

Università degli Studi di Napoli Federico II
Dottorato di ricerca in
Storia e Conservazione dei Beni Architettonici e del Paesaggio
Indirizzo: Conservazione dei Beni Architettonici e del Paesaggio
XXVII ciclo
Coordinatore di indirizzo: prof ing. Aldo Aveta

Tesi di Dottorato

**Il restauro critico:
significati storici e aspetti attuali nella conservazione dell'architettura**

Tutor: prof. arch. Bianca Gioia Marino

Dottoranda: arch. Amanda Piezzo

marzo 2015

Ai miei figli Andrea e Maria

Ringrazio

la prof. arch. Bianca Gioia Marino per la dedizione e la competenza scientifica con cui mi ha seguita nel percorso di studio e per il tempo prezioso che mi ha dedicato

il prof. ing. Aldo Aveta e l'intero Collegio dei Docenti del corso di Dottorato per gli stimoli critici scaturiti durante gli incontri avuti in questi anni

il personale delle Biblioteche del Dipartimento di Architettura per la disponibilità e la cortesia dimostrate, in particolare Mario Cuoco, Antonietta Grilletto, Giovanna Tammaro (Biblioteca Area Architettura), Emma Labruna, Francesco Ottaiano (Biblioteca Roberto Pane), Fortuna Giosafatto (Biblioteca Marcello Canino)

tutti coloro, familiari, amici e colleghi, che mi hanno supportato nei momenti di difficoltà

INDICE

Premessa	4
Capitolo I - Presupposti e sviluppo del restauro critico	
1.1 Quale definizione di 'restauro critico?': riferimenti storiografici	8
1.2 Anticipazioni dell'approccio 'critico' al restauro	48
1.3 L'azione critica del riconoscimento dei 'valori': il contributo di Alois Riegl	65
Capitolo II – Il restauro critico nella cultura italiana del restauro del Novecento	
2.1 Da restauro scientifico e filologico a restauro critico: il contributo degli storici dell'arte	78
2.2 La revisione delle teorie nel dopoguerra e il restauro critico agli anni '80	100
2.3 Il problema figurativo: conservazione e reintegrazione dell'immagine	145
Capitolo III - Restauro critico: interpretazioni e/o declinazioni negli ultimi venti anni	
3.1 Le diverse posizioni teoriche attraverso alcuni contributi significativi	159
3.2 Del 'restauro' secondo le riviste: dibattiti e casi significativi	192
3.3 Considerazioni conclusive	249
Bibliografia	263

Premessa

A cinquant'anni di distanza dalla stesura della Carta di Venezia e a più di mezzo secolo dal riconoscimento di una evidente dimensione 'critica' del restauro, la disciplina sembra apparire ancora densa di contraddizioni, attestabile su posizioni talvolta estreme come la 'pura conservazione' ed il 'ripristino'¹, riflettendo le antinomie dell'attuale contesto culturale, connotato da un approccio con il passato, generalmente inteso come 'memoria', oscillante «fra una modernità avanguardistica e rivoluzionaria, oggi declinata in chiave *high-tech* e globalizzata, atopica e astorica, ed una post-modernità regressiva, imitativa, falsificante, in certi casi, fino al ricalco stilistico d'ottocentesche memoria o all'impossibile replica 'com'era dov'era'².

La disciplina del restauro svolge, in seno a tale temperie culturale, un ruolo baricentrico; essa, infatti, indipendentemente dallo specifico settore cui è riferita (pittura, scultura, architettura, ma anche letteratura, musica, cinema, ecc.), interviene a pieno titolo nella 'sutura' tra passato e presente e nella conservazione della memoria. Ma se il restauro pittorico, scultoreo e relativo alle arti minori e ai manufatti archeologici continuano a trovare preciso riferimento teorico nel pensiero e nell'opera di Cesare Brandi, la cui *Teoria*, con tutte le obiezioni e osservazioni di cui è stata oggetto, è vista ancora come strumento con precise ricadute operative³, è stato messo in luce come il restauro architettonico debba oggi «scontare l'assenza di valide teorie cui fare riferimento... [e] le decisioni riguardanti la conservazione del patrimonio culturale, sono risultati di giudizi variabili e contingenti... sono il portato di scale di valori instabili»⁴.

Tali considerazioni rimandano a quanto è stato sviluppato proprio in termini di elaborazione teorica sul restauro nella seconda metà del secolo appena trascorso, in cui si è attuata una revisione dei criteri di intervento – in realtà già *in fieri* negli anni Trenta, principalmente nel campo della storia dell'arte e del restauro delle opere d'arte – che ha specificamente connotato anche l'ambito disciplinare del restauro architettonico, svincolandone la struttura metodologica da un supposto rigido apparato di concetti del

¹ Si veda in proposito G. Carbonara, *Restauro fra conservazione e ripristino: note sui più attuali orientamenti di metodo*, in «Palladio», n.3/1990, pp.43-76; Id., *Gli orientamenti attuali del restauro architettonico*, in *Restauro dalla teoria alla prassi*, a cura di S. Casiello, Electa, Napoli 2000, pp.9-26.

² G. Carbonara, *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*, UTET, Torino 2011, p. 6.

³ C. Chirici ha sottolineato come si tratti non di una precettistica da manuale, ma di una riflessione filosofica di prim'ordine, C. Chirici, *Critica e restauro dal secondo Ottocento ai nostri giorni*, Carte Segrete, Roma 1994, p. 63.

⁴ F. Dal Co, *L'infondatezza del vecchio – l'aleatorietà del nuovo*, in «Casabella», n.754/2007, p.3.

restauro scientifico-filologico e che ha lasciato ampio spazio all'azione critica e al giudizio di valore, definendo, in linea teorica, il cosiddetto 'restauro critico'.

Se si guarda agli interventi realizzati negli ultimi decenni, si può appena notare che la teoria del restauro critico, anche se racchiusa all'interno di una trattazione speculativa coerente, in virtù di quell'approccio, appunto critico e pertanto legato ad una sfera di una soggettività interpretativa, si è prestata ad una ricezione diversamente declinata dagli studiosi di settore: dal 'restauro critico' così come teorizzato da Renato Bonelli, caratterizzato da una tendenza alla esaltazione degli aspetti creativi, al 'critico-conservativo' di Giovanni Carbonara, al 'conservativo-critico' di Paolo Fancelli⁵. Tale 'duttilità' di fondo, che si può assumere intrinseca nell'elaborazione del 'restauro critico', in effetti, lascia non poco campo a scelte ad ampio spettro e, nondimeno, quelle che appaiono sfumature terminologiche in realtà esprimono modi di concepire il restauro, in relazione soprattutto agli esiti dell'intervento, molto diversi, se non addirittura contrastanti. Inoltre, in forza della centralità e, parimenti, del rilievo del giudizio di valore all'interno dell'esercizio, appunto, critico, sotteso a tale metodologia, vi è un potenziale rischio, quale quello di porre in essere interventi, come è stato osservato, talvolta *impropr*⁶.

Nella consapevolezza di tali possibili diverse interpretazioni, è stato, altresì, recentemente sottolineato come «la creatività progettuale nel restauro [sia] ineliminabile per quanto si provi a cancellarla» e come qualsiasi intervento, fosse anche il semplice inserimento di una passerella in un'area archeologica non «può restare figurativamente ininfluenza... esso postula sempre una soluzione progettuale ed estetica»⁷.

Gli assunti del 'restauro critico', quindi, basati appunto su un ruolo preponderante degli aspetti figurativi dell'opera e creativi dell'intervento, sembrano quindi ancora attuali, nel senso che si prestano ad approfondimenti e ad un'apertura interpretativa.

Ciò che tuttavia emerge fin dalle prime preliminari ricerche bibliografiche sul tema, è la presenza di diverse riflessioni e di saggi editi in tempi differenti (G. Carbonara, 1976; A.L. Maramotti Politi, 1985; A. Bellini, 1994; C. Chirici, 1994; P. Fancelli, 1998, solo per citarne alcuni), e la mancanza di uno studio complessivo che potesse tener conto degli sviluppi del restauro critico in relazione a gli interventi che negli ultimi decenni si sono realizzati.

⁵ P. Fancelli, *Il restauro dei monumenti*, Nardini Editore, Fiesole 1998.

⁶ G. Carbonara, *Avvicinamento al restauro Teoria, storia, monumenti*, Liguori, Napoli 1997.

⁷ G. Carbonara, *Architettura d'oggi e restauro*, cit., p. 3.

L'obiettivo della presente ricerca, oltre a raccogliere considerazioni, spunti teorici ed esiti operativi significativi degli ultimi decenni, è quello di verificare, allo stato attuale, una validità (o meno) della teoria del restauro critico, cos' come 'definita', dal punto di vista sia concettuale che operativo, alla luce della dimensione ormai storica da essa assunta e dell'evoluzione del nostro contesto culturale. Indagare su tale validità presuppone dunque la verifica della corrispondenza tra gli assunti teorici consolidati e condivisi e le relative realizzazioni. Tale operazione impone un'esegesi del percorso teorico che ha condotto alla codificazione del restauro critico, dai primi embrionali concetti fino ai contributi più recenti, analizzando quindi l'*iter* segnato dagli autori che hanno dato ad essa un apporto e contributi, toccando i concetti su cui la teoria stessa è incardinata, ovvero il problema 'critico' ed il giudizio di valore. Risulta opportuno pertanto individuare le premesse teorico-metodologiche, in relazione non solo alla storiografia del restauro critico, ma anche analizzando i contributi più recenti. Altresì, si è mostrata necessaria una indagine sulla prassi, riferendosi naturalmente a quanto realizzato nel campo del restauro architettonico negli ultimi anni in ambito europeo, seppure con un punto di osservazione particolare per l'Italia.

Ai fini degli obiettivi fissati, è apparso opportuno rivolgere l'attenzione alle realizzazioni relative ad un arco temporale ben definito, coincidente con gli ultimi venti anni, vale a dire a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, periodo in cui il 'restauro critico' aveva assunto una dimensione storicamente definita, fino ai nostri giorni.

Si deve notare infatti che i primi anni Novanta si configurano come un momento di riflessione in ambito teorico-metodologico: a trent'anni dalla Carta di Venezia e in prossimità delle riflessioni legate alla Dichiarazione di Nara, come del resto dimostrato dall'ampio spazio dedicato a tali temi nei volumi della rivista *Restauro*⁸. L'esigenza di un approfondimento in tal senso è ravvisabile anche nella creazione, proprio in quegli anni, di alcune delle principali riviste di settore, quali *'ANAFKH* e *TeMa*, che iniziano il loro percorso editoriale nel 1993, ma anche *Recupero&Conservazione*, a partire dall'anno successivo.

In particolare il primo numero di *TeMa* si apre con un editoriale di Amedeo Bellini, in cui sono poste in evidenza le questioni interne della disciplina al 1993, soprattutto per

⁸ Si vedano i numeri 129/1994 e 130/1994 della rivista *Restauro* dedicati al tema *Autenticità e patrimonio monumentale*.

ciò che concerne la discrasia tra teoria e prassi⁹, e, pertinentemente, contiene al suo interno un articolo, sempre di Bellini, sulle origini del 'restauro critico'¹⁰.

Ciò premesso, pur affrontando la questione in termini analitici, si è cercato di enucleare dall'ampio e variegato dibattito sul restauro architettonico, svolto a partire dal secondo dopoguerra e poi specificamente nel suddetto periodo di riferimento, quei temi significativi dell'approccio critico alla conservazione, sviluppando quindi questioni volte a cogliere quelli che possono esser considerati i 'significati' storici del restauro critico. Altresì, è apparso opportuno effettuare una sorta di verifica inversa, partendo dagli esiti, ossia dai casi realizzati, al fine di cogliere quali 'aspetti' il restauro critico ha oggi nella conservazione dell'architettura.

⁹ Si veda A. Bellini, *Editoriale*, in «TeMa», n.1/1993, pp.3-5.

¹⁰ Il tema è stato sviluppato in un saggio pubblicato in tre numeri consecutivi della rivista, si veda A. Bellini, *Alle origini del restauro critico*, in «TeMa», n.3/1993, pp.65-68, n.4/1993, pp.50-53, n.1/1994, pp.60-64.

CAPITOLO I

PRESUPPOSTI E SVILUPPO DEL RESTAURO CRITICO

1.1 Restauro critico: riferimenti storiografici

L'ambito temporale di sviluppo del 'restauro critico', pur senza trascurare una serie di anticipazioni nel campo della storia dell'arte e della critica, delle quali si tratterà nei capitoli successivi, è individuato nella seconda metà del secolo scorso a partire dal secondo dopoguerra. Alla luce della dimensione ormai 'storica' assunta dal 'restauro critico' e come premessa alla ricerca appare opportuno guardare ad esso in termini storiografici, analizzando quindi i contributi di chi, avallando o meno le ragioni (e gli esiti) di tale quadro teorico, si è in merito espresso. Tuttavia si può fare riferimento, nel reperimento dei diversi approcci al tema, ad una produzione storiografica piuttosto frammentata e, in qualche modo, 'nascosta' ma sempre presente nelle pieghe di dibattiti più ampi. Ciò non significa che il tema non sia stato opportunamente affrontati; anzi, esso è quasi sempre presente nelle riflessioni anche di chi si manifesta contrario alle sue posizioni, ma quei contributi che si siano dedicati ad esso in modo sistematico e specifico sono limitati.

Tra questi, com'è noto, certamente emerge il contributo e l'opera di Giovanni Carbonara. I suoi scritti si contraddistinguono infatti per il riferimento costante al 'restauro critico'; è noto, infatti, che lo studioso, nell'alveo della lezione e dell'impostazione speculativa di Renato Bonelli, ha acquisito buona parte dei principi di tale teoria ed ha sviluppato una propria linea di pensiero sui temi fondanti del restauro, approfondendone soprattutto le questioni legate alla figuratività dell'opera che, partendo dalle riflessioni sulla 'reintegrazione dell'immagine', giunge ad una posizione interna a ciò che egli stesso definisce 'critico-conservativa'¹. In una sua pubblicazione, che traccia un quadro completo degli approcci e delle posizioni storiche ed attuali del restauro, per quanto concerne la storia e le teorie del restauro, un intero capitolo è dedicato al

¹ Sull'argomento si tornerà nei prossimi capitoli, si riportano per immediatezza di lettura i riferimenti bibliografici più pertinenti: G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine. Problemi di restauro dei monumenti*, Bulzoni, Roma 1976, Id., *Restauro fra conservazione e ripristino*, cit.; Id., *Gli orientamenti attuali del restauro architettonico*, cit.; Id., *Alcuni temi di restauro per il nuovo secolo*, in Aa.Vv., *Trattato di restauro architettonico*, UTET, Torino 2007, 1° aggiornamento, pp.1-50; Id., *L'ampliamento dei campi di tutela: una nuova sfida*, in A.A. V.V., *Trattato di restauro architettonico*, UTET, Torino 2011, 4° aggiornamento, pp. XIII-XXII; Id., *Restauro architettonico: principi e metodi*, M.E. Architectural Book and Review, Roma 2012.

‘restauro critico’, esaminandone origini, significati ed attualità². G. Carbonara ne riconosce una struttura teorica ben definita, a valle di quel profondo e necessario ripensamento estetico e filosofico sul restauro che si è avuto negli anni centrali della seconda guerra mondiale, e individua il ‘restauro critico’ «nella forma di un’alternativa solidamente configurata» alle *vecchie* posizioni: viene rilevato, infatti, come esso parta «dall’affermazione che ogni intervento costituisce un caso a sé, non inquadrabile in categorie (come quelle meticolosamente precisate dai teorici del cosiddetto restauro ‘scientifico’...), né rispondente a regole prefissate o a dogmi di qualsiasi tipo, ma da reinventare con originalità, di volta in volta, caso per caso, nei suoi criteri e nei suoi metodi. Sarà l’opera stessa, attentamente indagata con sensibilità storico-critica e con competenza tecnica, a suggerire al restauratore la via più corretta da intraprendere. Ne consegue uno stretto legame del restauro con la storia artistica e architettonica, al fine d’ottenere risposte soddisfacenti ai problemi che esso, fin dalle sue origini, pone: di reintegrazione delle lacune, di rimozione delle aggiunte, di reversibilità e distinguibilità dell’intervento, di controllo ‘storico-critico’ delle tecniche e così via»³.

La lettura critica della storia, quindi, indirizza le scelte di restauro, palesando una chiara analogia con l’attività storiografica, sebbene lo studioso precisi che a differenza di quest’ultima, il restauro deve fornire «risposte non soltanto verbali ma anche concretamente operative e figurative: date dipingendo e non soltanto parlando quando si tratti di restauro pittorico, scolpendo e plasmando nel restauro scultoreo, facendo architettura, e buona architettura, nel caso di quello architettonico. Da qui la necessità per l’architetto-restauratore di essere, in primo luogo, preparato nel campo della storia artistica e architettonica; di saper operare, poi con competenza tecnica (estesa retrospettivamente dal moderno fino ai materiali ed alle consuetudini edilizie tradizionali); di avere sicure capacità ‘creative’, gusto particolarmente educato e insieme grande umiltà»⁴.

² Il testo cui si fa riferimento è G. Carbonara, *Avvicinamento al restauro*, cit., e in particolare il capitolo secondo *Il restauro critico*, pp. 285-301. Cfr. pure Id., *Questioni di principio e di metodo nel restauro dell’architettura*, in «Restauro», n.36/1978; Id., *Storia, scienza e tecnica del restauro*, in «Antiqua», nn.5-6/1984; Id., *La reintegrazione dell’immagine*, in *Anastilosi: l’antico, il restauro, la città*, a cura di F. Perego, Editori Laterza, Roma-Bari 1987, pp.81-85; Id., *Il progetto di restauro. Interpretazione critica del testo architettonico*, in «Dialoghi di restauro», n.1/1988, ICCROM, Roma 1988; Id., *Il trattamento delle superfici come problema generale di restauro*, in *Superfici dell’architettura: le finiture*, Atti del convegno di studi, Bressanone, 26-29 giugno 1990, Padova 1990; Id., *Lacune, filologia e restauro*, in «Materiali e strutture», n.1/1992.

³ G. Carbonara, *Il restauro critico*, in Id., *Avvicinamento al restauro*, cit., p.286.

⁴ *Ibidem*.

