restauro sono due architetti allievi di Filippo Juvarra - e quindi fedeli alla tradizione barocca - **Domenico Gregorini** (1692-1777) e **Pietro Passalacqua** (1690-1748), i quali progettano una facciata convessa che introduce ad un atrio a pianta ovale (fig. 11)., per consentire alla chiesa di 'sporgersi' sulla piazza rendendosi visibile anche da lontano. Ma abbiamo detto che la sensibilità dell'epoca richiedeva il rispetto dell'autenticità. Per questo, la nuova facciata è concepita come un grande paravento, una parete libera che non aderisce alla facciata antica, ancora oggi visibile, intatta nella sua parte superiore. All'interno, il rifacimento interviene solo sulla navata centrale, realizzando una nuova volta, ma di legno e quindi leggera, e nuovi pilastri inframmezzati al ritmo delle colonne antiche che sostengono il nuovo partito architettonico in stucco. Quattro delle colonne antiche (fig. 12) sono in realtà occultate dai pilastri in muratura - e questo fatto fu criticato dagli studiosi dell'epoca - ma il risultato finale consiste nella visibilità della chiesa originaria contemporaneamente a quella antica.

Il sistema della doppia facciata si ripropone in altri interventi, tra cui, sempre durante il pontificato di Benedetto XIV, quello di **S. Maria Maggiore** (figg. 13-14), opera di **Ferdinando Fuga** (1699-1782). La chiesa antica aveva un fronte interamente decorato da mosaici duecenteschi e pertanto all'architetto si chiese di realizzare una seconda facciata che non intaccasse quella antica. Fuga concepisce un fronte completamente aperto che unisce i due edifici adiacenti (uno esistente, l'altro realizzato gemello) creando una sorta di schermo, di diaframma al di là del quale permane l'antico prospetto. Come in S. Croce, anche qui l'architettura barocca si manifesta all'esterno, mentre all'interno si conserva il testo autentico.

Parallelamente ai casi citati di interventi di grande rispetto verso la preesistenza non mancano casi in cui l'intervento è prevaricante. È il caso del **Pantheon**, che viene restaurato una prima volta all'inizio del Settecento con grande rispetto per i materiali antichi anche nella loro patina. Sotto Benedetto XIV si mette mano alla riforma dell'attico, che aveva sempre attirato le critiche degli studiosi per la sua irregolare corrispondenza al ritmo dell'ordine sottostante (fig. 15).

Nel 1756 venne commissionato a **Paolo Posi** (1708-1776) un nuovo attico (fig. 16), che è concepito come una sequenza di nicchie e pannelli decorativi che cerca di dissimularsi all'interno del tempio riprendendone il linguaggio: le nicchie vengono collocate perfettamente in asse con le aperture dell'ordine inferiore. Naturalmente, in questa operazione si distrugge l'attico originario, suscitando molte critiche e l'allontanamento di Posi.

L'episodio rivela come si continuasse ancora a concepire il restauro come 'correzione' del passato, ma come questa posizione non fosse più accettabile.

La **cupola di S. Pietro in Vaticano** aveva palesato già dall'inizio del XVIII secolo alcune lesioni soprattutto nella parte bassa del tamburo e lungo i meridiani. Negli anni Quaranta, Benedetto XIV decide di porvi rimedio rivolgendosi in principio ad alcuni architetti e capomastri, i quali minimizzano il problema attribuendolo a fenomeni di assestamento statico legati all'invecchiamento delle malte e alla loro perdita di elasticità. Il pontefice, non persuaso, passa ad interpellare dei matematici: un primo consulto indica che la cupola è a rischio di crollo

soprattutto a causa del peso della lanterna, che addirittura si propone di eliminare per salvare il resto. Il papa chiede un'altra consulenza di un matematico ed idraulico dell'Università di Padova, **Giovanni Poleni** (1683-1761), che passa ad uno studio scientifico e documentato delle condizioni statiche della cupola, grazie alla collaborazione di **Luigi Vanvitelli** (1700-1773), architetto della Fabbrica di San Pietro.

I due registrano le varie lesioni riportandole sul rilievo della cupola, mettendo a punto un vero e proprio quadro fessurativo, come ancora oggi si pratica: i risultati vengono pubblicati nel volume *Memorie istoriche della gran cupola del Tempio Vaticano* (1748) (fig. 19).

Interpretando la statica della cupola alla luce delle più avanzate ricerche scientifiche, come il metodo della catenaria, Poleni giunge alla conclusione che la cupola è in equilibrio, quindi che la curva delle pressioni è contenuta entro il terzo medio della sezione. Le lesioni appaiono quindi dovute più che altro alla vetustà delle malte e alla insufficiente sezione del tamburo (fig. 20). È il primo caso di impostazione di un problema statico non più dal punto di vista formale o empirico ma scientifico, che getta le basi di una scienza nuova, la **scienza delle costruzioni**, formalizzata agli inizi dell'Ottocento dalla scuola di ingegneria francese (in particolare da Claude- Louis Navier). La soluzione proposta da Poleni prevede di disporre delle cerchiature attorno alla cupola per evitarne l'apertura lungo i meridiani. Le cerchiature, in numero di cinque, sono costituite in realtà da archi di cerchio collegati tra loro tramite dei giunti chiusi da cunei o zeppe che consentono, una volta battuti a martello, di stringere omogeneamente la cerchiatura attorno alla cupola (fig.21).

