

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

6.1. Tutela e conservazione in Francia. Il museo di A. Lenoir. Le posizioni di Quatremère de Quincy.

In Francia, la Rivoluzione (1789-99) portò alla distruzione di buona parte del patrimonio artistico e architettonico, identificato dai rivoluzionari come il simbolo del potere che si voleva abbattere. Dopo la distruzione della Bastiglia nel 1789, che era in realtà una fortezza medievale usata come prigione, furono devastate anche le tombe reali della chiesa di Saint-Denis e molte chiese furono adibite ad altri usi o demolite. Esemplificativa la distruzione della cosiddetta 'Galleria dei Re' della cattedrale di Notre-Dame a Parigi, costituita da personaggi dell'Antico Testamento, erroneamente ritenute dai rivoluzionari immagini dei re di Francia; la stessa cattedrale fu trasformata in 'tempio della Ragione' e nel 1793 rischiò di essere messa in vendita e poi demolita.

L'**abbazia di Jumièges** (fig.1), fra gli esempi più noti della fase iniziale del romanico in Normandia, è ancora oggi allo stato di rudere a seguito delle distruzioni seguite alla Rivoluzione.

Mandati via i monaci, crollò il tetto e le mura furono parzialmente distrutte perché la chiesa fu ceduta ad un privato che ne iniziò la demolizione con cariche d'esplosivo per ricavarne materiale da costruzione. Passati i momenti di maggiore furore rivoluzionario, si comincia a porre freno all'opera distruttrice: già nel 1794, la Convenzione Nazionale, un'assemblea esecutiva e legislativa in vigore durante la Rivoluzione francese, emette un decreto che dichiara fuori legge chiunque danneggi i monumenti, equiparando i distruttori a barbari e accusandoli dunque di 'vandalismo', un termine ancora oggi usato (deriva dalla popolazione germanica dei Vandali, che devastarono molte regioni dell'Impero Romano). Per la prima volta nella storia vengono inflitte pene a chi danneggia i monumenti, riconoscendo così il ruolo dello Stato nella tutela del patrimonio artistico; si tratta di uno spunto importante su cui si baserà la salvaguardia monumentale nel XIX secolo.

Tuttavia, a seguito della Rivoluzione, lo Stato francese si trova ad essere proprietario di molti beni immobili e mobili (quadri, sculture, arredi, ecc.) che i rivoluzionari hanno trafugato dai palazzi della nobiltà, dalle abbazie distrutte e dai molti monasteri soppressi: per la prima volta uno Stato diventa proprietario di un ingente patrimonio artistico, che non è più appannaggio dei proprietari

privati. In questo modo, diviene possibile e necessaria un'azione unitaria di tutela, in cui anche il restauro sia gestito con metodi e modalità decise dal centro.

Le opere d'arte tolte alle chiese e alle abbazie, di proprietà dello Stato, erano state spesso accumulate alla rinfusa in grandi depositi. A Parigi, **Alexandre Lenoir** (1761-1839), direttore di uno di questi depositi, per primo ha l'idea di esporre gli oggetti d'arte didatticamente e in senso cronologico, proponendo così una classificazione del patrimonio artistico conservato. Il museo di Lenoir, fondato nel 1791 che prende il nome dal vecchio convento degli Agostiniani (*Petits Augustins*), si configura soprattutto come un museo di antichità medioevali; nasce con l'idea che conoscere il patrimonio significa anche catalogarlo cronologicamente e su quest'idea, si innestano alcuni sforzi dello Stato francese in età napoleonica, che nel 1810 ordina anche un inventario dei monumenti da proteggere.