Pur sottolineando che «un arricchimento formale è l'ultima cosa che il monumento oggi richiama, sia perché esso è già esteticamente qualificato, in termini linguistico-figurativi o anche soltanto paesistici e pittoreschi, sia soprattutto per la sua acquisita storicità»⁵ e quindi non vi è necessità né richiesta del «gesto attualizzante dell'architetto odierno», G. Carbonara riconosce che «la creatività e l'inventiva, qualità proprie dell'architetto, vanno comunque reclamate, a pieno titolo, per garantire la buona soluzione di ogni restauro; si pensi solo all'importanza che il progetto e un'attenta conduzione dei lavori rivestono nel controllare i diversi apporti specialistici conservativi e nel ricondurli a *quell'unità organica* [il corsivo è mio] che ogni architettura esige. Creatività intenzionata alla conservazione, quindi, anche se non risolta in essa. Ma è soprattutto la diversa concezione dell'opera architettonica e non meramente edilizia a costituire l'elemento di novità, con tutte le ricadute che ne conseguono. Se fornita di qualità artistica essa rappresenta non tanto un documento o una testimonianza quanto un valore diverso e una sintesi di livello superiore. Ne consegue che, a rigore di termini, il vero restauro (quello inerente, appunto, le opere d'arte) ha il compito di ritrovare e liberare l'opera, cioè la sua immagine, anche se ciò comporti rimozione di parti aggiunte, pur se di qualche valore figurativo e documentario. Si tratta quindi di intendere il restauro come azione mirante al recupero della vera immagine dell'opera che, come vedremo, può essere cosa diversa dall'immagine originale e non ha nulla a che fare con le tentazioni della vecchia unità di stile»⁶. Alla luce di tali premesse Carbonara chiarisce che «il procedimento 'critico'... comporta in primo luogo la 'lettura' dell'opera e il conseguente giudizio per riconoscere in essa la presenza o meno della qualità artistica; successivamente, in ragione di tale positivo riconoscimento, il recupero dell'opera (della sua immagine, della sua forma) liberandola da tutto ciò che la interrompa, occluda o disturbi. [...] Il restauro coincide dunque con l'azione critica, ma quando la figuratività sia interrotta da lacune o ingombri, il processo di ripercorrimiento critico è costretto a utilizzare la fantasia per completare idealmente l'opera e ritrovare la compiuta unità, anticipando in tal modo la visione dell'opera restaurata. La fantasia, così, da 'rievocatrice' diventa 'produttrice' ed è questo il primo passo per integrare la critica con la creazione artistica. Ecco quindi il restauro, insieme, come 'processo critico' e 'atto creativo', ove le due definizioni, già viste in rapporto dialettico, configurano in effetti un rapporto di subordinazione della seconda alla prima, la quale definisce le condizioni che l'atto creativo è tenuto ad assumere come

⁵ *Ivi*, p.289.

⁶ *Ivi*, p.286.

premesse del proprio operare. [...] Questa diversa concezione di restauro rompe l'isolamento che si era andato realizzando intorno a tale attività e ne trasforma il carattere analitico ed erudito, dotandola di un'ampiezza culturale totalmente nuova; la sua teoresi si sviluppa, su base filosofica e al di fuori di ogni empirismo, seguendo il principio generale di rendere viva e 'presente' l'opera d'arte e di architettura. In tale prospettiva il criterio filologico della conservazione, posto a confronto col principio della prevalenza del valore artistico, assume un diverso significato e scopo, non più di salvaguardia del solo documento, ma di sforzo per attualizzare un atto creativo nella sua piena validità. Qui si uniscono il valore artistico-storico col bisogno di restituire all'opera l'efficacia e la pregnanza che il tempo ha corrosa e menomata. Il restauro come valutazione critica è parallelo alla storia artistica, della quale usa principi e metodi; ne rappresenta, in sostanza, un caso particolare, in cui l'azione critica si prolunga nell'esecuzione pratica»⁷.

I principi così esposti da Carbonara lasciano chiaramente trapelare un particolare rilievo conferito all'istanza estetico-figurativa, il che, se risulta pertinente alle opere d'arte o, come meglio precisato dallo studioso, al «patrimonio artistico», sembrerebbe in qualche modo relegare l'istanza della storicità in una posizione connessa a quella artistica ma ad essa subordinata, dal momento che per «ritrovare o liberare l'opera, cioè la sua immagine», si assumono come lecite anche la rimozione di parti aggiunte, anche se di «qualche valore figurativo o documentario».

In effetti lo stesso Carbonara precisa che tale impostazione ha come premessa la «divisione dell'intero patrimonio storico-artistico in due categorie: le vere opere d'arte (patrimonio artistico), perfettamente compiute e riuscite... [e] le opere di 'gusto', di 'prosa' o di semplice 'letteratura' (patrimonio storico) per le quali vale un diverso atteggiamento restaurativo, con prevalenza, appunto, dell'istanza storica e conservativa. Queste, definibili più in generale come opere di 'linguaggio', sono costituite da atti pratici in veste poetica o formale, da brani di vita in cui il motivo realistico si piega alla figurazione ma pur sempre vincolandola, in altre parole da opere di individualità nella concretezza del fare umano»⁸. Il concetto di 'linguaggio' ci riporta a quello di 'letteratura architettonica', già fatto proprio da Roberto Pane, sebbene quest'ultimo risulti più inclusivo e meno rigido. Sul tema del 'linguaggio', infatti, si è espresso anche Paolo Marconi, anche se in termini diversi: il 'linguaggio' coincide con l'essenza stessa

⁷ *Ivi*, pp.286-287.

⁸ *Ivi*, p.287.

dell'architettura⁹. Contestualmente Carbonara avverte sui pericoli interpretativi delle posizioni del 'restauro critico', vedendo in termini quali «attualizzazione, valorizzazione, forma compiuta, creatività, ecc.» dei pretesti per banalizzazioni delle suddette posizioni teoriche che si sono sovente tradotte in «interventi di liberazione dei monumenti o, più di frequente, [in] improprie esercitazioni progettuali modernizzanti a danno dell'antico»¹⁰.

G. Carbonara, riconoscendo – quasi come premessa – nel pensiero di Cesare Brandi il punto di riferimento della filosofia del restauro in Italia, individua, seppure su posizioni diverse ma con interessanti convergenze di pensiero, nelle figure di Roberto Pane, Agnoldomenico Pica, Renato Bonelli e Roberto Papini i teorici del 'restauro critico': «costoro, fin dagli anni dell'ultimo conflitto mondiale hanno vigorosamente operato... per sottrarre il restauro alle strettoie del vecchio positivismo, in cui ancora permaneva (il cosiddetto restauro scientifico o filologico, d'impronta tardo ottocentesca) nonostante il lavoro svolto da un maestro dell'importanza di Gustavo Giovannoni»¹¹, compiendo metodicamente un'opera di revisione speculativa «intesa a trasferire, nel campo del restauro, le acquisizioni ormai consolidate sul piano estetico, critico e storiografico del pensiero e, più precisamente, della filosofia dell'arte neoidealista e spiritualista, che ha avuto nella figura di Benedetto Croce il suo più autorevole esponente». Viene altresì sottolineato che da tale «concezione estetica il 'restauro critico' ha mutuato, con un complesso ed originale lavoro d'elaborazione teorica, principi e metodi, criteri operativi e finanche gran parte della terminologia ... giungendo a proposte di grande rigore e coerenza, efficaci sul piano pratico e necessariamente concreto dell'intervento, le quali hanno condotto, specie nel campo del restauro pittorico e scultorio, a risultati di valore esemplare»¹².

Dal contributo di Carbonara alla definizione storiografica del 'restauro critico' emerge in più punti l'adesione dello studioso alle linee di principio su cui esso è fondato, al punto da prevedere una ridefinizione in termini della dimensione critico-conservativa del restauro¹³ e proposta dal medesimo come alternativa alla dialettica tra pura

⁹ P. Marconi, *Materia e significato. La questione del restauro architettonico*, Laterza, Bari 1999. Sul tema si tornerà più ampiamente in seguito.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ivi*, p.289.

¹² *Ivi*, p.291.

¹³ *Ivi*, p. 300.

conservazione e manutenzione-ripristino nell'ambito degli attuali orientamenti di metodo del restauro architettonico¹⁴.

Una visione invece più distaccata, ma al contempo acuta e attenta a tutti gli aspetti del tema, è quella di Anna Lucia Maramotti Politi. Nel testo *La materia del restauro*¹⁵ indaga sui contenuti della disciplina partendo dalla considerazione della materia in relazione al pensiero di Viollet-le-Duc e di John Ruskin, per poi argomentare sulla scuola italiana e dedicare un intero capitolo al tema del 'restauro critico'¹⁶.

Dopo aver individuato il clima in cui esso prende le mosse, caratterizzato da un mutamento di contesto culturale e da una crisi interna alla disciplina, la studiosa evidenzia tre ordini di problemi che convergono nella configurazione/definizione del 'restauro critico': «il primo è costituito dall'incalzare delle ragioni dell'arte, intesa questa come valore autonomo; il secondo riguarda il mutamento del significato del fare architettonico negli anni che vanno dagli inizi del '900 al periodo del dopoguerra; il terzo è dovuto al cambiamento del contesto culturale e civile che finisce per individuare un nuovo senso dell'operare umano e della sua memoria consegnata alla fisicità dell'oggetto»¹⁷. Invero la studiosa sottolinea come il problema investa gli ambiti della cultura in generale, oltre che architettura e restauro, visti questi ultimi rispettivamente l'uno inclusivo dell'altro, ma allo stesso tempo ognuno dotato di una propria specificità¹⁸ e come la questione nasca fundamentalmente da un avanzare della «presa di coscienza che l'oggetto da tutelare ha il carattere dell'opera d'arte»¹⁹. Tale posizione comporta due momenti essenziali: «il riconoscimento, mediante il giudizio critico, dell'opera d'arte» e «l'intervento, a sua volta estetico, finalizzato all'attualizzazione dell'opera, volto cioè a

¹⁴ Sull'argomento si tornerà nei prossimi capitoli, si rimanda per ora a G. Carbonara, *Gli orientamenti attuali del restauro architettonico*, cit. Cfr. anche Id., *Restauro tra conservazione e ripristino*, cit.

¹⁵ A. L. Maramotti Politi, *La materia del restauro*, Marsilio, Milano 1989.

¹⁶ *Ivi*, in particolare alla Parte III, capitolo quarto *Il restauro critico*, pp.259-282.

¹⁷ *Ivi*, cit., p.259.

¹⁸ *Ibidem*. La visione della studiosa secondo cui «l'architettura contiene il restauro» e «la cultura contiene l'architettura», includendovi quindi anche il restauro, collima con il concetto di restauro come atto di cultura così come definito da Carbonara, cfr. G. Carbonara, *Il restauro come atto di cultura e il suo fondamento teorico*, in Id., *Avvicinamento al restauro*, cit., pp.271-284.

¹⁹ Questa posizione viene perseguita non solo nel campo delle opere d'arte in senso stretto, ma anche nel campo dell'architettura - ove si sottolinea sempre più «quell'aspetto formale che le è proprio e che non è riconducibile ad alcuna funzione pratica» - secondo una visione dell'arte come espressione di ciò che la storia ha saputo realizzare come sintesi armonica. A tal proposito l'a. richiama il contributo di Roberto Di Stefano per la trasposizione della dimensione estetica dell'architettura nella possibilità di vivere un habitat conforme alla dimensione propria dell'uomo: «questo guadagno del mantenimento degli oggetti che appartengono alla storia, inteso come condizione per la vita dell'uomo contemporaneo, comporta una scelta conseguente di cosa meriti tale salvaguardia. Il giudizio critico diventa lo strumento che discerne», *Ivi*, p.262. L'a. rimanda al testo R. Di Stefano, *Il recupero dei valori. Centri Storici e monumenti. Limiti della conservazione e del restauro*, E.S.I., Napoli 1979.

ristabilire la continuità fra passato e presente»²⁰. In tale ottica la studiosa afferma che «certamente il ‘restauro critico’ ha il merito di aver segnalato il significato estetico dell’architettura e di aver conferito nuovamente valore all’arte del passato. Altresì ha il merito di aver capito che ciò che dell’immagine è andato perduto non può essere restituito in quanto l’opera è espressione di una personalità irripetibile»²¹. Da tali presupposti, lungi da qualsivoglia riduzione stilistica, è chiaro che discende un concetto di intervento volto a risolversi in chiave prevalentemente estetica. Ed è proprio in tale aspetto che Maramotti Politi individua «il limite speculativo di tale concezione»²², sottolineando come «in nome dell’unità estetica si finisce per espellere quella sedimentazione storica che costituisce la vita stessa dell’opera architettonica. Così le tracce delle fasi vengono perse dall’intervento di restauro», palesandosi in tal modo «la contraddizione intrinseca di questa posizione. Non si vede infatti come da una parte sia possibile escludere che un certo restauro o un intervento posteriore al progetto non sia l’espressione della volontà d’attuazione del monumento; dall’altra nulla vieta che l’attuale restauro venga nel tempo ritenuto un’indebita sovrapposizione»²³. È evidente, quindi, il ruolo baricentrico assunto dal giudizio critico, aspetto questo che viene individuato dalla studiosa come un ulteriore fattore di labilità, in quanto esso «non possiede in sé la contraddittorietà del giudizio contraddittorio. Pertanto, mancando un referente individuabile che vada al di là del gusto e possieda una sua validità, non si vede come sia possibile conferire *valore* al giudizio critico. Questo, infatti, non è l’espressione né di un sapere sintetico né di un sapere analitico»²⁴.

In sostanza le due novità introdotte dal ‘restauro critico’, ossia la presa di coscienza del «significato estetico dell’architettura»²⁵, in ragione di quegli aspetti formali non riconducibili ad alcuna riduzione funzionale o praticistica della stessa, e il ruolo fondante del giudizio critico, costituiscono, secondo la studiosa, simultaneamente la svolta concettuale ma anche il limite dell’applicazione di tali principi allo specifico campo dell’architettura, la quale, pur non sottovalutandone gli aspetti figurativi, per sua specificità non può essere trattata alla stregua delle arti, «non è il risultato semplicemente

²⁰ A. L. Maramotti, Politi, *La materia del restauro*, cit., p. 260.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*, p. 261.

²⁴ *Ibidem*. Il corsivo è mio. In effetti tale affermazione appare in contraddizione con la natura stessa del ‘restauro critico’. Il ‘valore’ cui fa riferimento l’a. è inteso come ‘validità’, ma potremmo dire anche ‘affidabilità’ del giudizio critico; tuttavia in tale accezione vi è qualcosa che rimanda implicitamente ad un criterio in qualche modo assoluto, che, appunto per natura, non può essere proprio del ‘restauro critico’.

²⁵ *Ivi*, p. 260.

di un'intuizione estetica. La tecnica, la funzione, il bisogno di costruire un luogo sono tutte queste dimensioni che abbisognano di conoscenze molto diversificate tra loro e che non sono riconducibili semplicemente allo spirito artistico»²⁶. D'altra parte l'arte non ha bisogno necessariamente di una funzione; l'architettura invece trova le sue ragioni proprio nella necessità di soddisfare dei bisogni e quindi necessariamente deve possedere una funzione. Pertanto «nel trattare l'architettura alla stregua delle arti... [essa] perde le sue relazioni e viene colta astrattamente: solo come opera artistica. Forma e materia vengono separate... [e] il restauro diviene un'operazione estetica»²⁷.

Un ulteriore limite viene visto nell'acquisizione, come premessa, della lezione crociana sulla possibilità di discernere l'opera d'arte attraverso uno schema induttivo secondo cui «una volta individuate le caratteristiche che permettono di riconoscere l'opera d'arte, queste categorie vengono applicate come leggi positive... al fine di rintracciare negli oggetti i segni, che dovrebbero attestare la presenza o l'eventuale assenza dell'esteticità, mediante un confronto tra lo schema (i caratteri propri dell'arte) e i dati (l'opera). Il tutto allo scopo di pervenire alla formulazione di un sapere estetico che permetta il giudizio»²⁸. La studiosa si sofferma sul concetto di 'categoria', sottolineando come la loro acquisizione si riveli «estremamente pericolos[a] perché nel momento in cui le categorie iniziano ad avere una loro esistenza autonoma dal pensiero che le ha generate, sono simili ad un'ideologia»²⁹.

Anche Amedeo Bellini, che riconosce in Pane il primo enunciatore delle tesi rivolte al superamento del filologismo e in Bonelli il primo vero teorizzatore del 'restauro critico', vede nei principi di tale teoria «un rovesciamento e una riconferma del restauro filologico» Egli evidenzia la discutibilità di alcuni suoi fondamentali presupposti e cioè «l'assolutezza del giudizio critico; la prevalenza dell'aspetto estetico della questione a scapito dell'essere dell'opera dato storicamente determinato nella sua vita arricchitosi di

²⁶ *Ivi*, p. 266.

²⁷ *Ivi*, p. 267.

²⁸ *Ivi*, p. 265.

²⁹ L'a. si riferisce in particolar modo all'acquisizione da parte di Renato Bonelli della lezione crociana, che lo studioso orvietano assume come strumento pre-operativo. In tal modo egli, secondo la studiosa, commette l'errore di fermarsi alle conclusioni di una speculazione filosofica, minimizzando lo sviluppo argomentativo che l'ha generata: «da sua posizione è molto simile a quella di un aderente ad una confessione religiosa che ne conosce il catechismo, ma ne ignora i testi sacri», *Ibidem*. Lo stesso Croce ebbe ad ammonire chi pensava di potere accogliere parte della sua filosofia, in particolare l'estetica, staccandola dal complesso della sua teorizzazione (A. Bellini, *Giudizio critico e operatività nel pensiero di Roberto Pane*, in *Roberto Pane tra storia e restauro: architettura, città, paesaggio*, a cura di S. Casiello, A. Pane, V. Russo, Marsilio, Venezia 2010, p.17. Sui rapporti tra l'estetica crociana e il 'restauro critico' si veda pure A.L. Maramotti Politi, *Rapporto tra le teorie del restauro critico e le estetiche neo-idealiste*, in «Restauro», n.80/1985, ESI, Napoli, pp.36-64.

significati nel tempo; la necessità, per nulla dimostrata, di realizzare la compiuta percezione dell'immagine quando il riconoscimento critico dell'opera d'arte è già avvenuto e quindi, assiomaticamente, non necessita di una immagine diversa da quella storicamente pervenuta; l'identità o quanto meno l'equivalenza, della ricostruzione e dell'originale»³⁰.