L'uso di cerchiature di metallo non era certo una novità e riprende discussioni e dibattiti svolti a **Firenze** attorno alla statica della **cupola di S. Maria del Fiore**. Catene di ferro e vere e proprie cerchiature erano di uso abbastanza corrente almeno dalla fine del Medioevo e riprendevano l'uso di catene lignee note fin dall'architettura bizantina: già Vignola, nel Cinquecento, condannava l'uso di tenere in piedi gli edifici con "le stringhe", cioè con espedienti che non risolvevano i problemi alla radice. Ma l'intervento di Poleni e Vanvitelli sulla cupola di S. Pietro costituisce una novità innanzitutto per il metodo: il restauro viene preceduto da uno studio sistematico delle **fonti storiche**, da un **rilievo** e da più sopralluoghi; a tutto ciò fa seguito una modellazione matematica, aggiornata sui metodi più innovativi, e la scelta operativa. In questa risiede un'ulteriore novità: al restauro non si chiede più di rinnovare e modificare l'edificio per farlo stare in piedi, ma di intervenire per conservare quello che c'è, senza introdurre elementi architettonici nuovi, magari affidandosi a materiali ritenuti più resistenti – e il tempo ha dato ragione a Poleni – per aiutare la statica dell'edificio. Viene così configurata una vera opera di **consolidamento**, in cui l'obiettivo non è la revisione formale di un edificio, ma la sua sicurezza statica. Vedremo che questa strada non sarà sempre evidente e praticata, ma pone sicuramente sul tappeto la questione della **conservazione**, alternativa al tradizionale restauro.

ENCYCLOPÉDIE,
 OU
**DICTIONNAIRE RAISONNÉ
 DES SCIENCES,
 DES ARTS ET DES MÉTIERS,**
 PAR UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES.

Mis en ordre & publié par M. *DIDEROT*, de l'Académie Royale des Sciences & des Belles-Lettres de Prusse; & quant à la PARTIE MATHÉMATIQUE, par M. *D'ALEMBERT*, de l'Académie Royale des Sciences de Paris, de celle de Prusse, & de la Société Royale de Londres.

*Tantum series juncturaque pollet,
 Tantum de medio sumptis accedit honoris!* HORAT.

TOME PREMIER.



A PARIS,

Chez { *BRIASSON*, rue Saint Jacques, à la Science.
DAVID l'aîné, rue Saint Jacques, à la Plume d'Or.
LE BRETON, Imprimeur ordinaire du Roy, rue de la Harpe.
DURAND, rue Saint Jacques, à Saint Landry, & au Griffon.

M. DCC. LI.

AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROY.

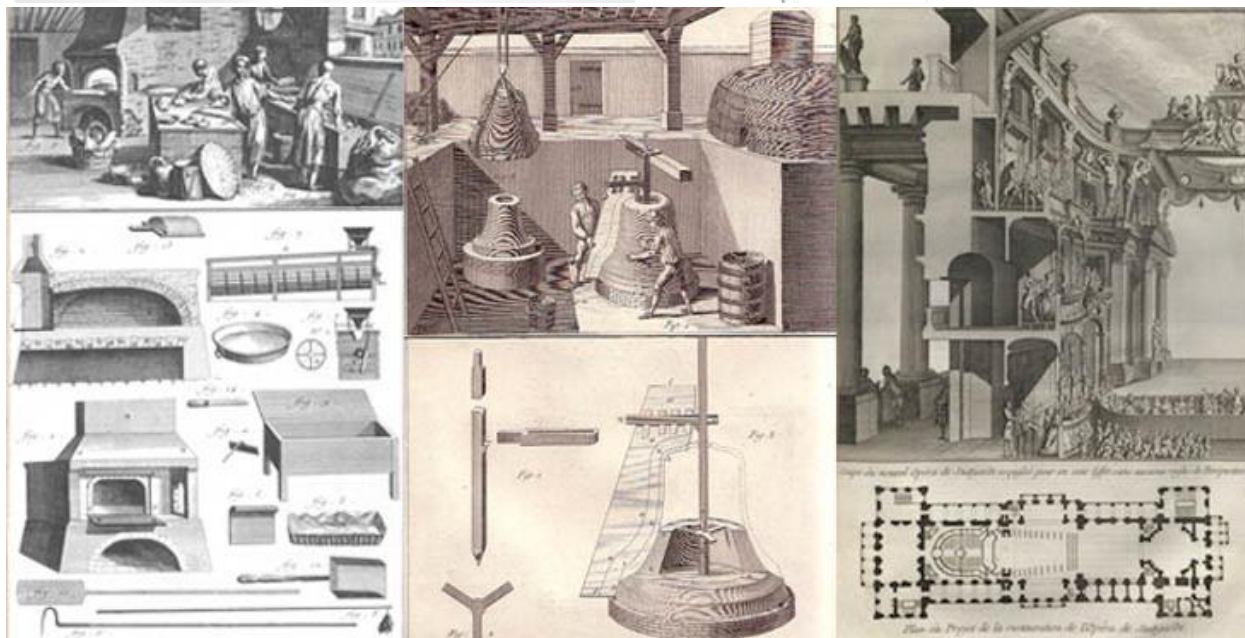
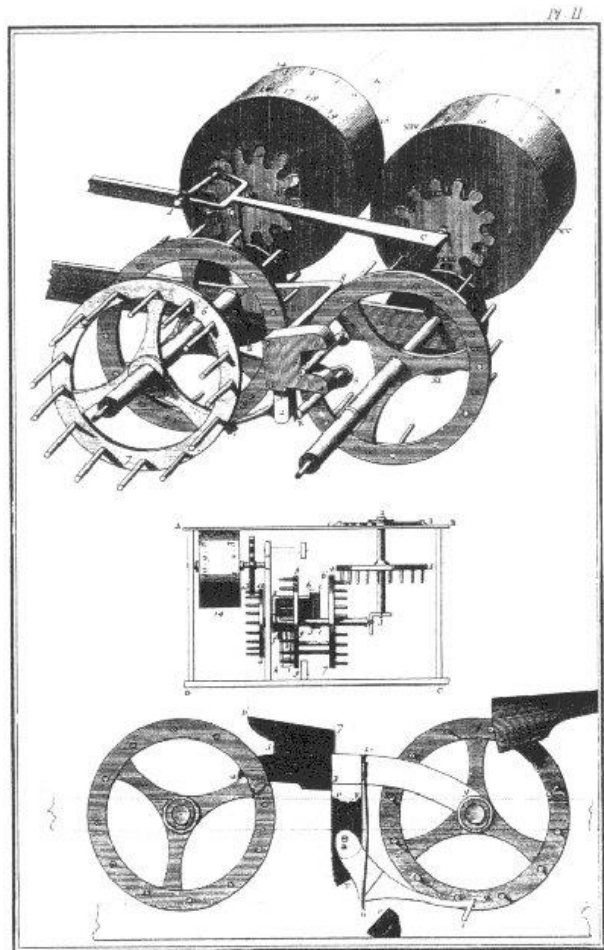