Lenoir allestisce il **museo dei *Petits Augustins*** senza una conoscenza scientifica del Medioevo, ma con la volontà di organizzare didatticamente la grande raccolta di opere d'arte che il magazzino conserva. Con scarsi strumenti metodologici, Lenoir tenta di ordinare cronologicamente i tanti frammenti raccolti durante la Rivoluzione presentandoli con un allestimento che rievochi nel visitatore, le varie fasi della civiltà medievale. Ad esempio, nella sala dove si esponevano opere ritenute del XIII secolo (fig.2), le sculture erano ospitate in un ambiente coperto da massicce volte a crociera sostenute da pilastri e decorate con il motivo del cielo stellato. L'ambiente, con le sue decorazioni, riecheggia quello che doveva essere lo stile del XIII secolo, un romanico molto evoluto con qualche accenno di gotico. Lenoir inizia così a costruire, per ogni epoca, un'idea di stile, anche se non mancano errori di attribuzione.

La sala del museo dedicata al XIV secolo (fig.3), cioè al gotico, prende spunto da alcuni motivi che si trovano nella Sainte-Chapelle a Parigi, come le grandi volte a sesto acuto che poggiano su costoloni e soprattutto, nella parte bassa, il motivo degli archetti trilobi su colonnine. L'errore più grossolano che Lenoir compie è nell'uso improprio delle statue: alcune di esse raffigurano personaggi eretti con le mani giunte che poggiano i piedi su dei cani; non si tratta, però, di statue realizzate per stare in verticale, sono, invece, coperchi di tombe in cui il defunto, un aristocratico, è rappresentato disteso orizzontalmente, con un cane, simbolo di fedeltà al re, accoccolato ai piedi. Quindi Lenoir 'ritagliò' dai coperchi di sarcofagi le statue disponendole in verticale, alterando gravemente l'opera originaria, nell'ingenua convinzione che una statua a tutto tondo e in verticale fosse più apprezzabile per i visitatori. La volontà di mostrare il Medioevo ad ogni costo, porta quindi ad operazioni fantasiose e niente affatto scientifiche.

Stesso discorso per la cosiddetta **tomba di Abelardo ed Eloisa** (fig. 4), che ricorda due personaggi protagonisti di una storia romantica e terribile del Medioevo francese. Ma la tomba è un falso: Lenoir creò il monumento rimontando pezzi di varia provenienza e anche se tutte le sue parti sono autentiche l'opera è nel suo insieme una completa invenzione. Tuttavia, questa visione fantasiosa e romantica del Medioevo ebbe un grande successo: il museo di Lenoir contribuì alla decisa affermazione del gusto neo-medievale presso artisti ed architetti, molti dei quali si formarono proprio davanti a *pastiches* come la tomba di Abelardo e Eloisa.

Il museo, visitato da letterati, studiosi e antiquari francesi, rimane aperto fino al 1816, anno in cui **A.Ch. Quatremère-de-Quincy** (1755-1849) lo fa chiudere. Generale delle armate napoleoniche e

partecipe delle campagne di spoliazione che le truppe francesi avevano condotto in Italia, Quatremère, pur essendo fedele a Napoleone, scrive opuscoli di protesta contro il trafugamento delle opere d'arte, che – secondo il suo pensiero - hanno bisogno di essere viste nel loro contesto originario, una nozione che oggi si è ormai affermata - e non sempre - ma all'epoca suonava innovativa. Naturalmente, secondo queste idee, le arbitrarie ricostruzioni di Lenoir non potevano essere accettate e apparivano a Quatremère come una vera e propria falsificazione, oltre che un grave danno al patrimonio artistico. Quatremère, inoltre, divenne Direttore della Accademia di Belle Arti (Académie de Beaux-Arts) dove impose una rigorosa linea classicista, che mal tollerava il fumoso ritorno al medioevo suscitato da Lenoir.