Ripercorrendo la sistematizzazione di Renato Bonelli, Bellini rileva che «se l'analisi critica, da cui il nome del metodo, conduce al riconoscimento dell'artisticità, questo carattere eccezionale... deve guidare il restauro. Esso sarà teso a ristabilire l'unità fondamentale dell'immagine eventualmente perduta, a reintegrarne la potenzialità, anche attraverso le ricostruzioni certe delle parti perdute, se bene inteso, prive a loro volta di caratteri di individualità che non rendano impossibile raggiungere lo scopo. Le integrazioni, ben lungi dall'essere evidenziate, saranno invece tali da non ostacolare l'unitarietà della percezione. Ciò anche a costo, nel caso di stratificazione, di sopprimere parti di rilevante interesse storico artistico. Laddove la reintegrazione non è possibile, l'immagine frammentaria conservata nelle sue parti sarà inserita in un nuovo contesto che ne recupererà i significati all'interno di una nuova opera, prodotto delle facoltà creatrici della fantasia»³¹. Bellini fornisce una lettura del 'restauro critico' come fenomeno circoscritto al secondo dopoguerra e, nelle versioni più *integraliste*, sostanzialmente rifiutato anche da parte di chi, come Roberto Pane, ne era stato uno dei primi sostenitori³². Ciò non si traduce nel rifiuto *tout court* dei suoi principi, di cui invece lo studioso per alcuni aspetti sostiene ancora la validità. Per Bellini in un'epoca in cui «le esperienze figurative contemporanee, ci mostrano come 'oggetti privi di artisticità' possano divenire momento di fruizione estetica se posti in un contesto che attribuisca loro significati, intenzionali o no, del tutto nuovi»³³, l'estremizzazione della figuratività

³⁰ A. Bellini, *Teorie del restauro e conservazione architettonica*, in *Tecniche della conservazione*, a cura di A. Bellini, Franco Angeli, 2001, p.40. Anche Carbonara riconosce che la figuratività dell'opera a noi pervenuta è stata storicizzata insieme con il riconoscimento dell'opera d'arte stessa in quanto tale, ma a differenza di Bellini, che, come vedremo, è contrario alla modifica di un siffatto stato di cose, Carbonara invece afferma che, pur non sussistendo la necessità del «gesto attualizzante dell'architetto ...la creatività e l'inventiva, qualità proprie dell'architetto, vanno comunque reclamante, a pieno titolo, per garantire la buona soluzione di ogni restauro», G. Carbonara, *Il restauro critico*, cit., p. 286, si veda anche la presente p. 3.

³¹ A. Bellini, *Teorie del restauro*, cit., p. 41.

³² Tale ripensamento è stato evidenziato anche da Luigi Guerriero, che, a proposito della revisione da parte di Roberto Pane della interpretazione storica come atto non esaustivo e conclusivo, sottolinea come lo studioso napoletano «su questo versante fece registrare un deciso progresso anti-idealistico ... che, rinunciando a schematizzazioni pre-decisionali e opponendosi al riduzionismo classificatorio, salvaguardava le differenze, l'individuale, il qualitativo. Per tal via, spezzò definitivamente la circolarità tra indagine storiografica e prassi operativa», L. Guerriero, *Per una teoria critica del restauro: note su Roberto Pane*, in *Roberto Pane tra storia e restauro*, cit., p.20.

³³ A. Bellini, *Teorie del restauro*, cit., p. 50.

«intesa in senso crociano come sintesi a priori tra una forma ed un contenuto»³⁴ non trova riscontro nella attuale realtà culturale. Tuttavia il giudizio critico non perde il proprio carattere di natura speculativa e fondante dell'atto restaurativo; esso in particolare costituisce uno «strumento di conoscenza, con la ricerca storiografica della realtà dell'oggetto, che non è costituita soltanto dalla materia, ma anche dai modi con i quali esso è stato percepito e sentito nel tempo... è però riconosciuto provvisorio e relativo: non altera il dato storico su cui peraltro si fonda e si applica, non ha necessità di concretizzarsi, perché non in questo sta il suo significato»³⁵. Lo studioso sottolinea che «quello che spesso viene definito 'giudizio critico' è un particolare processo di riconoscimento che si applica a una delle qualità dell'oggetto, di rilevanza straordinaria, ma non tale da elidere nella sua supremazia le altre qualità e tantomeno da superare istanze etiche»³⁶.

In effetti, sia nelle tesi di Maramotti Politi che in quelle di Bellini, se un il limite del 'restauro critico' si può riscontrare, è quello che appare connesso alla riduzione di un fenomeno assai complesso e articolato, qual è l'intervento sulle architetture del passato, ad una questione prevalentemente figurativa, «muovendo da un unico parametro e cioè ... il suo carattere d'arte o più semplicemente di espressione artistica»³⁷. In tal senso, permane la difficoltà di definizione di 'restauro critico': lo stesso Bellini, rileva come in letteratura non sussista una definizione univoca di 'restauro critico', tanto che all'interno di tale corrente di pensiero talora si includono e talora si escludono personaggi anche di grande rilevanza come Argan e Brandi. Ciò dipende, secondo lo studioso, «almeno in parte, dall'interpretazione che si è data al termine, ora inteso in senso ristretto, ipotesi di intervento che deriva le proprie ragioni direttamente dall'estetica neoidealista e attualista, in particolare nelle formulazioni di Renato Bonelli, o più ampio, allargando la definizione a ogni tendenza rivolta al superamento delle strettoie del filologismo positivista e che richiedesse comunque un rapporto determinante tra restauro e valutazioni di natura estetica. Si è anche affermato, con una restrizione ulteriore, che alla base del restauro critico stia comunque l'idea di unicità di metodo a fronte delle diverse manifestazioni d'arte che resta una realtà unica, e in questo caso saremmo nell'ambito di una prospettiva idealista»³⁸.

³⁴ *Ivi*, p. 40.

³⁵ *Ivi*, p. 51.

³⁶ A. Bellini, *Giudizio critico e operatività nel pensiero di Roberto Pane*, cit., p.20.

³⁷ *Ivi*, p.18.

³⁸ *Ivi*, p.17.

Sui limiti concettuali, individuati prevalentemente nella matrice idealista, del ‘restauro critico’ si è espresso anche Guglielmo de Angelis d’Ossat, che vede nelle posizioni di Pica, Pane e Bonelli la volontà di distaccarsi dal metodo giovannoniano allo scopo di «configurare autonomamente il restauro come riconoscimento e liberazione dell’opera d’arte ed anche come opera d’arte esso stesso», formulando «la cosiddetta teoria del ‘restauro critico’ fondata essenzialmente sulla valutazione estetica dell’opera architettonica»³⁹. Sottolineando come in Giovannoni i valori artistici rivendicati a fondamento del ‘restauro critico’ avevano già un chiaro, anche se non esclusivo⁴⁰, peso, De Angelis d’Ossat rileva come l’estensione dei principi dell’estetica crociana all’architettura costituisca sostanzialmente un errore: «queste – egli afferma – non furono quasi mai realizzate di getto e da un solo autore, come le altre opere d’arte. Non sempre quindi sussiste l’indispensabile premessa dell’intuizione lirica a fondamento dell’atto creativo a base dell’enunciata teoria. La costruzione degli antichi edifici veniva spesso condotta lentamente mutando i programmi e, di conseguenza, alterando le forme del progetto originario. L’opera di architettura è molto spesso funzione anche del tempo; si può dire che la quarta dimensione, propria della musica, entra sensibilmente nel travaglio dei progetti e delle realizzazioni [...] Il fare architettonico, distanziandosi assai spesso dalle concezioni unitarie e dalle realizzazioni personali e di getto, viene quasi a configurarsi come una sequenza di elaborazioni diverse e successive, talvolta lente e laboriose»⁴¹. Ciò non sta a significare che l’architettura non faccia parte del novero delle arti, anzi essa «è sempre un’arte complessa che non si differenzia sostanzialmente dalle altre, ma che ha bisogno di interpretazioni specifiche, coscienti e aperte»⁴². In particolare i monumenti, visti come vere e proprie opere d’arte architettoniche, confermano come per l’architettura non esista un unico tempo della creazione, ma una creazione in itinere; a tal proposito De Angelis d’Ossat porta l’esempio della fabbrica di san Pietro in Roma, che «deve a Michelangelo la sua definizione [ma] non può certo considerarsi opera sua, non tanto per le premesse bramantesche, quanto per il prolungamento attuato dal

³⁹ G. De Angelis d’Ossat, *Restauro: architettura sulle preesistenze, diversamente valutate nel tempo*, Prolusione al corso di Restauro dei Monumenti tenuta nella Facoltà di Architettura di Roma il 31 gennaio 1961, in «Palladio», n.2/1978, p.52.

⁴⁰ Diversi studiosi hanno evidenziato come il pensiero di Giovannoni contenesse già le premesse per il suo stesso superamento, tra cui, solo per citarne alcuni, cfr. P. Fancelli, *Un pensiero sul restauro*, in *Ricordo di Roberto Pane, Incontro di studi, Napoli Villa Pignatelli, 14-15 ottobre 1988*, a cura del Dipartimento di Storia dell’architettura e del Restauro, università degli Studi di Napoli Federico II, Napoli Nobilissima, Napoli 1991, p.121; P. R. David, S. Gizzi, *L’influenza di Roberto Pane sulla ‘Carta di Venezia’ e sull’evoluzione del concetto di restauro dalla ‘Carta di Atene’ agli anni ‘60*, in *Ricordo di Roberto Pane*, cit., p.110.

⁴¹ G. De Angelis d’Ossat, *Restauro: architettura sulle preesistenze*, cit., pp.52-53.

⁴² *Ivi*, p. 53.

Maderno, per la più tarda decorazione interna e per le modifiche apportate alle cupole»⁴³.

Risulta interessante notare come, già nel 1961, anno in cui de Angelis d'Ossat tenne il discorso alla prolusione del corso di Restauro dei Monumenti presso la Facoltà di Architettura di Roma, da cui si cita, egli, metta in evidenza le implicite contraddizioni del 'restauro critico' e, in qualche modo, accenni alla necessità superamento dello stesso: «credo sia necessario porre il problema del restauro architettonico su basi diverse da quelle attuali per affrontarlo globalmente nei suoi termini essenziali, desunti dalla lunga vicenda della storia. I tentativi di nuove impostazioni non vanno certo respinti, in quanto le speculazioni che si sono andate sinora evolvendo denunciano il prevalere di aspetti particolaristici e non sono riuscite a far definitiva presa. Difatti, per altre vie, si sta perseguendo di nuovo l'unità stilistica e si ripropongono i già aborriti restauri di liberazione. A parte la sicumera con cui talora vengono servite conclusioni inaccettabili, l'inconsistenza delle premesse e lo svariare delle illazioni appaiono contorcersi per finire con il mordersi la diabolica coda.... la teorica del restauro torna sempre a capo»⁴⁴.

Tale constatazione è stata condivisa anche da Liliana Grassi, la quale, negli stessi anni commentando le metodologie adottate per il restauro dei monumenti danneggiati dalla seconda guerra mondiale, rileva come, in definitiva, «ancora una volta i principi di Viollet-le-Duc, cacciati, ritornarono più vivi che mai» e «nel campo del restauro sembra impossibile giungere a punti definitivi. Infatti si ritorna sempre da capo»⁴⁵. La studiosa non si esprime specificamente sul 'restauro critico' e in termini di 'restauro critico', ma fa riferimento piuttosto, proprio nell'ambito dispute post belliche sulla conservazione del patrimonio storico-architettonico, l'introduzione di un «concetto critico». Partendo dagli assunti di Bonelli, in opposizione ai criteri della Carta del Restauro del 1931 e delle successive Istruzioni per il restauro dei monumenti del 1938, Grassi rileva che «la nuova concezione... afferma la necessità di 'assegnare al valore artistico la prevalenza assoluta in confronto agli altri aspetti e caratteri dell'opera, i quali devono essere considerati solo

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*. È significativo come nel saggio da cui si cita De Angelis d'Ossat, dopo un *excursus* sul concetto di restauro nelle diverse epoche della storia, concluda che esso coincida con la creazione architettonica, differenziata nel corso dei tempi dal diverso spirito con cui ci si è approcciati alle preesistenze, e che, allo stato relativamente attuale, sia un vocabolo sostanzialmente da abolire, a favore della sola distinzione tra architettura e conservazione architettonica, dove il primo termine include tutte quelle operazioni creative realizzate su una preesistenza, fosse anche la demolizione e la ricostruzione, mentre il secondo è riferito a tutte quelle attività volte al mantenimento dello *status quo*, rispecchiandosi, collimando in tal senso con la conservazione delle opere d'arte plastiche, *Ivi*, p. 67.

⁴⁵ L.Grassi, *Il restauro dei monumenti. Teorie e problematica*, in Id., *Storia e cultura dei monumenti*, Società Editrice Libreria, Milano 1960, p.451.

in dipendenza ed in funzione di quell'unico valore'. È posta cioè l'esigenza di recuperare l'unità dell'opera. Ogni operazione che si penserà di eseguire nel quadro di un restauro, dovrà essere sempre subordinata al compito di reintegrare o conservare il valore estetico dell'opera, 'poiché lo scopo da raggiungere è la liberazione della sua vera forma' e ancora 'se l'architettura è arte, la prima indagine del restauratore dovrà essere necessariamente diretta a riscontrare nel monumento la presenza o meno della qualità artistica'⁴⁶. Nel descrivere poi la metodologia da applicare per le distruzioni belliche, consistente nel «valutare se il danno sia stato tale da distruggere l'effettiva unità ed integrità formale: in caso di gravità ogni lavoro sarà inutile, in caso opposto sarà sempre possibile integrare e ricostruire al fine di ricomporre quell'unità formale perduta»⁴⁷, la studiosa sottolinea come ci si trovi di fatto «nell'ambito della critica idealista»⁴⁸.

D'altro canto è da registrare anche la posizione di Paolo Marconi, il quale non si è occupato specificamente di 'restauro critico', ma nei suoi scritti è possibile ravvisarne dei richiami, finalizzati tuttavia non all'esplicitazione né all'esemplificazione della teoria, quanto piuttosto a supportare le proprie tesi. In particolare, lo studioso vede nell'«indebita assimilazione» del restauro architettonico al restauro degli oggetti d'arte la causa della sopravvalutazione del concetto di *conservazione* rispetto a quello di *restauro*⁴⁹, argomentando poi su un'aporia intrinseca alla logica dei «conservazionisti»: se ciò che si vuole conservare sono tutte le modificazioni intervenute sul palinsesto al fine di salvaguardarne l'autenticità, non si deve però dimenticare che «la vera storia si fa grazie a una drastica e necessariamente *arbitraria* selezione degli eventi ritenuti significativi rispetto a quelli meno significativi, ricostruendo dunque i fatti e le epoche (e ogni epoca predilige certe ricostruzioni ad altre)»⁵⁰. Inoltre, egli sottolinea come la predilezione per l'*immagine* dell'architettura, secondo Marconi consistente in un'astrazione idealistica, porti a sottovalutare il fatto che l'architettura è soprattutto un *linguaggio* e pertanto «il restauro, per avere diritto di essere qualificato come opera di architettura, deve impegnarsi a restituire all'architettura la sua capacità di comunicazione mediante il lessico che le è proprio, per interpretare il quale è oltretutto necessario esse *buoni filologi*, e cioè capaci di *interpretare il testo* al fine di svelarne e eternarne le virtù poetiche, in nome

⁴⁶ *Ivi*, p.452.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ivi*, p.455.

⁴⁹ P. Marconi, *Materia e significato*, cit., p.3. Marconi adduce a tale equivoco di fondo anche l'allontanamento in Italia della teoria e della prassi del restauro architettonico da quelle degli altri paesi europei, si veda P. Marconi, *La teoria e la pratica del restauro architettonico negli ultimi venti anni in Italia*, in *Saggi in onore di Renato Bonelli*, a cura di C. Bozzoni, G. Carbonara, G. Villetti, Multigrafica Editrice, Roma 1992, vol. II, p. 894.

⁵⁰ P. Marconi, *Materia e significato*, cit., p.6.

di una cultura viva e attiva»⁵¹. È chiaro poi che in tal senso la fase della conoscenza del manufatto, nei suoi aspetti formali, ma anche materiali, riveste un ruolo fondamentale: per Marconi l'architetto, «secondo il brillante adagio di Federico Zeri [deve essere] 'prima conoscitore, poi storico'»⁵², da cui l'importanza della storia e della storiografia dell'architettura. Tuttavia lo studioso rileva, nell'ultimo mezzo secolo, una caduta di interesse per la storia delle modificazioni dei manufatti, adducendo, nello specifico, il «divorzio tra la disciplina storica ed il restauro» proprio alle condizioni che hanno contribuito allo sviluppo del 'restauro critico': «la cultura storica dell'architettura dopo la guerra ha intrapreso un movimento pendolare opposto a quello auspicato da Giovannoni, in direzione nettamente idealista. Altro non era che il recupero ed il consolidamento delle posizioni crociane d'anteguerra... grazie al quale l'immagine dell'architettura, in ciò avvantaggiata dalle infiltrazioni del metodo fenomenologico, ha preso il sopravvento sulla materialità della stessa [...] Era una reazione inevitabile a certa innegabile grettezza della ricerca positivista, ma molto dispersiva»⁵³. Marconi vede, quindi, nel 'restauro critico' una sorta di resa al contrasto tra due concezioni contrapposte: «Il restauro, di fronte al bivio tra una concezione della storia spiritualista-storicista, basata sull'operazione critico-valutativa, ed un approccio intellettualistico condotto per contenuti, segni o significati e secondo modi logico-analitici, non trovava altra formula che quella proposta dal Bonelli, del 'restauro critico' fondato sulla considerazione primaria e prevalente della forma visibile, e quindi sul suo recupero, attraverso la 'reintegrazione dell'immagine', che è una formula seducente, ma capace di coprire solo l'aspetto più teoretico del restauro, senza indicare modi storiografici che ne garantiscano l'attendibilità (bollati come 'filologici' e pertanto sottovalutati) e rimettendo anzi all'iniziativa empirica del restauratore la pratiche ed i mezzi documentari e tecnici, conseguenza questa inevitabile dell'impostazione spiritualista»⁵⁴. Marconi vede, quindi, nell'"applicazione" dell'idealismo al restauro architettonico, un elemento deviante nei confronti del corretto *modus operandi* dello stesso, nonché, nell'assimilazione del restauro architettonico a quello degli oggetti d'arte come una forzatura che ha incoraggiato «lo

⁵¹ P. Marconi, *Carte e cartacce*, in Id., *Il restauro e l'architetto. Teoria e pratica in due secoli di dibattito*, Marsilio, Venezia 1993, p.147.

⁵² P. Marconi, *Quale storia per il restauro? La figura del 'conoscitore di architettura moderna'*, in *Esperienze di storia dell'architettura e di restauro*, a cura di G. Spagnesi, Roma 1987, vol. I, p.170.

⁵³ *Ivi*, p.171.

⁵⁴ Cfr.. Si veda pure P. Marconi, *La riscossa degli architetti*, in Id., *Il restauro e l'architetto*, cit., pp.151-164.

spostamento dell'attenzione dei restauratori verso la *conservazione dei materiali*, quasi fosse un problema dominante rispetto a quello della conservazione del *significato architettonico*⁵⁵. La filiazione del 'restauro critico' dall'idealismo di matrice crociana è, quindi, percepito a diverso titolo come un limite e in particolare per quanto concerne la traduzione in concreto degli assunti teorici.