Fig. 1 DIDEROT D., D'ALEMBERT J.B., *Dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri*, (1751), frontespizio e alcune tavole e illustrazioni



Fig. 2 FARNESINA, loggia di Amore e Psiche: i recenti restauri condotti dall'ICR hanno assicurato la stabilità e il controllo delle lesioni lasciando in opera le 850 grappe metalliche inserite da Maratta alla fine del XVII secolo.



Fig. 3 Gruppi scultorei prelevati dal fronte orientale del Partenone (gruppo delle dee e Dioniso) appartenenti alla 'collezione Elgin' e conservati al British Museum di Londra.



Fig. 4 Nuova decorazione di S. Pietro in Vincoli, Francesco Fontana (1708): Rispetto della pianta e degli arredi liturgici originari; rispetto delle colonne e dei frammenti antichi come dimostrazione dell'antichità della chiesa; intervento sulla "pelle" (decorazioni, affreschi, soffitti); rispetto della

statica originaria



Fig. 5 Restauro di San Clemente (1715 c.), opera di Carlo Stefano Fontana: Restauro di sola decorazione (soffitto, pilastri in stucco, dipinti); rispetto del pavimento cosmatesco (XII sec.) e della schola cantorum (XII sec); rispetto della pianta con colonne e pilastri.

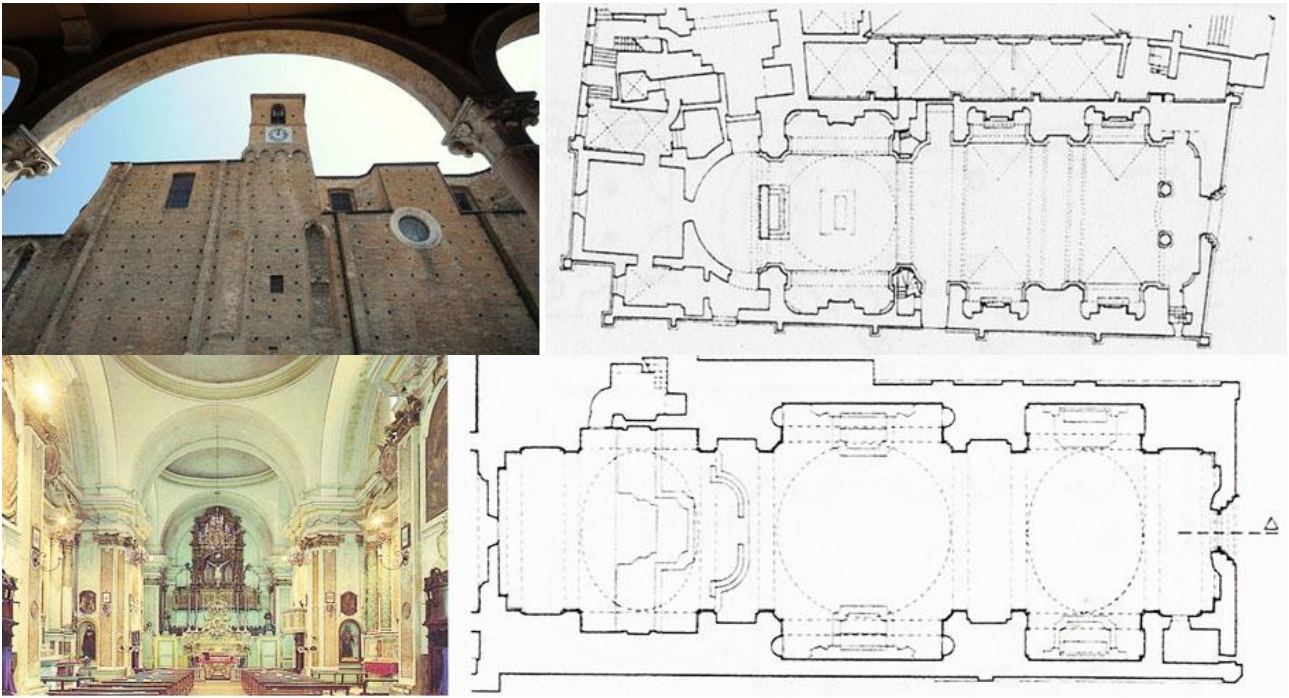
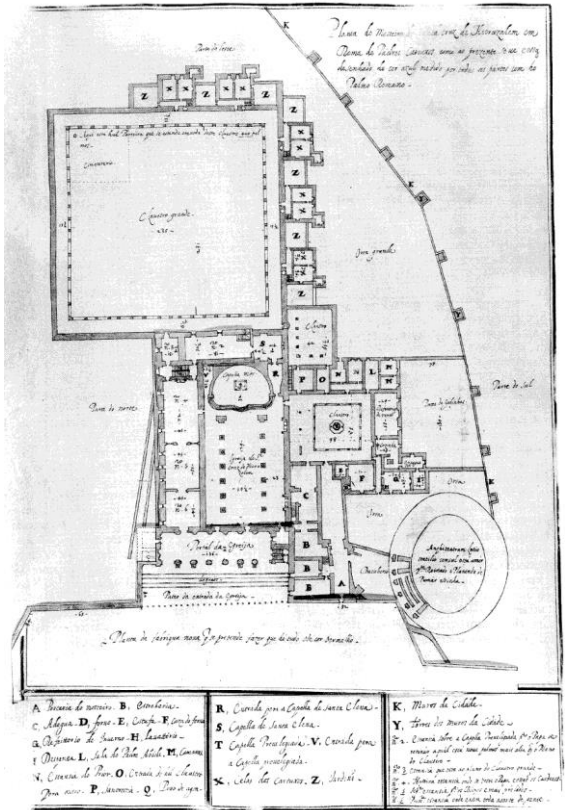


Fig. 6-7 Chiesa francescana di Teramo (prima metà del XIII sec.): conservazione delle cortine esterne e rilettura dello spazio interno originario (unitario) in più spazi contigui configurati come distinte cellule spaziali.