La concezione organica dell'opera d'arte in Quatremère è però molto importante per il restauro e la tutela. Ad esempio, un quadro di Raffaello appare diverso se osservato a Parigi e non in Umbria, dove si percepiscono dei forti legami con l'ambiente circostante, con il paesaggio, con la luce, con l'architettura; legami che rappresentano degli stimoli che il pittore, all'epoca, ha recepito e sublimato nel quadro. A Parigi, lo stesso quadro diventa solo un pezzo di una collezione fatta di opere di molti artisti: si rompono quindi quei legami storici e culturali che sono condizione integrante dell'opera. La posizione assunta da Quatremère è estremamente moderna: anche oggi potete osservare in molti musei dei dipinti esposti, come le pale d'altare, che in origine erano posizionati ad una certa distanza e quota dall'osservatore, che non poteva avvicinarsi come possiamo fare noi in un museo, e con un impianto architettonico e prospettico di contorno perduto.

6.2. La fase “empirica” del restauro. L'attività della *Commission des Monuments Historiques* e la formazione dei principi del restauro stilistico.

Accanto ai primi tentativi di protezione e musealizzazione, comincia ad affermarsi un movimento di riscoperta e rivalutazione del medioevo e della sua spiritualità e in particolare del cristianesimo, i cui valori profondi vengono esaltati, a partire dai primi dell'Ottocento, da molti letterati ed intellettuali; solo pochi anni prima, invece, durante la Rivoluzione la cattedrale di Parigi era stata trasformata in tempio della Ragione.

L'interesse verso il Medioevo parte dal campo letterario: F. de Chateaubriand (1768-1848), uno dei principali scrittori francesi dell'epoca, nel 1803 pubblica un'opera che riscuote un grande successo, *Il genio del cristianesimo* che oltre ad esaltare la fede cristiana come fondamento dei valori sociali, tende ad identificare il gotico con l'architettura del cristianesimo, a farne quindi il simbolo della fede e della religione. Un altro filone letterario è quello della poesia che celebra il tema dell'oltretomba, sia soffermandosi sulla suggestione delle rovine, sia come meditazione morale sul passato: è una tendenza rappresentata in Italia dal noto poema *I sepolcri* di Ugo Foscolo.

Ma accanto a questi spunti prettamente letterari, l'interesse per il medioevo assume in Francia anche connotati scientifici. Molti storici e archeologi cominciano ad analizzare e rilevare i monumenti medioevali, classificandone aspetti tipologici formali, ordinandoli cronologicamente e applicando quindi al medioevo i metodi della scienza archeologica. E' la strada seguita ad esempio

da J.B. Séroux d'Agincourt (1730-1814), uno storico che pone a confronto i vari monumenti medievali dei paesi europei proponendone una prima classificazione con grandi tavole illustrate. Soprattutto in Normandia, molti studiosi (in francese *antiquaires*) risentono fortemente della cultura inglese, la quale già nel Settecento aveva iniziato una riscoperta del Medioevo con lo studio delle chiese nazionali secondo una certa sequenza di date e di stili. Essi incominciano a studiare il periodo che va dall'età bizantina fino all'XI-XII secolo ed infatti è proprio intorno agli anni Venti e Trenta dell'Ottocento che si introduce il termine romanico, coniato dagli antiquari normanni per classificare e collocare cronologicamente una determinata produzione architettonica. Il loro sforzo è notevole, in quanto si deve immaginare che in questo periodo, tutto ciò che era successivo alla caduta dell'impero romano era poco distinguibile e databile e di conseguenza anche poco apprezzato.

In particolare, **Arcisse de Caumont** (1801-1873) scrive un'opera che vuole essere una sorta di vocabolario degli stili esistenti in Francia, proponendosi di ordinare, secolo per secolo, tutte le forme architettoniche presenti in Francia. Comincia a formarsi proprio nell'ambiente culturale degli antiquari e in particolare per merito di de Caumont, l'idea che ci sia un'architettura bizantina e poi l'arte carolingia, seguita dal periodo ottoniano, dal romanico e dal gotico; che l'arco a sesto acuto sia un'evoluzione dell'arco a tutto sesto e che l'arco stesso sia un'evoluzione della colonna.

Tuttavia alla riscoperta del Medioevo in campo artistico e letterario non corrisponde un'uguale attenzione alla reale conoscenza dei problemi strutturali e formali degli edifici medioevali.