Dal contributo di C. Chirici esplicitato in *Critica e restauro*⁵⁶ è possibile attingere ulteriori approcci storiografici e visioni del 'restauro critico'. L'autore, anche se le sue considerazioni non sono riferite specificamente tanto al 'restauro critico' quanto alla figura di Cesare Brandi, ritiene il 'restauro critico' coincidente con la temperie del secondo dopoguerra ed individua in esso «un carattere sostanzialmente oppositivo rispetto all'altro filone, relativo al *restauro scientifico*⁵⁷; pur riconoscendo nella figura di Renato Bonelli uno dei teorici principali del 'restauro critico'⁵⁸, è nella speculazione teorica di Brandi che ne individua il «nucleo intellettuale fondativo». Partendo proprio dall'influenza su di essa dell'idealismo crociano – che, a suo avviso, considera «la critica d'arte un'operazione destinata sostanzialmente al riconoscimento del carattere prelogico dell'arte, del suo legame più o meno occulto con una sorta di verità originaria nei cui confronti l'atteggiamento spirituale assume una dimensione cognitiva di tipo aurale» – Chirici ne riconosce come conseguenza l'assunzione da parte della materia di un ruolo del tutto secondario rispetto a quello dell'intuizione, momento in cui si inverte l'arte. Non a caso per Brandi «il restauro costituisce con il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte nella sua consistenza fisica e nella duplice polarità estetica e storica». Tuttavia Chirici riconosce pure come «gli apporti crociani da cui si diparte la speculazione brandiana sono stati, nel corso del tempo, opportunamente revisionati sulla scorta delle sollecitazioni che la fenomenologia husserliana ha prodotto [nel critico senese in seno] ad una conoscenza più circostanziata del fenomenizzarsi dell'arte e del peso che la materia, troppo sottovalutata dal Croce in nome dell'attualità dello spirito, assume ai fini dell'interpretazione dell'opera»⁵⁹. Ed è proprio sul ruolo

⁵⁵ P. Marconi, *La teoria e la pratica del restauro architettonico*, cit., p.894. M. pone l'accento su un altro aspetto più pragmatico ma non per questo meno importante della prassi architettonica, ovvero l'uso delle tecnologie innovative nel restauro: «I nuovi tecnocrati, affascinati dall'obiettivo della conservazione dei materiali ... non esitavano a perseguirla con ogni espediente tecnologico importato dall'edilizia industriale», *Ibidem*.

⁵⁶ C. Chirici, *Critica e restauro dal Secondo Ottocento ai giorni nostri*, Carte Segrete, Roma, 1994.

⁵⁷ *Ivi*, p.59.

⁵⁸ *Ivi*, p.122, nota 47.

⁵⁹ Chirici rileva come l'influenza della fenomenologia consolidi in Brandi l'interesse per la materia, anche se le radici del suo discorso sono rimaste nella loro pertinace resistenza ancorate al convincimento che la trasformazione della materia nel corso del tempo, e il peso che tale trasformazione assume per il restauro,

attribuito alla materia che, secondo Chirici, in Brandi «il restauro si trasforma direttamente in operazione critica»: infatti «laddove la materia ... s'illumina di un'intenzionalità che l'assimila al carattere *spirituale* dell'opera ... l'intervento del restauratore viene decisamente trasfigurato dalla percezione del critico, che diviene realmente interprete: più la materia *perde* il suo carattere di fisicità più richiede una giurisdizione mentale che trasforma il restauro stesso, suo malgrado, in vera e propria *ricreazione*. [...] Se il restauratore è un tecnico obbediente, il suo intervento dovrà limitarsi alla dimensione della fisicità della materia e concepire l'opera entro i confini ... del tramite. Laddove il restauratore fa operazione *pedissequa*, retrocedendo l'opera all'ambito della sua veicolarità ... il critico la restituirebbe a una dimensione che si sottrae all'accezione riduttiva in cui va inteso il restauro come intervento sull'opera d'arte»⁶⁰. Tuttavia, precisa Chirici, «non sarà certo il restauro come intervento diretto sulla materia a consentire di adire alla verità dell'opera stessa se non preesiste all'operazione un orientamento critico pregiudiziale rispetto a cui l'esito del restauro deve corrispondere all'inveramento dell'ipotesi preposta»⁶¹. In realtà tale legame tra concetto e intervento in Brandi è tutt'altro che immediato e proprio in tal senso Chirici vede i limiti del critico adducendoli alla sua impostazione teoretica, che resta di stampo idealista nonostante le contaminazioni con la fenomenologia e lo strutturalismo e nonostante l'attività di primo piano svolta in seno ad un organo statale molto vicino al campo della prassi qual è l'Istituto Centrale del Restauro⁶². Chirici rileva infatti come in Brandi «la filosofia dell'arte, che condiziona la sua concezione del restauro, è profondamente legata alla tradizione dell'estetica idealista che con lo strutturalismo rivela le sue ascendenze scientifiche e ritiene si possano teorizzare i fondamenti di un particolare tipo di conoscere che per alcuni aspetti pone di fronte a una sorta di verità più vera della verità scientifica»⁶³. In effetti anche in Brandi si può notare il riferimento ad una dimensione sovrastorica: si pensi a quella della coscienza come 'luogo' in cui si realizza la percezione

non intaccano sostanzialmente la ricerca del valore metastorico della forma artistica ... legato alla facoltà ricognitiva della coscienza che coglie l'evidenza dell'arte, la sua *astanza*, che nessuna materia può porre in discussione»; inoltre lo studioso sottolinea come «la temperie linguistica che impronta di sé lo strutturalismo brandiano, conformemente con il peso che assume negli anni '70 l'analisi del linguaggio in campo estetico, finisce forse per lasciare sostanzialmente inevaso il grande problema della materia», *Ivi*, p.61.

⁶⁰ *Ivi*, p.62.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² È stato tuttavia rilevato che l'ICR ha sempre avuto fin dalla sua fondazione un carattere rivolto prevalentemente alle opere d'arte in senso stretto, escludendo il restauro architettonico, P. Fancelli, *L'unità metodologica nel restauro*, in «Storia Architettura», nn.2-3/1979, p.120.

⁶³ C. Chirici, *Critica e restauro*, cit., p.63.

dell'opera, che sembra presupporre quella oggettività che, proprio per mezzo di quella revisione metodologica concretizzatasi nel 'restauro critico', si voleva in qualche modo 'rimodulare'. Anche nel dualismo *astanza/flagranza*, con cui Brandi in qualche modo media la problematica «sulla relazione tra tali due entità... vi è da osservare che il 'solo accesso diretto, seppure soggettivo, alla realtà essendo quello che si dà nella percezione, con la flagranza, non appena la flagranza è sottoposta alla intellesione, viene a stabilirsi una particolare isotopia che si sostituisce alla realtà della flagranza'»⁶⁴. Anche l'apporto dello strutturalismo e della fenomenologia ha solo parzialmente mediato l'influenza crociana, permanendo nella speculazione teoretica brandiana, fondata su un'impalcatura teorico-filosofica di prim'ordine, assai difficile da smontare⁶⁵, un'insufficienza di fatto in termini di validità universale o di ampio respiro, essendo essa stata oggetto di non poche critiche, volte a sottolinearne le aporie e le contraddizioni, in particolare per quanto riguarda l'applicazione della stessa allo specifico del restauro architettonico. In tal senso Chirici mette in chiara evidenza un implicito paradosso della speculazione brandiana: «si restaura solo la materia dell'opera d'arte e si dà rilievo al restauratore come tecnico della materia, ma tuttavia il restauro è atto *tutto interno* all'attività critica, ritenendosi l'intervento concreto un fatto puramente complementare, *secondario* rispetto al riconoscimento dell'opera d'arte attuato dalla coscienza storica. [...] Qui non si vede come Brandi non rimanga *in qualche modo e suo malgrado* crociano, nonostante i riconoscimenti da lui ottenuti da più parti per avere, con la *formulazione d'immagine*, superato l'idealismo responsabile della nota formulazione dell'arte come *intuizione-espressione*»⁶⁶. Anche il ruolo centrale della figura del critico, se da un lato esautorava il restauratore da responsabilità di sorta su eventuali rischi di contraffazione/alterazione dell'opera, dall'altro fa ricadere tali responsabilità proprio sul critico, demandando quindi il tutto alla dimensione relativa della coscienza e con ciò non assicurando la salvaguardia dell'integrità dell'opera d'arte⁶⁷. D'altro canto, il restauratore, «guidato dal critico e muovendosi su un versante diverso e sulla base di una sensibilità ... che poco si conforma all'accezione che la stessa assume nell'economia della dimensione critica... ritrova paradossalmente una propria libertà all'interno dei parametri impostigli da una

⁶⁴ B.G. Marino, *Autenticità e percezione dei valori immateriali*, in *Della bellezza ne è piena la vista! Restauro e conservazione alle latitudini del mondo nell'era della globalizzazione*, Atti del Convegno Restauro e conservazione. Verso una filosofia pluralistica della conservazione per il XXI secolo, Reggio Calabria, 10-12 luglio 2003, a cura di S. Valtieri, Arti Grafiche, Pomezia-Roma 2004, p.391.

⁶⁵ C. Chirici, *Critica e restauro*, cit., p.63.

⁶⁶ *Ivi*, p.65.

⁶⁷ *Ibidem*.

critica sostanzialmente estranea alla conoscenza manuale, tattile, fisica, dei materiali stessi. Questa libertà si traduce non di rado in arbitrio e disinvoltura, produce cioè effetti dirompenti rispetto alle coordinate imposte dalla critica come *riconoscimento*⁶⁸. In Brandi l'aspetto della critica che prevale, atteso che essa possa distinguersi nel duplice significato di 'distinguo', derivabile direttamente dall'etimologia del termine, a quello di 'giudizio'⁶⁹, appare quindi essere quello di discernimento intimamente connesso all'atto di riconoscimento. E proprio nella definizione di restauro proposta da Brandi, secondo cui «il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte nella sua consistenza fisica e nella duplice polarità storica ed estetica»⁷⁰, Chirici vede i limiti del suo approccio appunto *critico*: «se il Brandi afferma che il restauro è atto critico, a noi non resta che concentrarci su questo aspetto del problema riconoscendo che il porre in parentesi o sottovalutare la questione dell'intervento concreto non significa certo accantonare fatti di poco conto. [...] Resta da vedere se la ricerca per il restauro di principi univoci e rigorosi, ispirati a una filologia congruente con i risultati di una disamina *interna* all'opera d'arte, volta cioè a sostenere il convincimento che l'intervento dovesse salvaguardare il suo valore *eterno e stabile*, fosse realmente in grado di servire finalmente un nuovo modo di concepire il restauro stesso al punto da garantirgli per il futuro risultati incontrovertibili e rassicuranti, nonché la tutela di una concezione che evitasse i rischi della *ricreazione* dell'opera in nome di una diversa accezione, non spiritualistica, della materia... L'apporto teorico-critico del Brandi pur convogliando nella sua *Teoria* a partire da precondizioni formative anomale rispetto a quelle del critico tradizionale, fornisce coordinate atte a subordinare a sé un'esperienza irriducibile, come quella del restauro, che ... non richiede da parte del critico altro che una sorta di *constatazione saputa*, data l'insurrogabilità dell'esperienza concreta... con simulazioni fruibili sottratte all'onere della verifica *in corpore vili*»⁷¹. È fatto dunque emergere come l'approccio resti comunque di tipo idealista anche quando il pensiero del critico senese si avvicina al concetto di ricezione e quindi alla storicizzazione dell'arte in termini di sua attiva partecipazione alla vita dell'uomo, avvicinandosi quindi ad un campo più concreto. Chirici afferma che la *Teoria del restauro* «rappresenta, nell'insieme della riflessione brandiana, una sorta di spartiacque tra la fase dedicata all'indagine sul processo che conduce alla creazione e all'estrinsecazione dell'opera d'arte e quella relativa alla sua

⁶⁸ *Ivi*, p.66.

⁶⁹ Sull'argomento si veda il successivo paragrafo 1.2.

⁷⁰ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 1963, qui si cita dall'edizione del 1977, p.13.

⁷¹ C. Chirici, *Critica e restauro*, cit., pp.66-67.

recezione da parte della coscienza umana»⁷², secondo un circuito ermeneutico che partendo dal riconoscimento dell'opera come realtà pura, si chiude e si conclude nella ricezione/fruizione della stessa. Ciò comporta una «bipolarità dell'arte relativa all'essenza e alla ricezione nella coscienza»⁷³, laddove la prima dimensione ha un carattere assoluto – l'arte esiste in una sorta di realtà virtuale che trascende il tempo e lo spazio – e la seconda un carattere contingente. La coscienza entra in gioco in entrambi i casi ma in termini diversi: nel momento della formulazione dell'opera d'arte e, per Brandi, solo ed esclusivamente in tale momento, si tratta di una *coscienza creatrice*⁷⁴, e nel momento della ricezione dell'opera si tratta di una *coscienza critica*. «Alla coscienza ricettiva è fatto obbligo di sbrogliare la delicata matassa della distinzione tutta interna tra coscienza artistica e coscienza storica, tra creatività-conoscenza e storicità-riconoscimento»⁷⁵. Evidentemente il restauro interviene in tale processo, mostrando il proprio carattere contingente, e rivelandosi, come notato ed evidenziato anche da altri studiosi, una forma di cultura. «Resta difficile, stando al discorso brandiano... pensare di poter risalire alla forma originaria a partire dalla situazione esistenziale in cui l'opera si trova e in cui si condensa un processo che ne ha irrecusabilmente trasformato la fisionomia connessa plausibilmente all'atto della *formulazione d'immagine* operata dall'artista. Questo processo di trasformazione dell'opera, che Brandi considera assai ma ritiene tutto sommato irrilevante ai fini della ricezione della propria essenza, non ha soltanto a che vedere con la materia di cui l'opera è costituita ma col *divenire delle diverse coscienze storiche* che hanno accompagnato l'evolversi del processo stesso»⁷⁶.

Ciò che appare evidente contributi sinora esaminati è il costante riferimento alla figura di Renato Bonelli, che riveste il duplice ruolo di teorico e al tempo stesso storiografo del 'restauro critico', risultando, soprattutto tra gli studiosi coevi, il più rigoroso sostenitore dei suoi principi fondativi, oltre che il fautore di una sistematizzazione teorica che ha spaziato dal restauro architettonico a quello urbanistico, condividendo quei concetti che sono alla base del graduale ampliamento dei campi di tutela che ha attraversato tutto il

⁷² *Ivi*, p.68. «Questo problema della ricezione ha a che vedere con quello centrale, dell'estetica moderna, che si lega alla questione della storicizzazione di un processo via via sempre più consapevole del significato dell'arte nell'economia della vita complessiva dell'uomo», *Ivi*, p.124, nota 82.

⁷³ *Ivi*, p.69.

⁷⁴ È noto che Brandi, affrontando il tema del restauro e del tempo, individui tre tempi nella vita dell'opera d'arte relativi rispettivamente alla creazione, alla flagranza e al riconoscimento; il tempo della creazione, momento in cui si manifesta la coscienza creatrice, è definito come chiuso e concluso, l'atto creativo è irripetibile e di conseguenza il restauro non può rivestire tale carattere. C. Brandi, *Teoria*, cit., pp.21-28.

⁷⁵ C. Chirici, *Critica e restauro*, cit., p.71.

⁷⁶ *Ivi*, p.73.

secolo scorso e che ha manifestato il carattere *sociale* del restauro. Nella premessa al noto volume *Architettura e restauro*, lo studioso sottolinea l'attualità, al 1959, di quel processo di sviluppo in ambito teorico e metodologico avutosi a seguito delle distruzioni provocate dalla seconda guerra mondiale, che ha condotto «dal restauro scientifico, o meglio filologico ... a quello critico, ad una teorica cioè per la quale il restauro è processo critico e insieme atto creativo, vera e propria opera d'arte architettonica»⁷⁷. Tale processo ha condotto anche ad un'apertura culturale del restauro, infatti «dal restauro dell'edificio isolato si è pervenuti al restauro dell'ambiente antico, a quello del paesaggio urbano ed infine a quello dell'intera città nel suo nucleo storico; poi considerando quest'ultimo organo agente come parte dell'organismo urbano, al restauro come intervento integrale sopra un ambiente edilizio e sulla comunità che vi risiede, in una parola al restauro della città e della sua vita»⁷⁸. I concetti su cui si fonda, secondo questa nuova visione, la problematica del restauro sono puntualmente e precisamente enunciati da Bonelli: «dichiarata ammissione della legittimità e del vantaggio di giovare del gusto e dell'architettura contemporanea non solo per i nuovi inserti da operare nell'ambiente, ma anche nel corpo stesso dei monumenti; superamento ed abbandono del concetto di edificio antico quale documento; definizione dell'ambiente antico come letteratura architettonica; metodologia dello studio e pianificazione dell'opera di restauro estesa ad intere città nell'ambito dei Piani Regolatori»⁷⁹. In questa enunciazione di principi è tangibile il riferimento al pensiero di Roberto Pane, al quale, secondo Bonelli, si deve la prima enunciazione del 'restauro critico' nei suoi termini essenziali avvenuta nel 1944, data cui lo studioso orvietano fa corrispondere la 'sostituzione' del restauro filologico con quello 'critico': «Il riferimento ad un determinato concetto dell'arte e dell'architettura e l'adesione ad un adeguato criterio storiografico, indispensabili a fornire i concetti di valore artistico e di storia artistica, cui riferire la qualità formale delle opere da restaurare ... è stato identificato e assunto nella fondamentale concezione dell'arte asserita dal pensiero moderno, motivo dominante e fecondo della cultura contemporanea. Questa data cade intorno al 1944, quando il restauro filologico, impropriamente detto scientifico, viene sostituito dal restauro critico»⁸⁰. Partendo proprio dalle enunciazioni di Pane contenute nel saggio *Il restauro dei monumenti* comparso

⁷⁷ R. Bonelli, *Premessa* a Id., *Architettura e restauro*, Neri Pozza Editore, Venezia, 1959, p.11. Cfr. pure R. Bonelli, *Scritti sul restauro e sulla critica architettonica*, Bonsignori Editore, Roma 1995.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ivi*, pp.11-12.