Chiesa francescana di Loreto Aprutino: alla sala unica si sostituisce una sequenza di cellule centralizzanti divise da coppie di sostegni, quasi a segnare un ritmo cadenzato dello spazio.





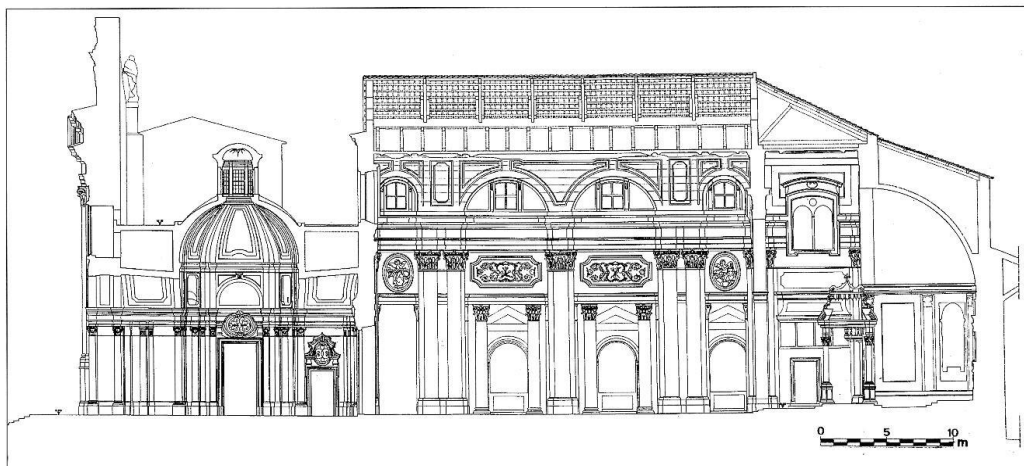
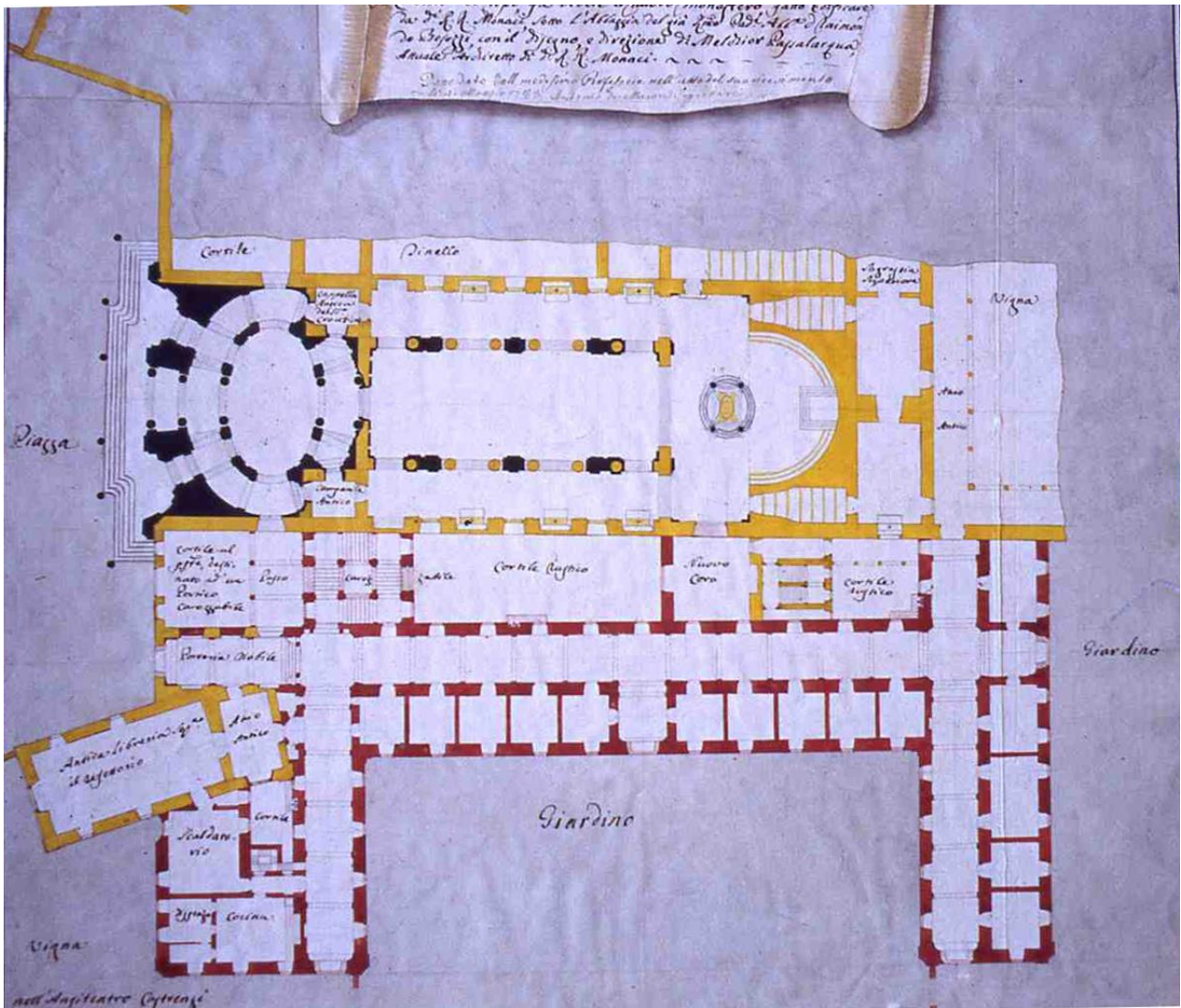