Il restauro che viene praticato nei primi trenta anni dell'Ottocento, che è stato detto **empirico**, non si pone il problema della conoscenza accurata dell'opera, ma interviene con molta approssimazione e poca coscienza della storia dell'architettura e soprattutto delle tecniche costruttive originarie. Molti edifici sono restaurati con interventi che peggiorano addirittura la situazione di degrado, provocando sovente dei crolli.

La grande approssimazione con la quale ci si avvicina al restauro di importanti opere è evidente con la ricostruzione della torre centrale della **cattedrale di Rouen** (fig. 5) in Normandia, caduta a causa di un fulmine. Fra le varie proposte di restauro, venne presentato un progetto in cui la guglia era prevista in ghisa, materiale moderno per l'epoca e che sembrava potesse sostituire degnamente la pietra o il legno tradizionalmente usati nelle guglie, molto vulnerabili; ma la ghisa è molto pesante e quindi dannosa per le strutture portanti di età medievale, e soprattutto appare ingenuo il proposito di rifare un elemento dell'edificio medievale con un materiale completamente differente, sconosciuto allo stesso Medioevo.

Lo sforzo verso una gestione unitaria e centralizzata della tutela dei monumenti e del loro restauro si afferma in tutta Europa soprattutto dopo il periodo napoleonico, quando nell'età detta appunto della Restaurazione (1815-1848) gli antichi governi legittimi tornano al loro posto e riorganizzano i vari stati secondo criteri più moderni. La conservazione dei monumenti viene subito intesa come un'attività fondamentale di uno stato, volta a mantenere le memorie del passato di una nazione e a fondarne così l'identità, anche in senso politico. Fra i primi stati che organizzano un servizio centrale di tutela e restauro c'è la Prussia, che crea un ufficio alle dipendenze del grande architetto neoclassico Schinkel (1781-1841). In Italia, lo Stato Pontificio

emana leggi molto moderne fin dal 1820, creando ruoli istituzionali per specialisti incaricati di sorvegliare sulla conservazione delle opere d'arte e di antichità, in un periodo in cui il furto di oggetti, soprattutto da scavi archeologici, è molto frequente. Questi orientamenti vengono seguiti anche in Francia, soprattutto dopo il 1830, quando il paese è governato da una monarchia costituzionale di tipo borghese-liberale che imprime alla gestione del patrimonio artistico e architettonico un'impronta fortemente centralizzata, tipica della cultura francese, creando così principi e metodi destinati ad influenzare il restauro monumentale dell'intero XIX secolo e non solo.

Per provvedere alla tutela dei monumenti e alla sua organizzazione, viene infatti creata a Parigi la figura istituzionale dell'**Ispettore generale dei Monumenti Storici**. La carica è molto spesso ricoperta da un letterato o da uno storico, incaricato di visitare tutta la Francia e segnalare a Parigi lo stato in cui versa il patrimonio architettonico. Il primo Ispettore è **Ludovic Vitet** (1802-1873), il quale durante i suoi viaggi in giro per la Francia scrive delle relazioni, accompagnate da disegni e schizzi. Pur essendo uno storico, Vitet arricchisce i suoi scritti anche con delle indicazioni sul restauro, con l'obiettivo di ricostruire l'edificio originario. Vitet, in carica fino al 1834, chiede chiaramente che nei restauri sia evitata l'innovazione, anche se è necessario completare o abbellire; un buon progetto è quello che ricostruisce da alcuni frammenti tutta la parte mancante, secondo il principio che "il primo merito di un restauro è passare inosservato". La ricostruzione deve avvenire non sulla base di scelte arbitrarie ("per capriccio") ma "per severa induzione", cioè in conformità ad un metodo scientificamente verificabile che partendo dai frammenti esistenti arrivi a ricostruire l'intero edificio distrutto. I successori di Vitet, rimasto in carica fino al 1848, ne proseguono l'azione, condannando i restauri mal fatti e apprezzando sempre i restauri che intervengono replicando le forme dell'edificio originario.