⁸⁰ R. Bonelli, *Il restauro come forma di cultura*, in *Architettura e restauro*, cit., p.15.

nel primo numero di *Aretusa* nel 1944 – con cui, secondo Bonelli, Pane ha inaugurato il restauro contemporaneo e fondato il ‘restauro critico’⁸¹ – egli afferma che il restauro dei monumenti resta definito come «processo critico e poi atto creativo, l’uno come intrinseca premessa dell’altro»⁸², precisando che nella scelta dei criteri operativi da adottare «due diversi impulsi sorgono e si contrappongono: quello di mantenere un atteggiamento di rispetto verso l’opera in esame, considerata nella sua conformazione attuale, e l’altro di assumere l’iniziativa e la responsabilità di un intervento diretto a modificare tale forma, allo scopo di accrescere lo stesso valore del monumento. In tale contrasto il primo impulso obbedisce ad una valutazione testimoniale dell’edificio quale documento del passato, ma anche al riconoscimento del valore substorico degli elementi concettuali, etici e psicologici che lo hanno originato e lo caratterizzano, e che in esso divengono immagine individuata e prodotto di gusto, forma vivente carica di tutta l’umana ricchezza di un incombente passato. Il secondo è mosso dal desiderio di possedere pienamente il monumento, di farlo proprio partecipando alla ricreazione della sua forma fino ad aggiungere o togliere alcune parti di esso, ed è sollecitato dallo scopo di pervenire a quella qualità formale che corrisponde all’ideale architettonico dell’epoca presente»⁸³. Nella dialettica tra questi due approcci, Bonelli rileva come la seconda posizione sia una diretta conseguenza della prima, costituendone contestualmente il superamento: «entrambe riconoscono il valore storico e formale dell’opera, e se l’una accentua la valutazione nel rispetto del monumento così come si trova, l’altra muove da quella stessa valutazione per affermare la necessità di intervenire, sovrapponendo il presente al passato, nello sforzo di fondere in una vera unità l’antico e il nuovo»⁸⁴. Riferendosi poi alla citata enunciazione di Pane, Bonelli sottolinea come il problema sia stato posto a partire dal concetto di architettura come arte e quindi l’opera architettonica come opera d’arte, pertanto il restauratore sarà chiamato in prima istanza a «riscontrare nel monumento la presenza della piena qualità artistica o, in difetto di questa, a valutare il livello formale ed il valore letterario che esso reca in sé», configurandosi tale prima attività in «un’azione schiettamente critica, che si esplica in un giudizio basato sul criterio di assegnare al valore artistico la prevalenza assoluta»⁸⁵. Secondo Bonelli, in una siffatta impostazione teorica, il restauro, inteso come ‘atto critico’, si identifica con la storia

⁸¹ Si veda R. Bonelli, *Pane innovatore di metodo nella storia dell’architettura e nel restauro*, in *Ricordo di Roberto Pane*, cit., p.5.

⁸² R. Bonelli, *Il restauro come forma di cultura*, cit., p.14.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ivi*, pp.14-15.

⁸⁵ *Ivi*, p.15.

artistica ed architettonica, di cui assume principi e metodi, configurandosi come suo caso particolare in cui la critica si traduce in interventi concreti volti a estrinsecare il giudizio e a rendere «culturalmente operante la poetica del linguaggio caratterizzato», mentre il restauro inteso come atto creativo trova nella critica il suo presupposto. In sostanza «l'integrazione fornita dalla critica quale indispensabile premessa all'opera artistica e lo stesso vincolo costituito dalla presenza formale del monumento che vi riporta e attualizza il passato, sono tali da modificare radicalmente le condizioni nelle quali la creazione è chiamata ad estrinsecarsi, e giungono fino a fondere e risolvere in un atto unico il concetto concretizzato nel giudizio e l'intuizione espressa nell'immagine, la forma intellettuale cioè e quella fantastica»⁸⁶. In tal senso quindi, secondo Bonelli, il restauro si manifesta come forma di cultura, ovvero come attività strettamente correlata al tempo in cui viene esplicitata⁸⁷.

In merito ai legami tra 'restauro critico' ed estetica idealista, Bonelli, al 1959, anno della pubblicazione della raccolta di saggi *Architettura e restauro*, contestando a vario titolo la validità, ai fini del restauro, delle correnti filosofiche relativamente recenti, quali la fenomenologia, il prammatismo, l'estetica semiotica, il simbolismo, si dimostra altresì fermamente convinto dell'«estetica spiritualista della distinzione»⁸⁸ quale quanto fondamento teorico del restauro, nonché del fatto che quest'ultimo debba ancora completare il superamento del filologismo. Egli afferma che «il principio di conferire al monumento, o comunque all'edificio, il carattere di autentica testimonianza di un passato storico, non è ormai più attuale. [...] il nostro tempo non abbisogna più di documenti, usati per ricostruire una serie infinita ed insignificante di fatti di cronaca da classificare, bensì necessita di valori storici da investire nella validità del giudizio [...] L'edificio ... è ... per noi un momento formale di vita, una estrinsecazione di vita conformata al modo di un'immagine, ma intrisa di motivi pratici, che torna ad essere vivente e attiva nella nostra azione critica. Perciò il vecchio criterio di conservazione, applicato a tutte le fasi edilizie del monumento, con le limitazioni apportate dal ricordato

⁸⁶ «Si può quindi affermare che il restauro costituisce oggi un'attività nella quale la nostra cultura attua pienamente sé stessa, e che perciò risulta molto più rappresentativa della stessa architettura contemporanea, poiché dimostra una cosciente continuità con il passato ed una consapevolezza del momento storico che l'edilizia moderna è ben lontana dal possedere», *Ivi*, p.16.

⁸⁷ Se gli assunti di Bonelli, sviluppati dal medesimo a partire, come si è detto, dagli enunciati di Pane, fanno tornare alla mente, in particolare per quanto concerne le reintegrazioni della parti mancanti e/o 'offuscate' da aggiunte anche pregevoli dal punto di vista artistico e documentario, il pensiero di Viollet-le-Duc, la componente 'critica', pur presente nell'architetto francese (si veda successivo paragrafo 1.2) ma, proprio in quanto legata alla cultura del tempo, con logiche interpretative diverse, conduce a significati diversi.

⁸⁸ *Ivi*, p.18.

principio della prevalenza dei valori artistici su tutti gli altri, assume ora ben diverso significato; non è più diretto ad assicurare la permanenza di un ‘documento’, ma a permettere di ‘attualizzare’ un atto creativo, fissato nella forma in tutta la sua vitalità»⁸⁹.

Nella formulazione di Bonelli è evidente la matrice di stampo idealistico, così come è evidente anche nel pensiero di Roberto Pane. Tuttavia, tale aspetto, come si è già detto, è stato spesso riconosciuto a diverso titolo come un limite, dovuto sostanzialmente all’esaltazione del dato figurativo rispetto a quello documentario e autentico. In particolare, secondo la lettura di Bonelli, tale presupposto si configura discriminante, ai fini della conservazione, di tutto quel patrimonio storico architettonico che non è dotato del carattere di artisticità, idealisticamente inteso. Lo stesso Pane, nel corso della sua evoluzione di pensiero, si è allontanato da tali posizioni, «com’è dimostrato da quanto affermò nella relazione tenuta al ‘II Congresso Internazionale di Restauro’ a Venezia, nella quale asserisce che la liberazione della vera forma dell’opera d’arte, mediante l’atto restaurativo, si colloca fuori dal tempo storico», mettendo in discussione «la liceità della prevalenza assoluta data all’istanza estetica (dalla scuola del Bonelli) ed inoltre rifiuta la ricostruzione delle lacune secondo il criterio della ‘libera scelta creatrice’, indicando, invece, la strada della conciliazione brandiana tra le istanze dell’opera (storica ed estetica)»⁹⁰. Lo stesso concetto di letteratura architettonica mostra un interesse, ai fini della conservazione, verso manufatti che non necessariamente rivestono un carattere di ‘artisticità’ in senso stretto, ma per i quali la tutela va esercitata sempre partendo da un approccio critico, secondo, se vogliamo, una unità di metodo⁹¹.

Si deve aggiungere che anche il pensiero di Bonelli non si limita al restauro architettonico ma spazia fino al restauro urbanistico e ai temi ambientali, secondo una visione del restauro come attività finalizzata al miglioramento delle condizioni di vita che abbraccia quelle problematiche a carattere sociale, cui pure Pane, com’è noto, ha dedicato molta attenzione; la differenza sostanziale tra i due sta nel fatto che Bonelli ha condotto «fino alle estreme conseguenze l’interpretazione totalizzante di origine neo-idealista»⁹², secondo un approccio che riconduce anche il restauro d’ambiente a questioni di carattere figurativo⁹³.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ P. R. David, S. Gizzi, *L’influenza di Roberto Pane sulla «Carta di Venezia»*, cit., p.109.

⁹¹ Si veda sull’argomento A. White, *Roberto Pane e il problema critico dell’architettura popolare o spontanea*, in *Ricordo di Roberto Pane*, cit., pp.444-448.

⁹² P. R. David, S. Gizzi, *L’influenza di Roberto Pane sulla «Carta di Venezia»*, cit., p. 109

⁹³ «Se nell’opera d’arte, in forza dell’assoluta esigenza espressiva del distacco della realtà pura da quella esistenziale, l’uso pratico e la funzione dell’edificio non possono influire in modo determinante sul

Se fino ad ora abbiamo potuto avere come riferimento, per sviluppare e comprendere gli approcci storiografici al ‘restauro critico’, contributi afferenti al periodo che va dal dopoguerra agli anni Novanta del secolo scorso, ora appare significativo analizzare quanto di più recente si è espresso sui contenuti teorici del restauro. Facendo riferimento all’ambito dell’attuale panorama disciplinare italiano, risulta confacente il saggio curato da B. Paolo Torsello *Che cos’è il restauro?*⁹⁴, in cui nove studiosi sono stati chiamati a pronunciarsi, in termini e modalità editoriali ben precise, su una questione basilare ma allo stesso tempo complessa, qual è la *definizione* di restauro. Nella premessa al citato saggio il curatore rilevava come nella storia della teoria del restauro, tra i numerosi studiosi e protagonisti del panorama disciplinare, se si esclude l’invettiva di Ruskin *contro* il restauro, solo Viollet le Duc e Brandi hanno fornito una enunciazione definitoria della disciplina. Torsello sottolineava, ancora, come nel panorama internazionale, la riflessione intorno al restauro, riferita in particolare alla speculazione in ambito teoretico, appaia circoscritta all’Italia, mentre negli altri paesi europei, sebbene non manchino questioni sul senso della disciplina, il dibattito si concentra preminentemente su aspetti operativi, ovvero «sul *come* si restaura, piuttosto che sul *perché*», in un legame, dunque, quasi invertito tra prassi e teoria, in cui la prima si muove in modo autonomo dalla seconda.

La radice di questa ‘inversione’ viene individuata dallo studioso principalmente nel calo di tensione che si è verificato nella speculazione teorica e che ha lasciato il posto, anche in Italia a partire dagli anni Sessanta⁹⁵, ad una generalizzata attenzione ai temi del *restauro* e della *conservazione*, in termini di *recupero* e *riuso*, dovuta a suo avviso probabilmente ad una sequenza di grandi eventi nefasti (la seconda guerra mondiale, il terremoto in Friuli, l’alluvione a Firenze, ecc.), fomentata dalla «stagione dei grandi finanziamenti dello stato, delle leggi speciali e delle ricche sponsorizzazioni»⁹⁶, guidata da logiche lontane dal *vero*

giudizio critico e quindi sul metodo che deve regolare il restauro nel caso concreto, quando si tratta dell’ambiente interviene il rapporto tra figurazione e motivo realistico, per cui entrambi i termini formano oggetto di valutazione. [...] In presenza di un’opera d’arte di architettura, o di singoli edifici, forme letterarie architettoniche in cui spiccano i valori artistici, valgono naturalmente i criteri del restauro quale processo critico ed atto creativo; diversamente, quando l’operazione da intraprendere assume il carattere di piano per il restauro di un ambiente antico, l’originario orizzonte del gusto e della letteratura, compreso e valutato attraverso lo strumento della critica artistica, si allarga a comprendere il mondo della storia e della vitalità, vagliati per mezzo della critica storica nella sua più generale accezione», R. Bonelli, *Il restauro come forma di cultura*, cit., p. 22. Sull’argomento, sempre in *Architettura e restauro*, si vedano pure i saggi *Cultura e azione politica nella difesa del paesaggio urbano* e *L’azione della cultura nella protezione dell’ambiente*.

⁹⁴ *Che cos’è il restauro? Nove studiosi a confronto*, a cura di B. P. Torsello, Marsilio, Venezia 2005.

⁹⁵ «Dopo gli anni Sessanta del secolo appena trascorso, la situazione si capovolge: aumentano gli investimenti e le attenzioni per il patrimonio storico ma cala l’interesse per l’elaborazione teorica», *Ivi*, p.10.

⁹⁶ *Ivi*, p.11.

concetto di tutela e sviluppata in termini, modalità e sedi non appropriate⁹⁷. In sostanza, sulla questione dei centri storici l'intervento amministrativo si è sostituito impropriamente alla speculazione teorica, il che ha probabilmente favorito una crescente disattenzione nei confronti di quest'ultima, nonché una frammentazione del dibattito teorico per temi⁹⁸, da cui l'attuale interesse per la conservazione del patrimonio storico artistico da parte di una pluralità di soggetti, ma con una contraddittoria pluralità di posizioni e di fini⁹⁹.

L'orizzonte teorico del restauro ha visto, in effetti, a partire dal secondo dopoguerra, un ampliamento che ha interessato tanto l'oggetto di tutela – dalla singola emergenza architettonica si è passati a tutelare le opere edilizie minori, l'ambiente urbano e paesistico, i centri storici, le città storiche, il paesaggio storico urbano – quanto gli ambiti disciplinari coinvolti a pieno titolo nel progetto di restauro, e che è rintracciabile a chiare linee nelle Carte e nei documenti internazionali, già a partire dalla Carta di Venezia¹⁰⁰.

In particolare, per quanto riguarda il concetto di cooperazione «di tutte le scienze e di tutte le tecniche che possono contribuire allo studio ed alla salvaguardia del patrimonio monumentale», stabilito dall'art.2 del citato documento, in sostanza dal contributo disciplinare si è gradualmente passati ad un'appropriazione (ingiustificata) di competenze altre rispetto a quelle proprie dei singoli ambiti coinvolti. In particolare Torsello sottolinea infatti come il restauro sia stato diversamente interpretato e declinato secondo obiettivi differenti da quelli della conservazione e della tutela, a seconda del settore coinvolto, «a cominciare dall'area della progettazione del nuovo, che rivendica il diritto di gestire la modificazione della città e dell'architettura esistenti in nome di una storica ed inarrestabile legge del divenire... L'idea di conservazione, anche se affermata in modi rassicuranti, si sottomette alle finalità del progetto e ai suoi impulsi creativi, magari attraverso analogie tipologiche, mimesi tecnico-costruttive, metafore linguistiche.

⁹⁷ Anche Cesare Chirici, nel saggio *Critica e restauro*, rileva come nella valutazione del problema ad esempio del *recupero* dei centri storici «la questione dei presupposti teorici e della modalità dell'intervento di restauro o di conservazione» sia stata «subordinata a quella relativa al censimento abitativo, alle potenzialità economiche della città, alla catalogazione dei centri storici, senza considerare i problemi formali ma in base a tutt'altre ragioni», C. Chirici, *Critica e restauro*, cit., p.76.

⁹⁸ Tale disomogeneità è stata rilevata anche da Chirici: «La situazione del restauro ai nostri giorni, sulla scia degli avvenimenti che hanno caratterizzato lo sviluppo della problematica teorica in relazione alle nuove esigenze della prassi negli anni '70, si presenta indubbiamente sfaccettata, non omogenea né univoca anche nei suoi postulati metodologici, nel tentativo di restituire nuove funzioni e nuovo valore ai criteri assimilati nel corso dei tempi, nonché vagliati e filtrati alla luce delle attuali nuove esigenze», *Ivi*, p.77.

⁹⁹ *Che cos'è il restauro?*, cit., p.11.

¹⁰⁰ In particolare si fa riferimento all'art.1 e all'art.2 della Carta. Sul tema si veda B.G. Marino, *Note sull'evoluzione dell'oggetto di tutela nelle Carte del restauro*, in A. Aveta, *Conservazione e valorizzazione del patrimonio culturale*, Arte Tipografica Editrice, Napoli 2005, pp. 217-223.

Il restauro, in questi casi, è semplicemente un pretesto progettuale, utile magari come spunto per citazioni evocative dell'antico, ma indifferente ai segni della materia e ai suoi messaggi storici, tecnici, scientifici, estetici¹⁰¹. Il ragionamento non può fare a meno di interessare anche gli altri ambiti disciplinari a diverso titolo coinvolti, come quello della scienza del consolidamento, che «traccia propri itinerari metodologici e tecnici a partire dal fatto che l'idea del dissesto richiama quella di pericolo e pone la sicurezza come esigenza imperiosa che reclama l'intervento e lo guida», arrivando spesso a suggerire «suggestioni teoriche del restauro o generalizzazioni improprie», secondo «un'idea del restauro fondata semplicemente o esclusivamente sul consolidamento»¹⁰², o ancora come quello dell'urbanistica, che da un lato tenta di inquadrare (come sarebbe giusto) «la conservazione nella prospettiva del piano, dilatando la dimensione della tutela a scala urbana e territoriale, scoprendo anche inedite versioni per un restauro del paesaggio», dall'altro non rinuncia «a suggerire teorie e metodi, magari attraverso gli stereotipi di schematiche norme di attuazione che non sono ancora giunte, nonostante le dichiarate intenzioni, a governare e guidare gli interventi in forme rispettose delle testimonianze storiche»¹⁰³, come manifestato dalla teoria del 'recupero', che, basandosi sulla logica della fruizione e del mercato, sostiene «un'idea dell'intervento sull'antico ... fondata prevalentemente sull'efficienza tecnica e funzionale»¹⁰⁴. Analogamente anche per la storia dell'architettura, che da sempre vive un rapporto ambivalente e dialettico con il restauro, Torsello individua una tendenza ad appropriarsi di competenze altre rispetto a quelle imposte dai limiti del proprio ruolo nell'ambito della disciplina che vanno a coadiuvare, così come accade, soprattutto a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, anche per aree più tecniche come quelle della chimica, della fisica e della biologia, sempre più chiamate in causa a pieno titolo nell'ambito del progetto di restauro, per quanto concerne sia la diagnostica che gli interventi, laddove tuttavia esse non possono assolutamente ritenersi esaurienti dei problemi della conservazione¹⁰⁵.

¹⁰¹ *Che cos'è il restauro?*, cit., p.11.

¹⁰² «Ciò è presente, per esempio, nell'emergenza riconosciuta al rischio sismico e nelle campagne di consolidamento sistematico che ne discenderebbero», *Ivi*, p.12.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ivi*, pp.12-13. Tra gli 'agenti esterni' ulteriormente e a vario titolo coinvolti lo studioso ricorda ancora «gli approcci di natura socio-economica», il cui obiettivo è il benessere sociale, «la pressione dei ceti imprenditoriali e produttivi», per i quali il costruito antico continua a rappresentare una fonte di investimento e profitto, «le forze sociali e la gente comune», che reclamano il diritto a condizioni abitative dignitose, «le amministrazioni comunali, provinciali e regionali», che vedono l'intervento sulla città storica come fonte di consenso sociale, *Ibidem*.

Con tono polemico lo studioso sottolinea, inoltre, come anche «gli stessi protagonisti coinvolti direttamente nella disciplina, gli studiosi cioè che la praticano e la teorizzano, fanno il possibile per arricchire di conflittualità il quadro al quale ci riferiamo. E lo fanno sia lamentando indebite intrusioni da parte di soggetti estranei alla disciplina, sia accarezzando forme di proselitismo basate talvolta su vere e proprie barricate teoriche e metodologiche. In questa trama di d'interessi professionali, politici, sociali, economici, dottrinali... si chiarisce la complessità delle questioni legate al restauro, ma affiorano anche i pericoli di un'anacronistica competizione sulla pelle di quegli oggetti che ciascuno afferma di voler tutelare»¹⁰⁶.