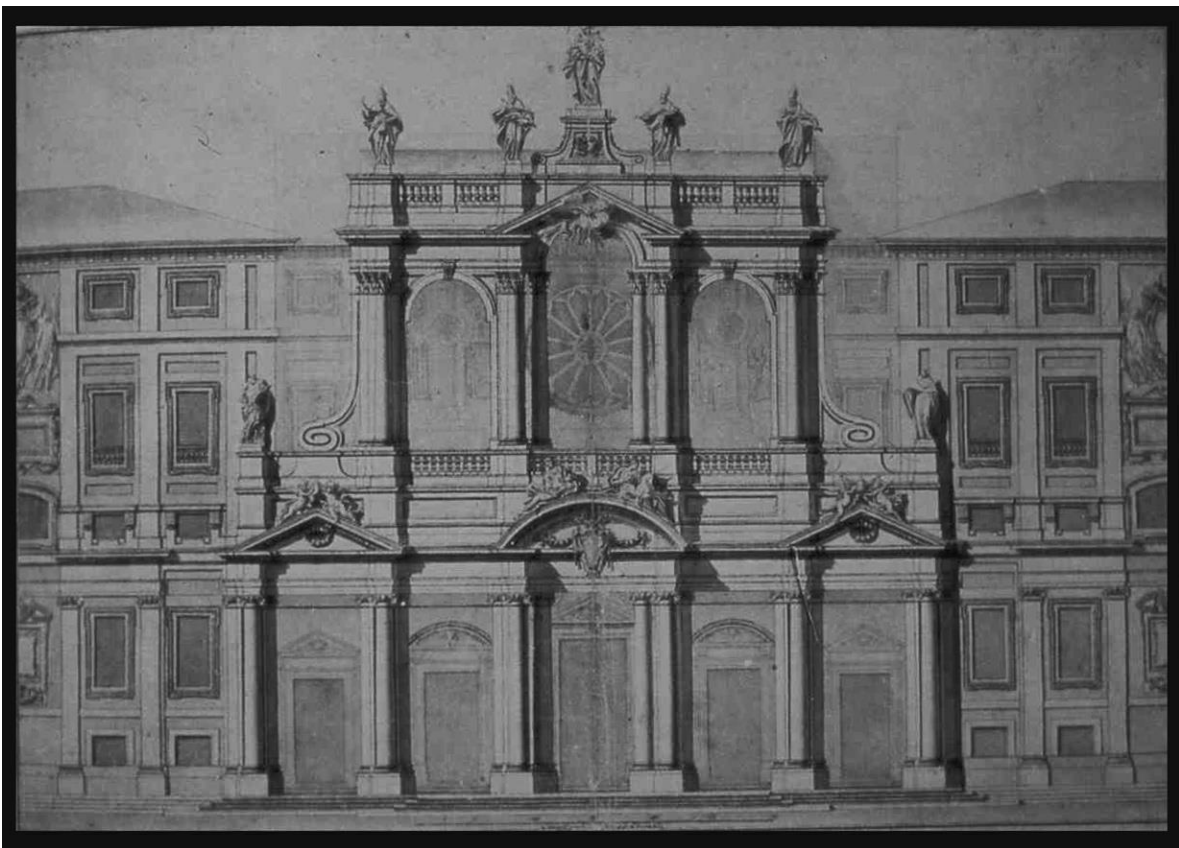
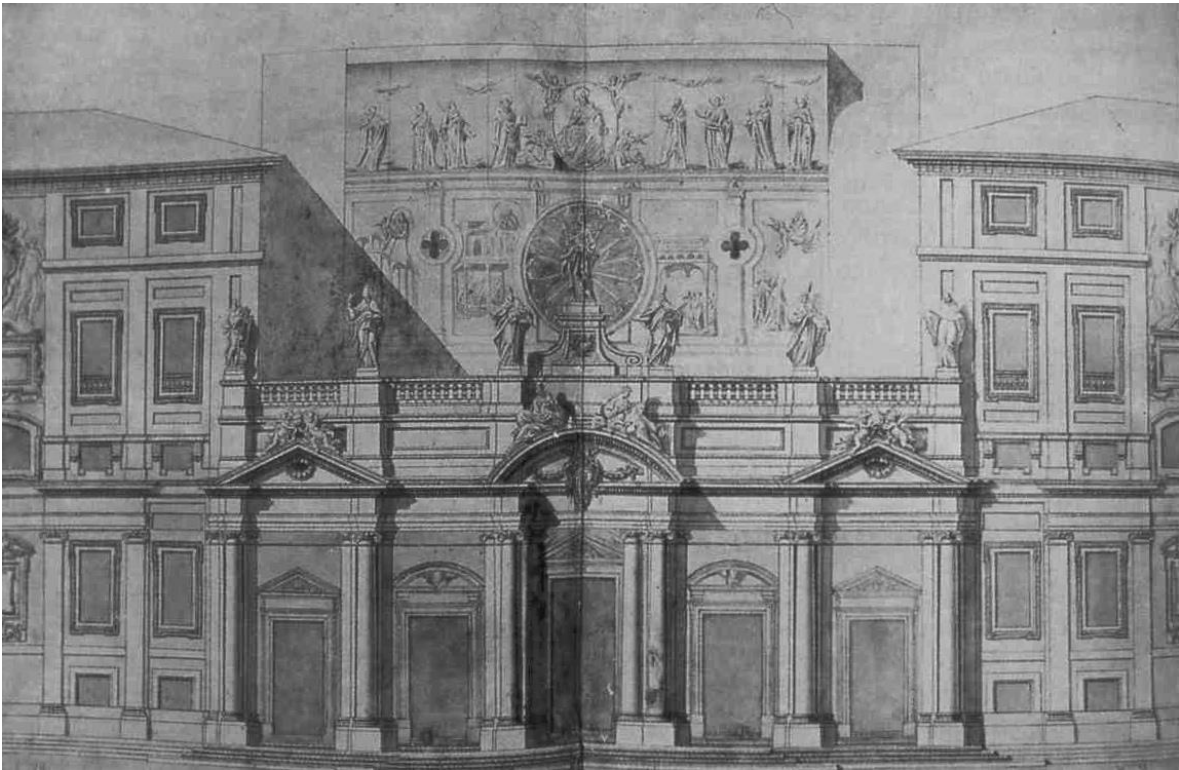
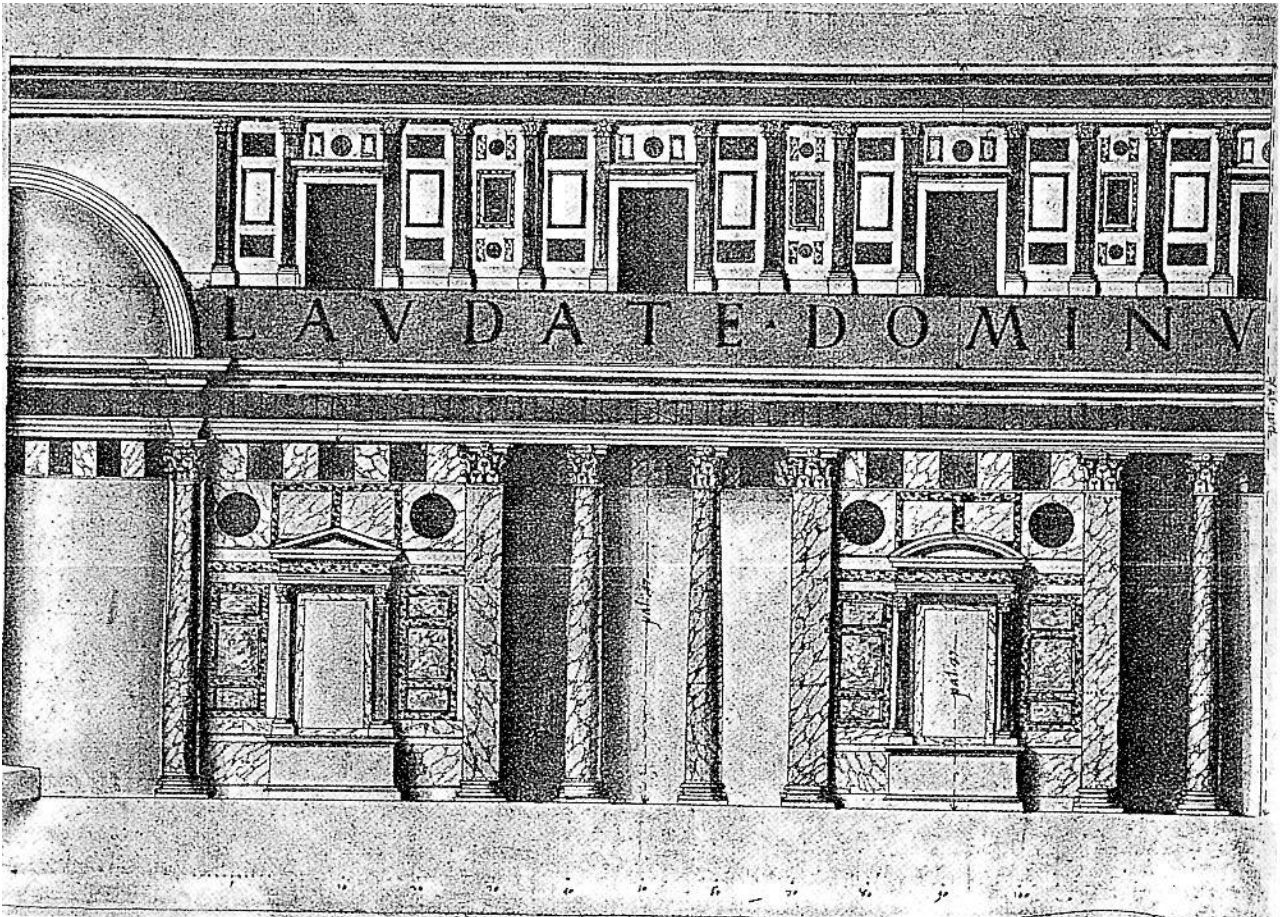