Dai rapporti dei viaggi che gli ispettori compiono in varie regioni della Francia, emerge la grave situazione in cui si trovano le più importanti architetture francesi. Ci si rende conto però che la figura dell'Ispettore ha un ruolo limitato e che le sue relazioni non possono bastare a salvare il patrimonio. Su iniziativa del governo, nel 1837 è costituita la **Commissione Nazionale dei Monumenti Storici** (*Commission National des Monuments Historiques*), con il compito di valutare le richieste di restauro che arrivano da tutto il paese e dare disposizioni precise su come vanno restaurati i monumenti, indicando anche i progettisti che devono eseguire il progetto. Fra gli studiosi e i letterati che prendono parte alla Commissione si forma l'idea che sia necessario uno studio preventivo per giungere al restauro dell'edificio e che l'architetto debba padroneggiare le forme e le tecniche dell'edificio da restaurare - quasi sempre medievale - e che non possa intervenire con gli strumenti del progetto, cioè creando a proprio piacere, ma sia obbligato a restituire le forme dell'edificio originario, innanzitutto su carta - si parla appunto di 'restauri di carta' - e poi di passare al cantiere, con il risultato di imitare gli stili antichi. Certo è che contro le ricostruzioni arbitrarie, le distruzioni e le innovazioni si leva la voce di molti scrittori ed artisti, come Victor Hugo (1802-1885) che in *Guerra ai demolitori* si era pronunciato non contro i vandali, ma contro gli architetti impreparati, responsabili di ampie manomissioni ai danni dei monumenti. Centrale in questo passaggio è il concetto di **stile** che sarà chiarito dal principale architetto attivo per la Commissione, Viollet-le-Duc (1814-1879). Va ricordato che si tratta di un

momento fondamentale per la cultura architettonica europea dell'Ottocento: gli architetti cominciano a progettare secondo forme architettoniche desunte dallo studio del passato e assunte come fonte di ispirazione per il presente. Già il secondo Settecento è caratterizzato dal neoclassicismo, vale a dire dalla ripresa dello stile classico; con gli inizi dell'Ottocento si consolida lo stile neogotico e successivamente il neorinascimento, il neobarocco, il neoegizio, tutte riproposizioni di stili passati. Il nuovo metodo di restauro, appunto **stilistico**, si forma con l'esigenza di studiare correttamente e in maniera sistematica il passato e di trovare degli elementi caratteristici negli stili del passato per poter poi restaurare gli edifici che appartengono a quello stile.

Lentamente, la conoscenza del passato diventa conoscenza operativa; si definisce in pratica un metodo per studiare e restaurare il passato di tipo induttivo, partendo dal frammento e arrivando ad una lettura generale dell'opera avvalendosi di strumentazioni che devono essere scientificamente verificate. Un episodio molto noto dell'atteggiamento empirico verso i monumenti medievali è dato dal restauro dell'**abbazia di Saint-Denis** (fig. 6), nei pressi di Parigi. La chiesa fu costruita nell'epoca che chiamiamo romanica, ma è nota anche perché l'abate Suger iniziò a progettare il coro con volte costolonate, realizzando uno dei primi esempi di quella architettura che classifichiamo come "gotica". I due campanili in facciata vengono però terminati successivamente, uno nella fase tarda del gotico e l'altro tra il Quattrocento e il Cinquecento, rimanendo però incompiuto e coperto da un tetto a spioventi. Il restauro del campanile, colpito da un fulmine, è affidato a un architetto di educazione classicista - come tutti gli architetti francesi e non solo francesi dell'epoca - **François Debret** (1777-1850): la torre era lesionata e presentava delle crepe nelle connessioni dei giunti. Debret interviene sull'edificio come se si trattasse di un edificio classico, ossia ingrossando il muro lesionato mediante la realizzazione di nuovi muri da entrambe le parti, nella convinzione che la lesione fosse avvenuta per scarsa resistenza a compressione. Ma un intervento del genere, consueto all'epoca per una struttura a muri portanti, è completamente errato per una struttura che lavora per appoggi puntuali, come una chiesa gotica, in cui tutte le forze vengono convogliate nei pilastri che poi scaricano a terra: ringrossando troppo la sezione del muro si aumenta il peso che grava sui pilastri e quindi sulla porzione di muro inferiore, che nell'architettura gotica è spesso alleggerita. A seguito dell'intervento di Debret, iniziano a manifestarsi delle lesioni nella parte bassa della torre restaurata: per scongiurare eventualità di crollo, nel 1846, la torre viene demolita e mai più ricostruita.