Dinanzi alla complessità dello scenario per grandi linee così definito, Torsello manifesta l'esigenza di fare chiarezza su due aspetti fondanti della disciplina: il lessico e i contenuti. Egli riconosce che il restauro è una *disciplina multipla*, pertanto il suo apparato lessicale deriva da anche da altri contesti linguistici (come le scienze storiche, l'estetica, le scienze naturali, l'arte del costruire, ecc.) e, allo stesso tempo, è stato adattato per produrre significati propri della disciplina, estremamente articolati ma spesso tuttavia incerti e ambigui, da cui deriva un'equivocità di fondo che consente di utilizzare spesso la terminologia come «strumento di mistificazione ideologica, con inique conseguenze operative»¹⁰⁷. Di pari passo con l'ambiguità lessicale vi è l'ambiguità dei contenuti: «Restauro, in altri termini, è una parola che delimita i confini di una disciplina? Oppure è un *modo* di pensare l'architettura, di coinvolgere i saperi e gli interessi che questa riesce a scatenare?»¹⁰⁸.

Tali considerazioni, com'è evidente, chiariscono il quadro delle tematiche con le quali misurare la 'criticità' disciplinare. In più, nel saggio curato da Torsello, si possono ritrovare, con una certa chiarezza ed omogeneità, dovute alla struttura redazionale richiesta dallo stesso curatore, le definizioni del termine «Restauro» dei contemporanei «cultori della disciplina che – Torsello aggiunge – con più assiduità e visibilità si sono cimentati ed espressi su questioni teoriche»¹⁰⁹. Sempre nell'ambito della definizione di «Restauro», lo studio è poi proseguito con la ricerca personale dei vari contributi offerti dagli studiosi in testi e pubblicazioni altre, anche non specificatamente dedicate alla espressione della definizione stessa, con lo scopo di rintracciare riferimenti espliciti o impliciti al 'restauro critico', mettendo a confronto sia il 'lessico' che i 'contenuti'.

¹⁰⁶ *Ivi*, p.13.

¹⁰⁷ *Ivi*, p.14.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ivi*, p.16.

Intanto possiamo rilevare che, in particolare, dal contributo di Amedeo Bellini, emerge l'assenza di un esplicito riferimento al 'restauro critico', pur essendo presenti nel testo che precede la definizione alcuni chiari richiami alla struttura teorico-metodologica dello stesso. In particolare Bellini, premettendo che «la presenza del termine [restauro] è costante nella storia dell'architettura»¹¹⁰, anche se con significati variabili, afferma che «la storia del restauro è quella delle ideologie interpretative» e che «la riflessione attuale ... ha esplorato il rapporto fra apprezzamento estetico e l'insieme delle condizioni personali che lo determinano, rilevandone tanto la relatività ad esse quanto la variabilità nel tempo». Inoltre lo studioso fa riferimento al giudizio critico evidenziandone la sua intrinseca provvisorietà. La definizione di Bellini, secondo cui «il restauro è l'esecuzione d'un progetto d'architettura che si applica a una preesistenza, compie su di essa tutte le operazioni tecniche idonee a conservarne la consistenza materiale, a ridurre i fattori intrinseci ed estrinseci di degrado, per consegnarla alla fruizione come strumento di soddisfazione dei bisogni, con le alterazioni strettamente indispensabili, utilizzando studio preventivo e progetto come strumenti d'incremento della conoscenza», racchiude in se i temi fondanti della teoria del restauro nel XX secolo: il restauro è un atto concreto (*un'esecuzione*¹¹¹), è architettura ed in quanto tale ha come primo atto della progettazione il rapporto con ciò che c'è già (*si applica a una preesistenza*), sia esso un paesaggio desertico o un borgo medioevale, nella fattispecie si tratta di una preesistenza particolare di cui si deve conservare la *consistenza materiale*, in quanto evidentemente le si attribuisce un valore, per consentirne la *fruizione*, che, così come indicato già nella Carta di Venezia, favorisce la conservazione ed è finalizzata al soddisfacimento di *bisogni*¹¹², attraverso quelle *alterazioni*, ovvero trasformazioni¹¹³, *strettamente indispensabili* (minimo intervento) e calibrate attraverso un'opportuna fase analisi e progetto visti come *strumenti d'incremento della conoscenza*.

Giovanni Carbonara intende «per restauro qualsiasi intervento volto a conservare ed a trasmettere al futuro, facilitandone la lettura e senza cancellarne le tracce del passaggio del tempo, le opere di interesse storico, artistico ed ambientale; esso si fonda sul rispetto della sostanza antica e delle documentazioni autentiche costituite da tali opere, proponendosi, inoltre, come atto di interpretazione

¹¹⁰ A. Bellini, in *Che cos'è il restauro?*, cit., p.21. Cfr. pure G. Carbonara, *Gli orientamenti attuali del restauro architettonico*, cit.; A. Pergoli Campanelli, *Il restauro, una storia antica*, in «Palladio», n. 48/2011, pp.89-112; G. Carbonara, *Introduzione* a A. Pergoli Campanelli, *Cassiodoro alle origini dell'idea di restauro*, Jaka Book, Milano 2013. Si veda anche il paragrafo 1.2 della presente.

¹¹¹ I corsivi sono un richiamo ai termini utilizzati nella definizione con la finalità di esaltarne e/o esplicitarne il significato. Vale anche per le prossime definizioni.

¹¹² Si veda R. Di Stefano, *Il recupero dei valori*, cit., in particolare il capitolo II, pp.31-43.

¹¹³ Si veda R. Di Stefano, *Antiche pietre per una nuova civiltà*, E.S.I., Napoli 1984, in particolare il paragrafo *Conservare per trasformare*, pp.97-100.

*critica non verbale ma espressa nel concreto operare. Più precisamente, come ipotesi critica e proposizione sempre modificabile, senza che per essa si alteri irreversibilmente l'originale*¹¹⁴. I concetti sopra enunciati vengono poi argomentati in maniera più esplicita ed in particolare, nella differenziazione tra 'conservazione' e 'restauro', lo studioso sottolinea come quest'ultimo debba intendersi quale «intervento diretto sull'opera e anche come sua eventuale modifica, condotta sempre sotto un rigoroso controllo tecnico-scientifico e storico-critico»¹¹⁵. Obiettivo del restauro sono quindi la conservazione e la trasmissione al futuro, *facilitandone la lettura* (e quindi intervenendo in qualche modo sulla sua unità figurativa) e *senza cancellarne le tracce del passaggio nel tempo* (e quindi salvaguardandone l'autenticità), delle opere di interesse storico, artistico ed ambientale, e cioè i «beni architettonici e ambientali, in un campo esteso dal singolo edificio alla città, non esclusi il paesaggio e il territorio». Carbonara richiama il fondamento teorico-critico della disciplina, che si avvale dell'apporto di discipline altre, nell'obiettivo comune del raggiungimento di una unitaria «soluzione anche estetica del problema da perseguire con le modalità proprie del linguaggio architettonico», sottolineando il legame (e non l'identità) tra restauro e architettura¹¹⁶, nonché, pur nella pluralità delle tecniche applicative, l'unità di metodo tra il restauro generalmente inteso e il restauro architettonico, che differisce dal primo unicamente per «la diversa consistenza degli oggetti di cui si occupa». Il riferimento al 'restauro critico' come impostazione metodologica è chiaro anche nel richiamo al concetto di *ipotesi critica sempre modificabile* di Paul Philippot¹¹⁷, di cui lo studioso fornisce la propria interpretazione/declinazione 'critico-conservativa', là dove 'critico' costituisce un approccio all'oggetto che si costituisce di volta in volta e dipende dai significati e dall'unicità dell'oggetto medesimo: «*Conservativa* poiché parte dal presupposto che il monumento chieda, in primo luogo di essere perpetuato e trasmesso al futuro nelle migliori condizioni possibili e inoltre perché tiene conto che l'attuale coscienza storica impone di conservare molte più 'cose'

¹¹⁴ G. Carbonara, in *Che cos'è il restauro?*, cit., p.25.

¹¹⁵ La conservazione invece è un «opera di prevenzione e salvaguardia, da attuare proprio per evitare che si debba intervenire con il restauro, il quale costituisce pur sempre un evento traumatico per il manufatto», *Ivi*, p.26.

¹¹⁶ Carbonara riconosce la componente progettuale nel restauro, ma ritiene la stessa subordinata e vincolata alla comprensione storico-critica del testo architettonico: «La nostra posizione ... non accetta come separate la conservazione e l'innovazione, riconoscendo al contrario, l'esigenza della loro intima fusione», rifiutando «l'adesione a modalità d'intervento progettuale totalmente 'libere' dai vincoli e dalle indicazioni che la comprensione storico-critica dell'oggetto abbia evidenziato», *Ivi*, p.28.

¹¹⁷ P. Philippot, *Il problema dell'integrazione delle lacune nel restauro delle pitture*, in *Saggi sul restauro e dintorni*, antologia di scritti a cura di P. Fancelli, Bonsignori Editore, Roma 1998, pp. 23-30, già pubblicato in «Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique», II, 1959, pp. 5-19.

che in passato. *Critica* per l'esplicito richiamo alle formulazioni teoriche omonime (Renato Bonelli, Carlo Ludovico Ragghianti, Roberto Pane) ed anche perché muove dal convincimento che ogni intervento costituisca un episodio a sé, non inquadrabile in categorie, non rispondente a regole prefissate ma da studiare a fondo ogni volta, senza assumere posizioni dogmatiche o precostituite»¹¹⁸. Lo studioso ha ribadito anche in altre sedi i concetti sopra esposti, sottolineando la natura essenzialmente critica della disciplina: «l'educazione al restauro è in primo luogo educazione alla libertà di pensiero e d'indagine; l'attività di restauro si nutre del dubbio che è proprio della ricerca storica, richiede apertura mentale ed equilibrio, rigore concettuale e spirito pratico ...ciò che si può insegnare non è un insieme di precetti ...ma al massimo un metodo di approccio a problemi che si pongono, ogni volta, in modo diverso e imprevedibile»¹¹⁹. La declinazione conservativa deriva dalla consapevolezza di operare «sempre e soltanto su originali, con tutti i rischi d'errore e di danno, quindi con tutta la prudenza che tale circostanza comporta», il che implica «un approccio eminentemente conservativo, informato a criteri di massima cautela e di rispetto», pur nella coscienza che il restauro non può che essere una trasformazione dell'esistente¹²⁰, da esplicitarsi esaltandone le valenze conservative senza tuttavia trascurare le inevitabili implicazioni estetiche e formali¹²¹. Carbonara evidenzia come il duplice problema della rimozione delle aggiunte e della reintegrazione delle lacune, apparentemente operazioni opposte e contrarie, si traduca di fatto in un'unica attività finalizzata alla «restituzione del 'testo autentico' dell'opera, da tradurre in una sorta di 'edizione critica', condotta sopra un doppio registro (originale/restituzione) idoneo a consentire la fruizione dei frammenti antichi insieme o separatamente dagli emendamenti apportati», attraverso l'uso di un «metalinguaggio critico che definisce una serie di segnalatori e marcatori diacritici (vale a dire atti a distinguere il nuovo dall'antico) da utilizzare nelle tecniche di integrazione»¹²². La definizione fornita da Stella Casiello appare invece maggiormente rivolta alla questione della conservazione della materia in quanto portatrice di valori: «*Con il termine restauro definiamo il complesso degli interventi tecnico-scientifici volti a conservare le testimonianze*

¹¹⁸ G. Carbonara in B.P. Torsello, *Che cos'è il restauro?*, cit., p.25.

¹¹⁹ G. Carbonara, *Alcune riflessioni, da parte italiana, sul restauro architettonico*, in *Conserving the authenticity. Essay in honour of Jukka Jokilehto*, a cura di N. Stanley-Price e J. King, ICCROM, Roma 2009, p.27.

¹²⁰ Il restauro deve intendersi «in prima definizione come intervento diretto sull'opera ed anche come sua eventuale modifica, condotta sempre sotto un rigoroso controllo tecnico-scientifico e storico-critico», G. Carbonara in B.P. Torsello, *Che cos'è il restauro?*, cit., p.25. Cfr. pure G. Carbonara, *Alcune riflessioni, da parte italiana, sul restauro architettonico*, cit., p.28.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² *Ibidem*.

*materiali del passato e a garantire la continuità temporale, avendo riconosciuto tali testimonianze come portatrici di valori da trasmettere al futuro»¹²³. Partendo quindi dalla irriproducibilità della dimensione materiale – concetto su cui è incardinata anche la definizione di restauro contenuta nel *Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio*¹²⁴ – la studiosa sottolinea come la conservazione della materia garantisca «la trasmissione anche dei significati estetici, storici e simbolici del costruito», nella consapevolezza che conservare non può significare astenersi dall'intervenire, ma si può e si deve intervenire minimizzando la perdita di dati materiali. I richiami al 'restauro critico' non sono evidentemente espliciti, come accade invece nella definizione proposta da Carbonara, ma non mancano nel contributo riferimenti ad esso. La studiosa, infatti, nell'evidenziare il rapporto tra restauro e architettura¹²⁵, nonché le difficoltà derivanti dall'ampliamento del campo disciplinare e dall'estensione del concetto di monumento dal singolo edificio all'ambiente naturale e costruito, esprime la necessità di un «approccio critico» all'intervento di restauro, che non è inquadrabile in categorie prefissate, deve basarsi sulla conoscenza approfondita dell'opera e che necessita di competenze appunto «storico-critiche e progettuali ... proprie dell'architetto restauratore». La dimensione critica del restauro appare quindi legata fondamentalmente alla fase della conoscenza del manufatto ed alla lettura dello stesso, da cui deriva il contributo progettuale.*

Analogamente basata sulla conservazione del dato materiale ma più protesa verso la dimensione conservativa appare la definizione di Roberto Cecchi: «*Restauro è un'azione complessa che ha come esito l'eventualità di incidere su un bene. Tale azione dev'essere compatibile con la natura di quel bene e garantirne quanto più è possibile l'integrità materica, al fine di consentire la valorizzazione dei suoi contenuti culturali*»¹²⁶. Nel contributo viene esplicitata puntualmente l'«equivalenza semantica» tra il termine restauro e la definizione fornita, intesa come «frase composta di termini». Adottando il termine *azione* lo studioso vuole sottolineare che «restaurare significa realizzare un insieme di iniziative rivolte a una concreta e intenzionale modifica più o meno significativa del reale», in contrapposizione alla dimensione puntuale che scaturisce a suo giudizio dal più utilizzato termine 'intervento', ed il legame tra restauro e architettura, laddove, anche in questo caso il primo è incluso nella seconda. Questa dimensione ampia del restauro è sottolineata anche in relazione

¹²³ S. Casiello in B.P. Torsello, *Che cos'è il restauro?*, cit., p.29.

¹²⁴ Cfr. D. Lgs. 42/2004, art.29.

¹²⁵ «Il restauro fa parte delle articolazioni dell'architettura», S. Casiello in B.P. Torsello, *Che cos'è il restauro?*, cit., p.31.

¹²⁶ R. Cecchi in B.P. Torsello, *Che cos'è il restauro?*, cit., p.29..

alla compatibilità, che deve significare «rispetto del bene per quel che è» laddove «in primo luogo è la materia di cui l'oggetto è costituito che deve essere conservata» in quanto «dato costitutivo» da salvaguardare nella sua totalità. Il richiamo al 'restauro critico' anche in questo caso non è esplicito, ma l'acquisizione di alcuni concetti su cui tale teoria è incardinata – come la logica del caso per caso o la dimensione della percezione/ricozione dell'opera – traspare in più punti¹²⁷. Innanzitutto nel riferimento alla complessità del restauro in quanto «operazione fortemente strutturata» in cui «non c'è mai un ricettario a cui fare riferimento» ma solo dei criteri. E poi anche nel ruolo attribuito alla materia non solo come portatrice di valori ma anche come fonte di elementi indispensabili alla comprensione ed alla interpretazione del manufatto, da cui la necessità della sua conservazione «affinché altri abbiano la possibilità di analoghe interpretazioni»¹²⁸.

Nelle sue enunciazioni di Marco Dezzi Bardeschi, partendo dalla constatazione che «oggi una corretta definizione della disciplina del restauro ... non può che essere fortemente critica, esigendo un salutare quanto radicale punto e a capo rispetto alla sua stessa definizione», definisce il restauro come «ogni intervento che si proponga l'obiettivo della permanenza nel tempo, per quanto relativa, della consistenza fisica del bene materiale ricevuto in eredità dalla storia, del quale si possa garantire la conservazione di ogni sua dotazione e componente in un uso attivo (meglio quest'ultimo se ancora originario o almeno comunque d'alta compatibilità e minimo consumo), da perseguire attraverso opportuni e calcolati nuovi apporti di progetto (funzionali, impiantistico-tecnologici, di arredo), in vista della sua integrale trasmissione in efficienza al futuro»¹²⁹. Partendo dalla irriproducibilità di ogni singolo manufatto in quanto «opera unica, manoscritta, autografa, scritta e continuamente sovrascritta dalla mano dell'uomo, dell'uso e del tempo», Dezzi Bardeschi pone l'accento sulla cosiddetta conservazione integrale del dato materiale finalizzata alla trasmissione al futuro della sua «sedimentata

¹²⁷ La linea di pensiero di Roberto Cecchi si inserisce nella corrente critico-conservativa, come osservato dallo stesso Carbonara, che sulla figura di Cecchi afferma: «Un direttore generale che ha il coraggio di esprimere una propria linea di principio sul restauro, che è una linea eminentemente conservativa ma non declinata in maniera ideologica né astratta, anzi, aperta all'analisi, alla valutazione e alla decisione 'caso per caso'. Preferirei dire, dunque, una moderna e attualissima linea critico-conservativa», G. Carbonara in R. Cecchi, *Il restauro*, Spirali, Milano, 2008, pp. 22-23. Si vedano anche R. Cecchi, P. Gasparoli, *La manutenzione programmata dei beni culturali edificati: procedimenti scientifici per lo sviluppo di piani e programmi di manutenzione. Casi studio su architetture di interesse archeologico a Roma e Pompei*, Alinea, Firenze 2011; R. Cecchi, P. Gasparoli, *Prevenzione e manutenzione dei beni culturali edificati: procedimenti scientifici per lo sviluppo delle attività ispettive. Il caso studio delle aree archeologiche di Roma e Ostia Antica*, Alinea, Firenze 2010; R. Cecchi, *I beni culturali. Testimonianza materiale di civiltà*, Spirali, Milano, 2006.

¹²⁸ La tutela della possibilità dell'interpretazione dell'opera è il principio fondante della definizione di Torsello, di cui si dirà a seguire.