Fig. 8-9-10-11-12 S. Croce in Gerusalemme, restauro e nuova facciata (1740-1744) Gregorini-Passalacqua. Il “restauro” ha origini urbanistiche: la chiesa era nascosta dalle rovine circostanti e non era rivolta verso S. Giovanni in Laterano. La nuova facciata non danneggia l’antica, ma la nasconde; sostanziale conservazione della pianta e della struttura statica (solo alcune colonne vengono chiuse all’interno dei nuovi pilastri). Nella pianta successiva restauro compaiono in giallo la chiesa antica, in nero le aggiunte e si nota la presenza dell’atrio e dei pilastri che nascondono le colonne originarie.



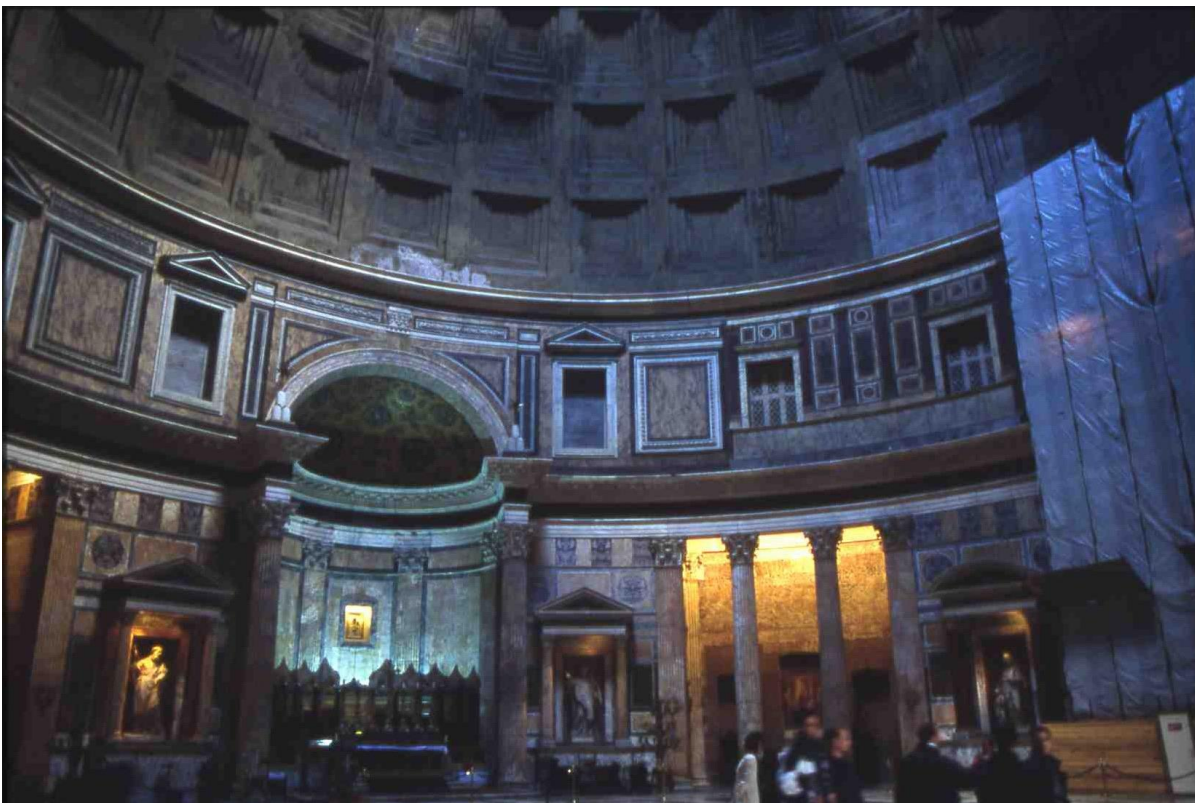
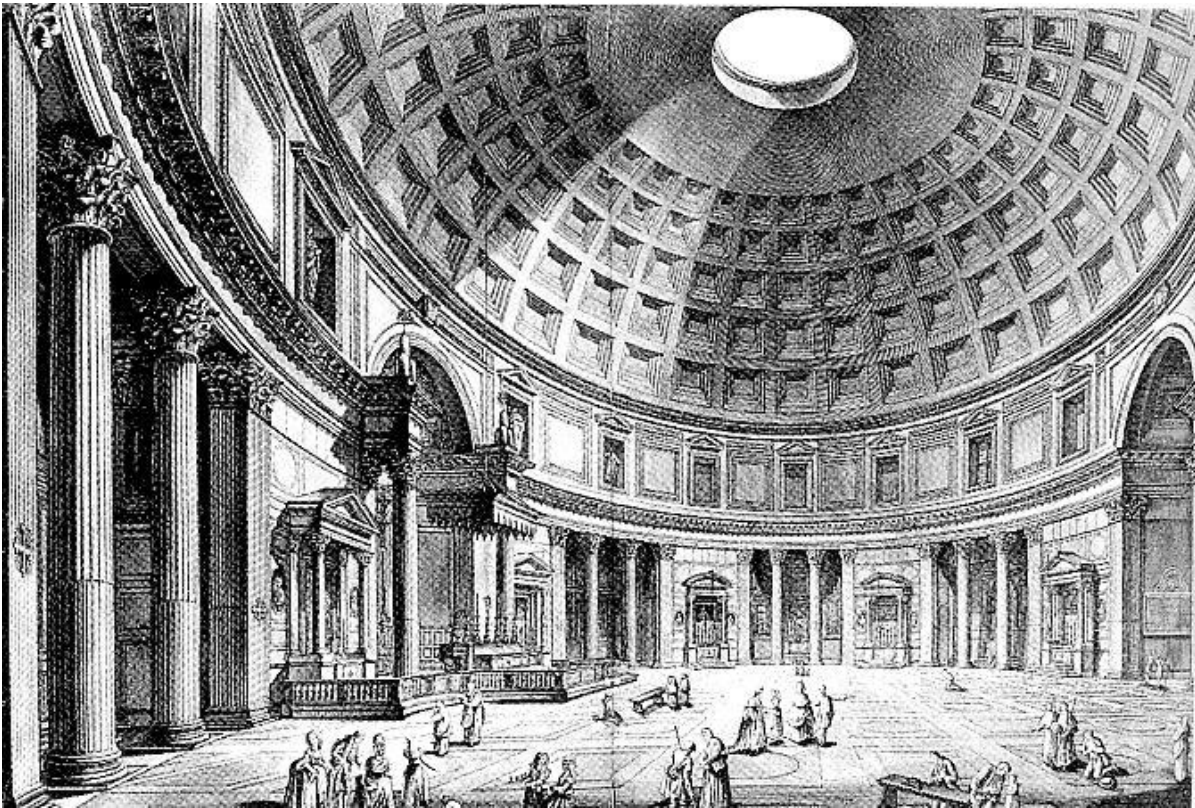
Figg. 13-14 Restauro di Santa Maria Maggiore, opera di Ferdinando Fuga (1740-45): rispetto dei mosaici della facciata (sec. XIII) con storie della Vergine. Primo progetto e progetto definitivo: la nuova facciata, di impostazione barocca, non aderisce al prospetto medievale