Da questo episodio nasce una lunga polemica: Debret viene infatti criticato dalla Commissione Nazionale dei Monumenti Storici, che accusa gli architetti classicisti di non conoscere l'architettura medioevale e di creare più danni dei vandali, ed estromesso dal cantiere.

Qualche anno dopo (1839), Viollet-le-Duc appronterà un progetto di restauro delle due torri - non realizzato - secondo la 'severa induzione' di cui parlava Vitet. La proposta (fig. 7) mira alla ricostruzione sia della torre mancante sia di quella esistente, rese simmetriche e riportate *allo stile* proprio della chiesa, cioè il gotico, senza rispettare, quindi, la diversa conformazione delle due torri, e proponendo una uniformazione stilistica mai esistita storicamente, ma più credibile dal punto di vista statico e costruttivo.



Fig. 1- Distruzioni durante e dopo la rivoluzione: abbazia di Jumièges, Normandia

L'abbazia di Jumièges, fra gli esempi più noti della fase iniziale del romanico in Normandia, è ancora oggi allo stato di rudere a seguito delle distruzioni seguite alla Rivoluzione.



Figg. 2-3 A. Lenoir (1761-1839), Museo dei Petits Augustins, sala del XIII sec. e sala del XIV sec.

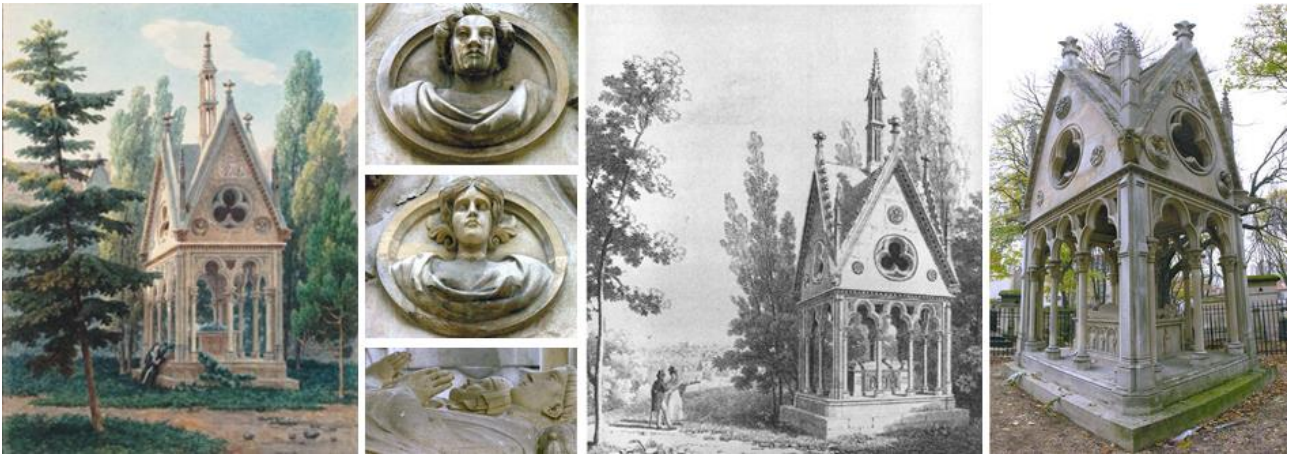


Fig. 4 A. Lenoir (1761-1839), tomba di Abelardo ed Eloisa, (Cimitero del Père-Lachaise, Parigi)