¹²⁹ M. Dezzi Bardeschi in B.P. Torsello, *Che cos'è il restauro?*, cit., p.38.

leggibilità», non escludendo, anzi, sostenendo la necessità di nuovi apporti materici e tecnologici necessari a mantenere in efficienza il manufatto stesso, purché aventi carattere di autonomia e chiara leggibilità. Il restauro è la combinazione di un progetto di conservazione dell'esistente, ovvero di quell'accumulo di «cultura materiale che l'uomo e il tempo continuano a depositare sul palinsesto», cui si attribuisce chiaramente un valore, e di un progetto del nuovo, che si configura come ulteriore sovrascrittura al testo, ovvero come plusvalore, e che pertanto deve necessariamente ed inequivocabilmente portare il segno della cultura progettuale del nostro tempo¹³⁰. Nel suo contributo si evincono latenti quanto chiari riferimenti ai temi che hanno connotato il dibattito disciplinare nella seconda metà del secolo scorso, in particolare dagli anni Settanta in poi (bene culturale, valore e plusvalore, efficienza funzionale, economica e sociale¹³¹), mentre non si rilevano riferimenti diretti alla teoria del 'restauro critico', che appare, anche negli intenti, quasi negata; in opposizione ad un'accezione del 'critico' derivante da un atteggiamento selettivo, afferma che «il restauro non giustifica la soggettiva selezione». Anche l'imperativo della conservazione della materia è dettato da una concezione della stessa non quale veicolo di valori, il che presuppone la possibilità di una diversa ricezione degli stessi da parte dei singoli soggetti e quindi una conseguenziale selezione, ma quale accumulo di dati che proprio nella sua totalità acquisisce valore. Emerge, insomma, un concetto di *unità come intero* simile a quello che Brandi ha applicato alle opere d'arte, seppure con le necessarie distinzioni di pensiero: per Brandi, infatti, la speciale attrazione che l'*intero* esercita verso le sue parti è dovuta a ragioni di natura estetica, per Dezzi Bardeschi è invece dovuta a ragioni innanzitutto di natura storico-documentaria e solo poi anche estetica¹³².

Nemmeno è evidente, perlomeno nell'accezione terminologica, il riferimento di Paolo Fancelli al 'restauro critico'. Il restauro relazionato alla questione della ricezione dell'opera «... vuol dire tramandare al futuro ciò che, in positivo o in negativo – nei suoi valori o disvalori – si ritiene comunque significativa del passato. Nel contempo, un tale intervento rappresenta il momento metodologico del potenziale, vivido riconoscimento, in *mediam rem*, dell'oggetto-contesto

¹³⁰ «Siamo oggi portati a ritenere il restauro come il risultato di due operazioni di ottimizzazione: quella di realizzare la massima permanenza di materia al contesto come valore prioritario da garantire (col progetto di conservazione) e quella d'intercalarvi un calcolato apporto del nuovo di qualità come auspicabile plusvalore (nel segno della cultura del progetto contemporaneo)», *Ivi*, p.39.

¹³¹ Cfr. R. Di Stefano, *Il recupero dei valori*, cit.

¹³² Cfr. C. Brandi, *Teoria*, cit., in particolare si veda il capitolo III, *L'unità potenziale dell'opera d'arte*, pp.13-20; si veda anche L. Gioeni, *Brandi e Sanpaolosi: odos e methodos del restauro*, in «ANAGKH», n.48/2006, pp. 18-35, in particolare pp.27-28 in cui P.a. sviluppa interessanti considerazioni sul concetto di unità dell'opera d'arte elaborato da Brandi nella sua *Teoria*.

storico ed eventualmente estetico»¹³³. I richiami alla lezione brandiana sono evidenti, così come evidente è l'applicazione della stessa ad un quadro di riferimento che non include solo le opere d'arte o i manufatti architettonici, ma, in virtù dell'ampliato ed esteso concetto di monumento, è allargato all'oggetto-contesto, intendendo per quest'ultimo, nell'ambito dell'architettura, l'ambiente, il paesaggio, il territorio¹³⁴. Tuttavia si rileva un atteggiamento 'cautamente' critico: lo studioso, infatti, da un lato sottolinea «la necessità di ri-conoscere quanto è meritevole di essere trasmesso, con i rischi che l'opzione implica, nelle sue ricadute e selezioni che, inevitabilmente e più o meno consapevolmente, comporta», secondo un criterio evidentemente selettivo, dall'altro afferma «l'obbligo alla cura nei confronti di oggetti che incorporino valori e disvalori, a prescindere dal nostro consenso nei loro confronti» nonché «il dovere di procedere oltre valenze e significati generali e di porsi in grado di distinguere e di tramandare quelli più specifici e puntuali che caratterizzano, incardinandovisi, ciascun oggetto, nella sua propria irripetibile individualità, oltre eventuali tipologizzazioni», il tutto a fronte della difficoltà di «ricondurre a sintesi di progetto, poi, di tangibile intervento, queste e altre sollecitazioni»¹³⁵. Le considerazioni di Fancelli mettono in risalto uno degli aspetti più spinosi del 'restauro critico', che è quello legato alla dimensione del giudizio di valore e alle inevitabili ricadute in termini attuativi, laddove la selezione riguarda non solo il manufatto in senso stretto ma anche i modi per la trasmissione al futuro dello stesso¹³⁶. Tale questione trova in parte risposta – secondo Fancelli – nel ruolo assunto dalla storia

¹³³ P. Fancelli in B.P. Torsello, *Che cos'è il restauro?*, cit., p.44. Si veda anche P. Fancelli, *Restauro*, le mot e la chose, in Id., *Il restauro dei monumenti*, cit., pp.19-20, in cui l'autore si sofferma sulla definizione di restauro, indicandone i diversi significati in funzione dell'etimologia e delle lingue. Tuttavia, anche nel testo sopracitato, non vi sono espliciti richiami al restauro critico, quanto per lo più accenni a questioni di interpretazione del concetto stesso di restauro e alle ambiguità che da essa scaturiscono: «In ogni caso, gioverà forse qui evidenziare, in sintesi, le accezioni principali del vocabolo, in quanto aggiustamento e in quanto derivante beneficio. Se, circa quest'ultimo, non sussistono dubbi, è sul primo termine che si nasconde, o si rivela, la vera, imprescindibile ambiguità della parola e forse, del concetto stesso che vi presiede. Se l'aggiustamento stesso, infatti, va visto appunto come ristabilimento e, conseguentemente... potrebbe slittare, insomma, verso interpretazioni ripristinatorie, diversamente, la riparazione, di per sé, potrebbe implicare soltanto interventi di legittima manutenzione, così da serbare l'integrità dell'oggetto. È subito da dire che è su questo doppio binario che si giuoca oggi un aspro conflitto di interpretazioni e di risultanze pratiche che tendono a conferire, tutte, al restauro, vuoi come disciplina nelle sue varie articolazioni e vuoi come attività sulle opere, un senso (riportare allo stato primitivo) od un altro (conservare), tutti da chiarire, ma, comunque, per molti versi addirittura opposti, antitetici», *Ivi*, p.20. Su tali questioni ci si soffermerà specificamente nel capitolo III della presente.

¹³⁴ Lo studioso nel testo fa riferimento più genericamente e poi specificamente all'*humus* cui i testi sono variamente correlati: «da città, il paesaggio e il territorio per l'architettura; la destinazione prevista, la collezione per la pittura mobile; il monumento per quella murale; lo spazio-ambiente per la scultura equestre e così via», P. Fancelli in B.P. Torsello, *Che cos'è il restauro?*, cit., p.43.

¹³⁵ *Ivi*, p.41.

¹³⁶ «Ma è la selezione delicatissima fra e dentro gli oggetti e, poi, fra i modi più congrui, tecniche incluse, della loro trasmissione, a costituire un fardello rilevante», *Ivi*, p.43.

in seno al progetto di restauro: nelle prime fasi dell'intervento, infatti, il restauro si manifesta come «forma d'insostituibile conoscenza corporea in atto, in primo luogo storiografica e, nel caso, pure estetica», le cui acquisizioni dovranno trovare immediata incidenza attraverso un arricchimento vicendevole e continuo tra progetto e lavoro sul campo, i cui esiti devono palesare una subordinazione dell'intervento conservativo, «acconcio e minimale», rispetto al «manufatto-protagonista». Lo studioso quindi, sottolineando il ruolo del restauratore, che «nella pienezza delle sue attribuzioni, insieme intellettuali e manuali, scientifiche e umanistiche, può assurgere alla dignità del vero storico», attribuisce alla storia aspetti strettamente attuativi, nella determinazione della necessità primariamente di «quel restauro preventivo, quella manutenzione costante, senza cui si accederà all'abbandono prima, ed eventualmente al repentino e traumatico restauro poi. Il quale si connoterà, così, quasi giocoforza, nel senso del ripristino». Dal contributo di Fancelli emerge un approccio sinceramente conservativo, le cui accezioni 'critiche' sono legate fondamentalmente alla questione della selezione, come si è detto, a diversi livelli, dalla scelta del 'cosa' conservare alla scelta del 'come' conservare¹³⁷, il tutto nel pieno rispetto dell'*identità* dell'opera, da intendersi quest'ultima quale valore supremo da tutelare e tramandare. La tendenza alla conservazione in Fancelli non è quindi 'integralista', anzi, lo studioso ha affermato in precedenza come essa implichi sempre una «trasformazione, magari minima e mirata, ma in ogni caso mutazione... sebbene nel mantenimento sostanziale della loro identità di fondo»¹³⁸. Tale impianto concettuale trova anche riscontro nella sottile ma sostanziale differenza tra l'approccio critico-conservativo di Carbonara e quello conservativo-critico dello stesso Fancelli, in funzione della sede metodologica dell'esercizio critico: secondo Carbonara il luogo dell'esercizio critico è innanzitutto nella fase di interpretazione del testo (a monte) ed è tale da guidare e controllare i criteri dell'intervento di conservazione (quindi prima critico e poi conservativo); secondo Fancelli invece il riconoscimento di ciò che è meritevole di essere conservato – quindi la selezione critica – è una operazione inevitabile ma rischiosa ai fini della conservazione, per cui le ricadute di tale selezione, da intendersi

¹³⁷ La modernità della riflessione di Fancelli, a giudizio di chi scrive, risiede anche e soprattutto nell'approccio a scala paesaggistica, privilegiando *in primis* i contesti e poi i singoli elementi, siano essi architetture, nuclei, tessuti, tracciati, ecc. In tale ottica è infatti possibile arrivare «a quella programmazione (territoriale, paesaggio incluso) del restauro, che emerge come una prioritaria esigenza di fondo», *Ibidem*.

¹³⁸ P. Fancelli, *I monumenti come oggetti storici*, in Id., *Il restauro dei monumenti*, cit., p.79.

estesa anche alle modalità e alle tecniche di intervento, vanno minimizzate nella logica di ‘conservare il più possibile’ (quindi prima conservativo e poi critico)¹³⁹.

Nell’esegesi della definizione di Paolo Marconi – secondo cui «*restaurare vuol dire operare su un’architettura o un contesto urbano al fine di conservarli a lungo, quando fossero degni di essere apprezzati e goduti dai nostri discendenti. L’operatore deve far sì che l’oggetto del suo operare sia tramandato nelle migliori condizioni, anche ai fini della trasmissione dei significati che l’oggetto possiede*»¹⁴⁰ – si evince chiaramente un approccio attivista e interventista, fin dal primo predicato verbale che viene immediatamente associato al restaurare, ovvero *operare*, ripreso poi anche successivamente e declinato anche come sostantivo (*operatore*). Pur non essendo presenti né nella definizione né nei contenuti del contributo alcun riferimento al ‘restauro critico’, né esplicito né implicito, l’idea di restauro dello studioso appare incardinata su uno dei concetti fondanti dello stesso – il giudizio di valore – che viene visto come una premessa motivazionale al restauro stesso, subordinato appunto alla ‘dignità’ di «un’architettura o un contesto urbano ... di essere apprezzati e goduti dai nostri discendenti»¹⁴¹. Tuttavia, al tempo stesso sembra quasi negato un altro aspetto fondamentale nella teoria del ‘restauro critico’ che è quello della percezione e dell’interpretazione del manufatto; Marconi infatti afferma che il restauro, una volta stabilita la ‘dignità’ alla conservazione, intesa come persistenza dell’oggetto nel tempo, è finalizzato alla «trasmissione dei significati simbolici che l’oggetto possiede», ed ha quindi funzioni eminentemente didascaliche e simboliche¹⁴². I significati, associati dallo studioso ai valori, sono quindi un qualcosa di intrinseco all’oggetto e non derivante dalla lettura dello stesso e il restauratore ha pertanto il compito di contrastare le inevitabili trasformazioni che hanno investito l’oggetto «al fine di ristabilire l’unità semantica del contesto più opportuna in funzione didascalica». Tale operazione è possibile solo se si adotta un criterio di selettività di una o più fasi storiche rispetto ad altre, guidato da quel preliminare giudizio di valore cui si è fatto sopra riferimento in quanto premessa al restauro. L’interpretazione del testo secondo Marconi non è guidata tuttavia dal libero

¹³⁹ L’approccio tendenzialmente conservazionista di Fancelli è percepibile anche nel concetto di *antivalore* dallo studioso opposto semanticamente a quello di *valore*, si veda P. Fancelli, *I monumenti come oggetti storici*, cit., pp.61-80.

¹⁴⁰ P. Marconi in B.P. Torsello, *Che cos’è il restauro?*, cit., p.44.

¹⁴¹ La visione dello studioso appare orientata e rivolta prevalentemente all’architettura in senso ampio – dal singolo manufatto all’ambiente urbano – pur non arrivando ad abbracciare il concetto relativamente recente di paesaggio storico urbano. Tale approccio deriva probabilmente da una cultura più vicina alla prassi che alla teoria e pertanto fortemente connotata da aspetti operativi.

¹⁴² *Ivi*, p.45.

arbitrio, ma è un'interpretazione in chiave filologica, una sorta di traduzione del testo¹⁴³. Le modalità di intervento che scaturiscono sono filologicamente guidate ma comunque finalizzate al ripristino di una determinata *facies* e quindi sostanzialmente mimetiche¹⁴⁴. Il ruolo fondante della storia e il rapporto tra architettura e restauro sono alla base della definizione di Gianfranco Spagnesi Cimbolli, in cui egli sviluppa i concetti di 'storicità', 'autenticità' e 'contemporaneità': *«il restauro dello spazio fisico costruito esistente consiste nella definizione di una nuova fase del suo processo di trasformazione, conosciuto attraverso la 'storia': un insieme di operazioni che sono condizionate dalla conservazione dell'autenticità documentaria di ogni singola fase riconosciuta del processo, sino a quella propria dell'attuale contemporaneità, in ragione della loro trasmissione al futuro»*. Il restauro quindi come intervento sullo spazio fisico costruito esistente, non rivolto al solo ambito dei monumenti ma alla città e al territorio; la storia come duplice strumento di riconoscimento della *«processualità trasformativa»* cui è soggetto appunto lo spazio costruito e contestualmente di scrittura di una nuova fase del processo stesso. L'architettura, così come la città e il territorio, è soggetta alle *«mutevoli ragioni ... delle organizzazioni umane»* e pertanto a continue mutazioni *«tali da aggiungere al valore del loro carattere originario il risultato di altre scelte, completamente nuove, che aggiornano di continuo la qualità figurativa dello spazio»*. Spagnesi non si sofferma sulla validità delle altre scelte, che, come testimoniato dallo stato del nostro patrimonio monumentale ma anche delle nostre città e dei nostri territori, non sempre si risolvono coerentemente con la conservazione o anche solo il rispetto del palinsesto su cui si interviene. Queste *nuove* scelte non necessariamente aggiungono un valore (nel senso di miglioria), ma si configurano certamente come un *aggiornamento*, secondo un concetto di autenticità come 'qualità storica' piuttosto che estetica. Riconosciuta tale processualità, il restauro deve intendersi finalizzato alla *«conservazione delle testimonianze documentali autentiche delle singole fasi del processo di trasformazione, tutte, nessuna esclusa»*, includendo quindi anche la trasformazione in atto, ovvero l'intervento di restauro, che si configura come ulteriore mutazione del testo, cui si affida il compito di conservarne le qualità intrinseche. Inoltre, attualizzando la lezione di Riegl sulla ricezione e quella di Brandi sul

¹⁴³ Non a caso lo studioso assimila la lettura/interpretazione del testo architettonico alla lettura/interpretazione di un testo scritto: *«In ogni caso, si tratterà di mantenere (manu-tenere) manufatti o complessi di manufatti costruiti secondo i modi di un certo linguaggio, in un sito impregnato di quel linguaggio e delle sue varianti ed evoluzioni. Nessuno potrà negare che tale circostanza sia decisiva nel designare la qualità del restauratore, così come nessuno potrà negare che occorre conoscere bene il latino per l'interpretazione filologica di un testo latino»*, *Ivi*, p.46.

¹⁴⁴ *«E allora, che cosa fare quando un campanile simmetrico crollerà, o almeno si smozzicherà un suo cornicione e l'intera facciata reclamerà la sua prima simmetria? Non si vede altra soluzione che riprodurlo dov'era com'era»*, *Ivi*, p.47.

tempo del restauro, Spagnesi riconosce la contemporaneità dello spazio fisico costruito esistente, da intendersi in chiave non stilistica ma esclusivamente storica, e di conseguenza il progetto di restauro architettonico come progetto di architettura contemporanea, in cui il nuovo legittima le proprie scelte nel rispetto della conoscenza dell'antico. Anche se non vi è alcun riferimento esplicito, è chiaro che è il tipo approccio è storiografico più che storico e quindi, per sua natura, fortemente critico.

Molto strutturata appare la definizione fornita dallo stesso Torsello, articolata su una visione sistemica del restauro, in cui concorrono i concetti conservazione della materia, permanenza dei segni e uso del bene. Egli infatti afferma che il «restauro è il sistema dei saperi e delle tecniche che ha per fine la tutela delle possibilità d'interpretare l'opera in quanto fonte di cultura, in modo che sia conservata e attualizzata come origine permanente d'interrogazione e di trasformazione dei linguaggi che da essa apprendiamo» e associa a tale definizione tre corollari metodologici, riguardanti appunto la conservazione della materia, allo scopo di prolungare la vita dell'opera nella sua consistenza fisica, la permanenza dei segni, che connotano la fabbrica nella sua configurazione generale e nelle sue parti anche minime, l'utilizzabilità della fabbrica. Il riferimento al 'restauro critico', seppure non esplicitato, è evidente nella definizione della finalità del restauro, che non è la tutela dell'oggetto, ma *la tutela delle possibilità d'interpretazione* dello stesso, in quanto *origine permanente d'interrogazione* e quindi di *trasformazione*. La tutela si esercita praticamente nei termini e nelle modalità indicate nei tre corollari, ovvero mantenendo la consistenza fisica del bene, attraverso la permanenza dei segni, indipendentemente da giudizi di natura storica o estetica, con la finalità di garantire il possibile futuro esercizio, appunto, critico di interpretazione del bene stesso.

Dalle definizioni analizzate emergono delle sostanziali differenze che mettono in luce, ancora una volta, la complessità della disciplina e la difficoltà di coglierne una *definizione*.