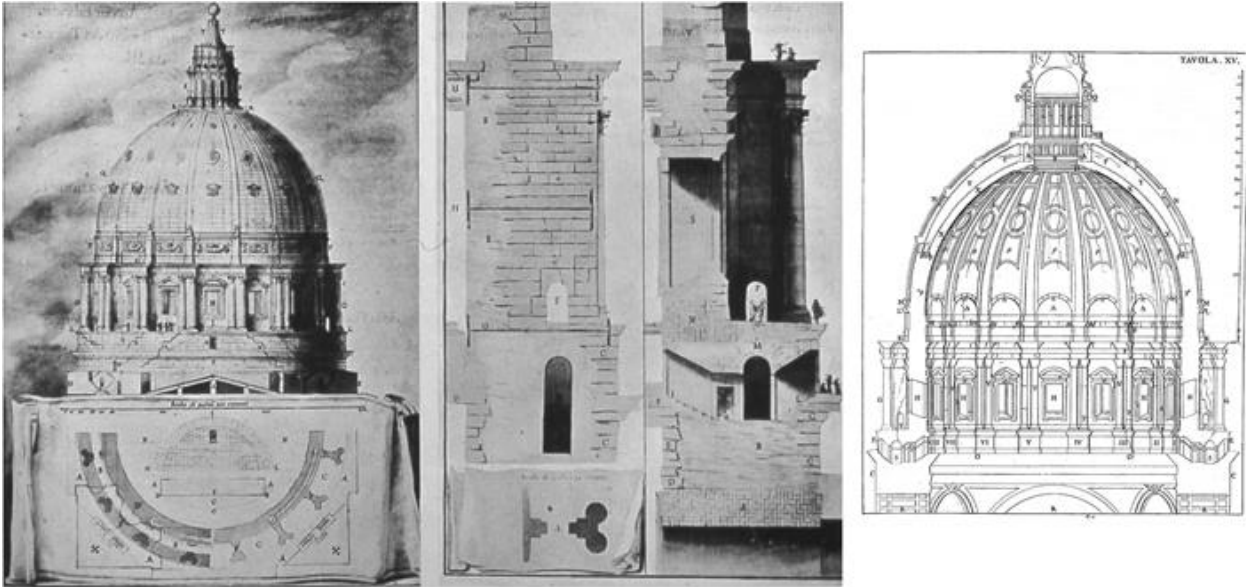
Figg. 15-16

Pantheon, rilievo attribuito a Carlo Fontana (inizi sec. XVIII): il ritmo delle paraste dell'attico non corrisponde alle colonne inferiori

Pantheon: "restauro" di Paolo Posi, 1756: riforma dell'attico; l'intervento è concepito come una sequenza di nicchie e pannelli decorativi che cerca di dissimularsi all'interno del tempio riprendendone il linguaggio. La revisione delle nicchie collocate perfettamente in asse con le aperture dell'ordine inferiore comporta la perdita dell'attico originario (fig. 17) successivamente riproposto in una singola porzione (1932)



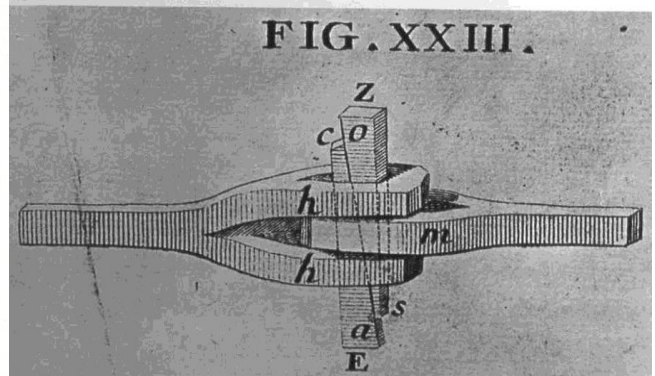
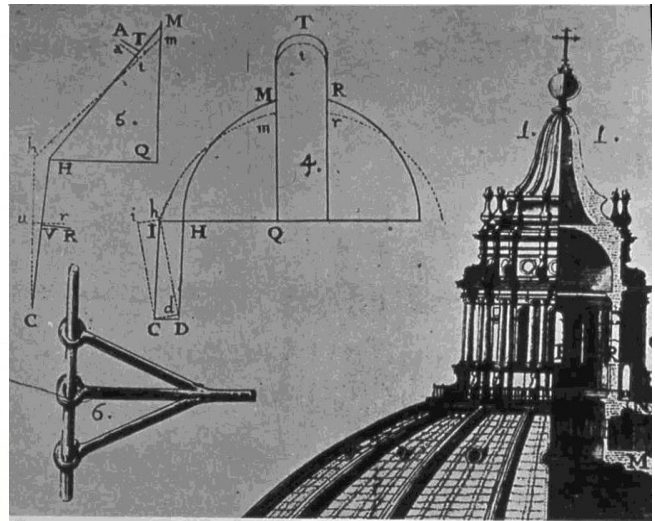
Figg. 17-18
Il Pantheon dopo i restauri di P. Posi, in una incisione di F. Piranesi (seconda metà sec. XVIII)
Veduta interna del Pantheon; a destra si nota la porzione di attico riproposta nella sua configurazione originaria (1932)



MEMORIE ISTORICHE
 DELLA
GRAN CVPOLA
 DEL
TEMPIO VATICANO,
E DE' DANNI DI ESSA, E DE' RISTORAMENTI LORO,
DIVISE IN LIBRI CINQUE.
 ALLA SANTITA' DI NOSTRO Signore
 P A P A
BENEDETTO XIV.



IN PADOVA. MDCCCLVIII.
 Nella Stamperia del Seminario.
 CON LICENZA DE SUPERIORI.



Figg. 19-20-21

Restauro senza alterazione: la cupola di S. Pietro (1745-1756)

Rilievo scientifico della cupola e delle lesioni (quadro fessurativo): Poleni, dimostra che le lesioni non sono gravi e sono dovute al ritiro delle malte e all'imperfetta realizzazione dei contrafforti nel tamburo. Il Restauro, curato da Vanvitelli, non prevede una nuova cupola, ma l'inserimento di 5 catene di ferro, costituite da barre legate da giunti