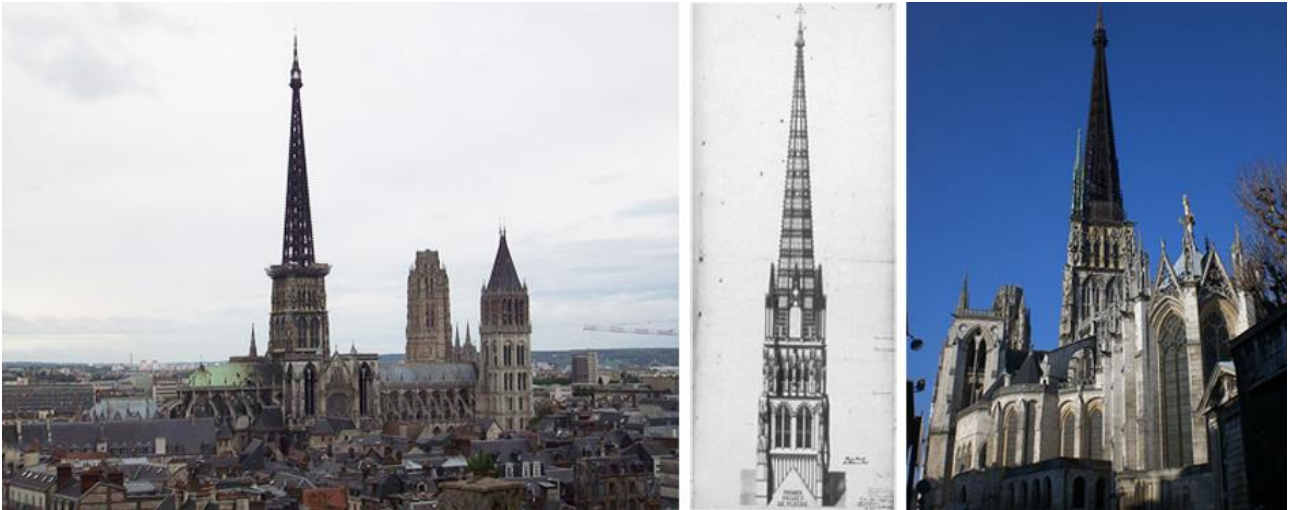
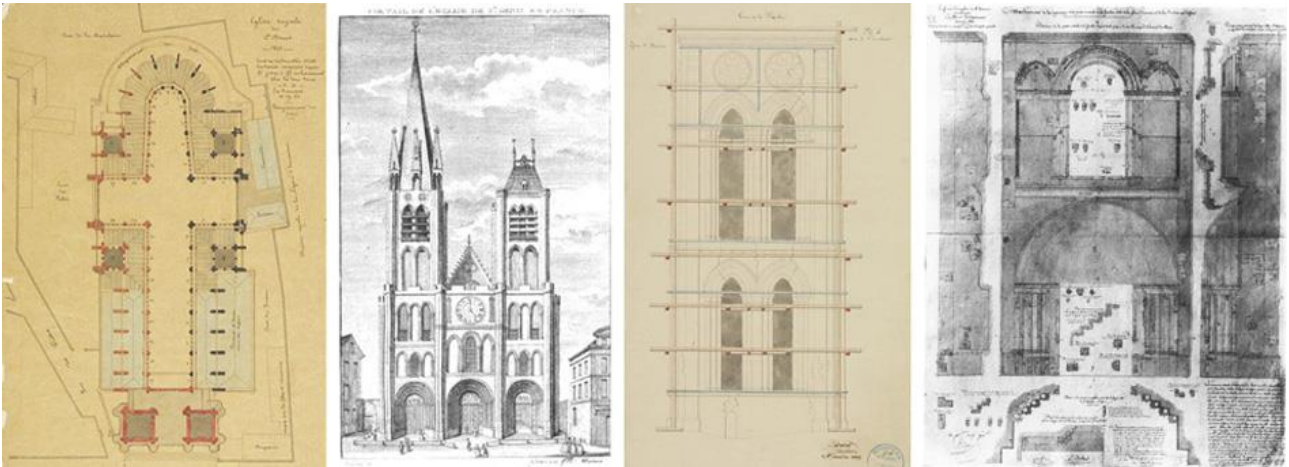


Fig. 5 Cattedrale di Rouen: immagini attuali e progetto di J-A. Alavoine (1778-1834) per la guglia da realizzarsi in ghisa



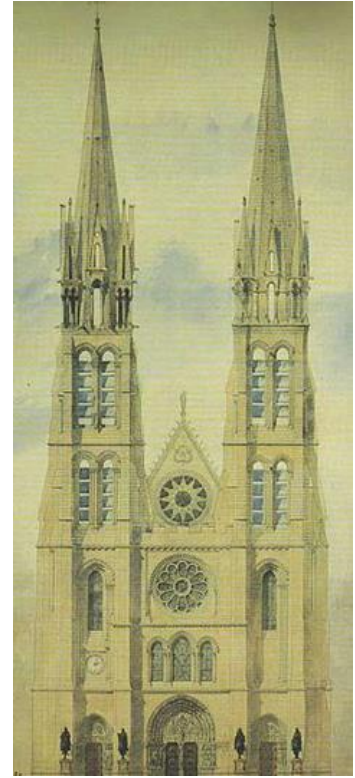
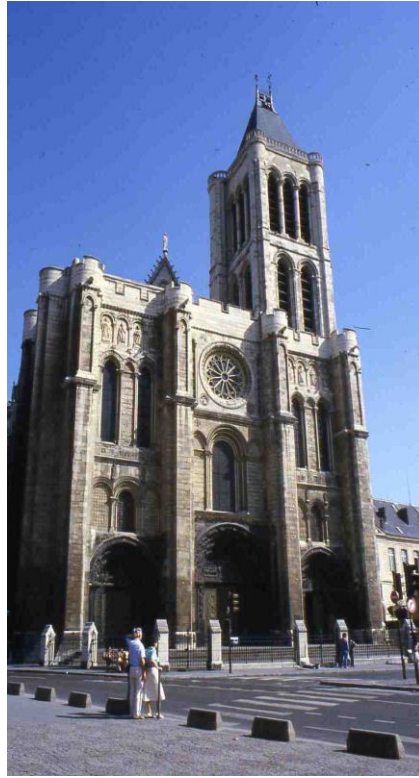
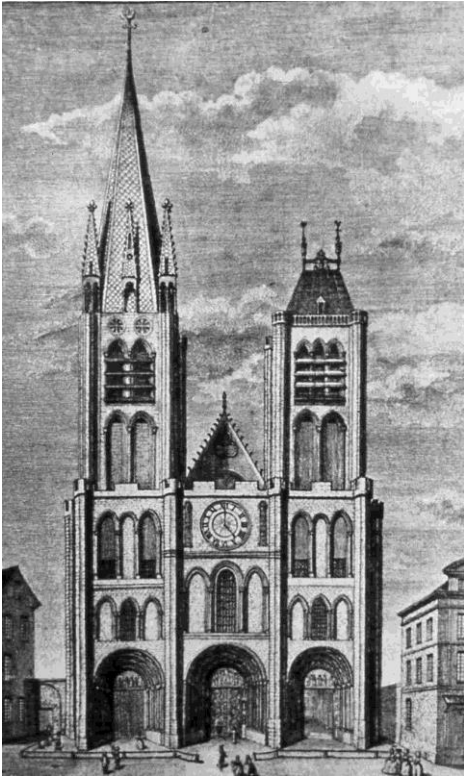


Fig. 6-7 Basilica di S. Denis prima e dopo il crollo del campanile cinquecentesco (intervento di Debret) e proposta di 'restauro' di Viollet-le-Duc