Nella postfazione al testo curato da Torsello, Roberto Masiero, interrogandosi sulla liceità dell'istanza di definizione, sviluppa una sintesi critica delle definizioni in esso contenute, partendo dal concetto stesso di definizione, riconoscendo quest'ultima nella formula più sintetica di «dichiarazione dell'essenza» e, più esplicitamente, come «identificazione di carattere postulatorio tra due soggetti o concetti, avente lo scopo di caratterizzare compiutamente il primo nei termini del secondo [riducendo] al minimo il ricorso all'intuizione nella comprensione dei termini del discorso, risolvendone il significato in quello di altri termini, la cui comprensibilità è stata previamente

assicurata»¹⁴⁵. Lo studioso individua come elementi comuni alle varie definizioni l'*oggetto*, le *modalità* e le *finalità*, utilizzando gli stessi come termini di paragone su cui articolare le proprie riflessioni.

In merito all'*oggetto* Masiero individua «spostamenti retorici rilevanti, con fluttuazioni tra una connotazione idealista (bene, opera, preesistenza, valore storico) e una positivista (bene materiale, architettura, spazio fisico)», nonché l'idea dominante «che si tratti comunque di un oggetto della storia»¹⁴⁶.

Per quanto concerne la *modalità*, intesa quest'ultima come «statuto dell'azione o, in modo ancora più semplificato, quale verbo che sostiene la definizione»¹⁴⁷, Masiero rileva che «su nove definizioni, quattro fanno riferimento al concetto di intervento, una all'idea di progetto, una all'azione, una all'operare, l'ultima all'interpretazione», evidenziando come «anomalie» i contenuti delle definizioni di Spagnesi e Torsello, laddove il primo indica come modalità la «definizione», intendendo il restauro non più come oggetto di una possibile definizione, ma esso stesso soggetto potenziale per ulteriori definizioni, il secondo l'«interpretazione», o meglio, «l'apertura al possibile stesso del conoscere»¹⁴⁸. Se, come afferma lo stesso Masiero, termini come «intervenire e agire [così come operare] non alludono a possibili regole, ma sembrano potersi affidare al caso o all'istinto o alla necessità», sei definizioni su nove, a giudizio di chi scrive, sono incardinate su concetti propri del 'restauro critico', quali la logica del caso per caso e la dimensione assunta dal giudizio di valore nella scelta delle modalità appunto del restauro. Ma è altresì vero che anche il progetto è strettamente connesso per natura ad una scelta critica, così come intimamente critica è l'interpretazione e «ogni definizione è a sua volta interpretazione di una definizione»¹⁴⁹. Quindi è possibile affermare che, al di là del riferimento più o meno esplicito alla teoria del 'restauro critico', essa costituisce, in particolar modo per quell'elemento di comparazione che Masiero indica come *modalità*, la matrice comune a tutte le definizioni.

Per quanto concerne infine la *finalità* del restauro, Masiero rileva la presenza di «un concetto prevalente, il conservare, con altri due concetti sostanzialmente analoghi,

¹⁴⁵ R. Masiero, *Nel definire il restauro*, in B.P. Torsello, *Che cos'è il restauro?*, cit., p.150.

¹⁴⁶ *Ivi*, p.152.

¹⁴⁷ *Ivi*, p.153.

¹⁴⁸ *Ivi*, p.154-155.

¹⁴⁹ *Ivi*, p.154.

tramandare e valorizzare»¹⁵⁰, oltre l'anomalia, intesa nell'accezione non negativa, ancora una volta di Torsello, che indica come finalità la possibilità futura di interpretazione¹⁵¹.

Si possono altresì individuare come elementi di comparazione tra le varie definizioni gli *strumenti* attraverso cui si perseguono le finalità indicate e il *rapporto tra restauro e architettura*.

Come evidenziato da Masiero, secondo i diversi studiosi, pur nell'eterogeneità di idee, la finalità del restauro è prevalentemente la conservazione di ciò che si individua come oggetto. Tale conservazione viene perseguita in modi diversi ma comunque accomunati dalla notevole dimensione conferita alla conoscenza dell'oggetto stesso (Bellini, Marconi), cui si associano il riconoscimento di valori (Casiello, Fancelli), il mantenimento della consistenza fisica del bene (Cecchi, Torsello) e la salvaguardia dell'autenticità (Carbonara, Spagnesi), i nuovi apporti materici (Dezzi Bardeschi).

Il rapporto tra restauro e architettura viene declinato nella maggior parte dei casi in una subordinazione del primo alla seconda, ovvero il restauro è architettura (Bellini, Casiello, Cecchi, Dezzi Bardeschi, Spagnesi), o secondo un legame non identitario ma necessario (Carbonara, Torsello). Si distingue il contributo di Marconi, che, pur manifestando un approccio palesemente interventista, non richiama il rapporto tra restauro e architettura, quanto piuttosto quello tra restauro e storia – presente latentemente o esplicitamente anche nelle altre definizioni – secondo un'interpretazione che vede il restauro al servizio della storia.

In conclusione ciò che emerge maggiormente dall'analisi critica e comparata delle varie definizioni presenti nel saggio di Torsello è certamente una pluralità di posizioni e la difficoltà di definire i confini stessi della disciplina. Tuttavia è «proprio questa inconsistenza che fa del restauro uno dei temi di maggior problematicità dell'intera cultura moderna e persino postmoderna...il restauro gode da sempre di molte ambiguità, ma si tratta di ambiguità che dovrebbe rivendicare considerandole non un limite, ma addirittura, postmodernamente, una risorsa, evitando di sognare (un sogno regressivo) di trovare finalmente un proprio posto, una propria episteme, quando non ci sono più posti»¹⁵²!

¹⁵⁰ *Ivi*, p.155.

¹⁵¹ «Per Paolo Torsello la modalità è il fine; il come è il perché. L'interpretazione non è un'azione, ne presuppone un valore previo: si può interpretare tutto, non solo ciò che è già riconosciuto come valore. L'interpretazione non presuppone relazione diretta con l'azione. Una volta elaborata l'interpretazione, apre di fatto la possibilità che esistano infinite altre interpretazioni. Non è una volontà di sapere, ma un modo per cercare di tenere sempre aperta la possibilità stessa del sapere», *Ibidem*.

¹⁵² *Ivi*, p.158.

1.2 Aspetti dell'approccio 'critico' al restauro

L'ambito temporale in cui si è sviluppato l'orientamento del 'restauro critico', nella forma di una individuabile impostazione metodologica, è, come si è accennato e come si specificherà meglio in seguito, il secondo dopoguerra, potendo vedere nei decenni successivi da un lato posizioni che hanno condiviso e sostenuto i principi del 'restauro critico', sviluppandosi e anche evolvendosi sulla base di questi, dall'altro posizioni che invece non hanno avallato la validità di tali principi. È anche vero che, come taluni studiosi hanno evidenziato, il più generale 'problema critico' applicato al restauro, ha origini assai più remote e un *humus* nel quale e con il quale il restauro si è esercitato trasversalmente alle varie epoche storiche. Il tema dell'evoluzione del concetto di restauro dall'antichità ai giorni nostri è stato oggetto di numerose e molteplici trattazioni¹; i limiti cronologici della nascita di tale concetto, sono considerati variabili in funzione dell'idea stessa di restauro «come atto storico-critico e di cultura, come atto pratico di riutilizzazione, come semplice manutenzione, come nostalgia dell'antico e culto delle rovine, come recupero e studio di modelli di bellezza, ecc»². Ciò che riveste interesse, in questa sede, è quando i diversi studiosi che hanno affrontato la questione individuano le origini non tanto del 'restauro critico' come impostazione teorica, argomento che verrà affrontato nello specifico in seguito, quanto dell'approccio critico al restauro.

A tal fine appare opportuno fare chiarezza in via preliminare. Il concetto di 'critico', dal punto di vista innanzitutto terminologico, implica un momento di revisione, ovvero di rottura, appunto di crisi; non a caso i due termini, critico e crisi, hanno la stessa radice etimologica: dal greco *kritikòs* e *krisis* derivano infatti da *krìnò*, ovvero separo, scelgo, giudico, decido. Da una breve disamina dei più noti e completi dizionari della lingua italiana si evince che 'critico', tralasciando le accezioni negative del termine (grave, difficile, pericoloso, ecc.), sta a indicare ciò «che riguarda la facoltà intellettuale di

¹ Gli approcci al tema oscillano in linea di massima tra chi ritiene il restauro un fenomeno prettamente moderno e chi invece sostiene che esso sia intrinseco alla natura umana e pertanto risalente in diverse forme alle origini della civiltà. La bibliografia in merito è vastissima, si citano le note critiche A. Bellini, *Il restauro architettonico*, in Aa. Vv., *La difesa del patrimonio artistico*, Mondadori, Milano 1978, pp.99-201, P. Fancelli, *La storia del restauro: un bilancio*, in Id., *Il restauro dei monumenti*, cit., pp.21-60, G. Carbonara, *Anticipazioni di restauro prima del XIX secolo*, in Id., *Avvicinamento al restauro*, cit., pp.49-74; Id., *Gli orientamenti attuali del restauro architettonico*, cit. Si veda pure per indicazioni bibliografiche tematiche A. Quendolo, *Introduzione allo studio del restauro architettonico. Fondamenti e percorsi bibliografici*, UNICOPLI, Milano 1999.

² G. Carbonara, *Anticipazioni di restauro prima del XIX secolo*, cit., p.50. Sul tema delle diverse 'idee' di restauro si veda N. Pirazzoli, *Le diverse idee di restauro*, Essegi, Ravenna 1988.

esaminare e giudicare, e l'esercizio stesso di tale facoltà... sia rivolto ad opere di pensiero, letterarie, artistiche, sia diretto a situazioni, fatti, comportamenti»³, ovvero ciò che è «volto ad approfondire e motivare la valutazione di un fatto o di una situazione; capacità e prontezza nel comprendere, valutare persone, fatti situazioni»⁴, ma anche più specificamente «che riguarda la critica» o «fondato sulla critica, cioè su un criterio di discriminazione e di scelta»⁵. Per 'critica' si intende in linea generale «l'attività del pensiero impegnata nell'interpretazione e nella valutazione del fatto o del documento storico o estetico o delle stesse funzioni e contenuti (dal punto di vista gnoseologico o morale) dello spirito umano»⁶, ma anche «l'esame rigoroso a cui la ragione sottopone le cose», «disciplina che analizza e giudica opere d'arte o altre realizzazioni dell'ingegno», «parte della logica che tratta del giudizio»⁷, fino a coincidere con «il giudizio stesso formulato»⁸. È evidente quindi il legame tra 'critico' e 'critica' e, chiaramente tra 'critico' e 'giudizio'. Il campo di indagine è assai vasto, essendo il concetto di critica molto versatile e applicabile ad ambiti diversi: a partire dall'accezione più ampia di «critica della facoltà della ragione in generale riguardo a tutte le conoscenze alle quali essa può aspirare indipendentemente dall'esperienza»⁹, fino ai campi specifici della critica dell'arte¹⁰, della letteratura, della musica, del costume, ecc., insomma alla cultura in generale.

Nel campo della critica architettonica, e cioè dell'apparato metodologico della conoscenza e dell'esercizio appunto critico sul fenomeno architettonico avutosi in particolare nel secondo dopoguerra, l'approccio critico è divenuto un momento imprescindibile dell'intervento sulle preesistenze. A tal proposito appaiono pertinenti le riflessioni sviluppate da Renato De Fusco in un suo recente saggio, a proposito della critica, laddove egli ha rilevato come «ricorrendo in campi così diversi tra loro, tale

³ Cfr. voce *Critico* in *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, UTET, Torino 1971, pp. 987-988.

⁴ Cfr. voce *Critico* in G. Devoto, G.C. Oli, *Dizionario della Lingua Italiana*, Le Monnier, Firenze 1985, p.624.

⁵ Cfr. voce *Critico* in *Grande Dizionario della Lingua Italiana Moderna*, Garzanti, Milano 1999, vol. I, p.815.

⁶ Cfr. voce *Critica* in G. Devoto, G.C. Oli, *Dizionario della Lingua Italiana*, cit.

⁷ Voce *Critica* in A. Lalande, *Dizionario critico di filosofia*, ISEDI, Milano 1971, p.179.

⁸ Cfr. voce *critica* in *Grande Dizionario della Lingua Italiana Moderna*, cit., p.815; si veda anche voce *critica* in A. Gabrielli, *Dizionario dei sinonimi e dei contrari*, Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1967, p.209, dove critica coincide con «giudizio, disamina, recensione».

⁹ «Termine introdotto da Kant per designare il processo attraverso il quale la ragione intraprende la conoscenza di sé», cfr. voce *Critica* in N. Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, UTET, Torino 1971, p.202.

¹⁰ «La critica d'arte è il processo che conduce al giudizio qualitativo intorno alle opere d'arte», da intendersi quale «aspetto particolare di quella che suole chiamarsi critica estetica. Dall'estetica pura e semplice la critica d'arte si distingue – al pari della critica letteraria, musicale, ecc. – perché il suo ufficio è di giudicare le opere singole o raggruppate», R. Assunto, voce *Critica* in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Sansoni, Firenze 1963, vol. IV, p.127. «Ogni teorizzazione estetica presuppone una critica e attende di essere praticata nella critica, così come ogni critica mette in pratica una teoria estetica e nel praticarla le rivede e la modifica, preparando in tal modo una nuova teorizzazione», *Ibidem*.

concetto dovrebbe indurre a pensare che abbia una struttura invariante, un proprio statuto indipendente dalle applicazioni», che sia lecito in sostanza parlare di «critica in sé»¹¹. Tra le definizioni di critica proposte nel suddetto saggio, De Fusco cita quella che ritiene maggiormente esauriente: «per critica in termini kantiani si intende quell'atteggiamento filosofico che consiste nell'interrogarsi programmaticamente circa il fondamento di determinate esperienze umane, ai fini di chiarire la *possibilità* (ovvero le condizioni che ne permettono l'esistenza), la *validità* (ovvero i titoli di legittimità o non-legittimità che la caratterizzano) e i *limiti* (ovvero i loro confini di validità)»¹².

De Fusco, inoltre, esplicita il legame tra critica e giudizio, partendo proprio dall'etimologia della parola 'critica', dal greco *κρινω* ovvero 'distinguo', la cui radice coincide con quella della parola 'criteri', da considerarsi questi ultimi quali «elementi costruttivi della critica»¹³. I criteri, intesi come «regola per decidere ciò che è vero o ciò che è falso, ciò che si deve fare o non fare, ecc.»¹⁴, costituiscono un «parametro, una guida per i comportamenti, le scelte e i giudizi ... [e] sono, tuttavia, in generale mutevoli nel tempo ed evidentemente condizionati dalla storia, dalla teoria, soprattutto dal giudizio [...]Tra i criteri più ricorrenti è il 'gusto', che ... rappresenta uno dei più importanti per 'costruire' il concetto di critica; caratterizzato per lo più in senso estetico, esso contribuisce a spiegare perché la critica d'arte continua a essere il campo critico più privilegiato. Ma è opportuno sottolineare che il gusto non riguarda solo l'artistico e l'estetico, bensì ogni prodotto e comportamento di qualità.

Nell'intento di pervenire ad uno 'statuto' della critica, De Fusco ne individua due componenti: una 'invariante', «sintesi dei modelli storici, filosofici, tipico-ideali», e l'altra 'mutevole', per cui «come il significato delle parole è il risultato gnoseologico che una determinata società assegna agli oggetti, così si potrebbe dire che la critica, almeno per una sua parte, quella della convenzione, è il risultato gnoseologico-estetico di tutti i criteri ad essa assegnati dalla società»¹⁵. In tal senso i criteri costituiscono la componente 'mutevole' della critica e il gusto, come si è detto, ne costituisce, secondo lo studioso, il criterio cardine: «esso nasce come fenomeno soggettivo salvo a modificarsi nel tempo come ogni altro fatto storico, acquistando una certa oggettività, quella cioè che denota le

¹¹ R. De Fusco, *Che cos'è la critica in sé e quella dell'architettura*, Mimesis Edizioni, Milano, 2013, p.7. Sul tema della «critica in sé» si veda anche R. De Fusco, *Che cos'è la critica?*, in «Op. cit.», n.145/2011, pp.5-25.

¹² R. De Fusco, *Che cos'è la critica in sé*, cit., p.12.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Cfr. voce *Criterio* in N. Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, cit., p.196.

¹⁵ R. De Fusco, *Che cos'è la critica in sé*, cit., p.19.

caratteristiche del contesto socioculturale di una comunità»¹⁶. La funzione della critica resta, quindi, quella di natura etimologica – distinguere, scegliere, giudicare – legata alle variabili costituite dai criteri, «mutevoli non solo storicamente ma anche in ordine ai campi cui si applica la critica»¹⁷. I criteri in sostanza non sono delle leggi, fisse ed immutabili nel tempo, quanto, piuttosto, delle «norme, delle quali ... è sempre pensabile la *modificazione*»¹⁸.

Dalla similitudine tra architettura e letteratura – il testo architettonico può essere interpretato come *aperto* e suscettibile di continue (quanto controllate) modificazioni, indotte nella fattispecie dal restauro – è possibile leggere ancora un'analogia tra restauro e critica. Quest'ultima, infatti, secondo De Fusco, è altresì connotata da una certa relatività dovuta non solo agli specifici campi di applicazione, quanto soprattutto ai criteri che la sorreggono. I criteri costituiscono la parte 'mobile', 'modificabile' dello statuto della critica, sono aperti così come aperto è il testo architettonico; in tal senso quindi è possibile ricondurre il restauro, così come concepito a partire dal secondo dopoguerra, ad una matrice 'critica'.

De Fusco, inoltre, nel distinguere la specificità della critica architettonica rispetto alla critica dell'arte, sottolinea il ruolo rivestito nel primo caso dall'interpretazione: «Il primo concetto distintivo del pensiero critico dell'architettura rispetto a quello delle altre arti sta... [nelle] valenze spirituali, socio-culturali, simboliche [delle fabbriche] intangibili

¹⁶ *Ivi*, p. 25. Per l'evoluzione del concetto di gusto in termini storiografici si veda il paragrafo *Critica e gusto* (pp.19-27) dove lo studioso accenna al tema della 'storicità' del gusto, ovvero ai legami tra critica e gusto in ordine alla storicità, richiamando le considerazioni sul tema di Pareyson – «Il gusto è sempre storico, e varia col variare dei tempi, perché nel tempo variano le forme di civiltà e di spiritualità: l'esercizio del gusto segue quelle segrete affinità elettive, quelle nascoste parentele, quelle istintive congenialità che venano, anzi regolano tutta la vita spirituale, e collegano tra loro, in modo che appare sempre sorprendente e meraviglioso, le opere di diversi campi, o artistico o filosofico o pratico o religioso o politico, ma d'una stessa epoca, con vincoli occulti, ma non per questo meno reali», L. Pareyson, *Estetica, teoria della formatività*, Zanichelli, Bologna 1960, p.20, citato in R. DeFusco, *Che cos'è la critica in sé*, cit., p. 25 – e di L. Venturi: – «Nessun gusto è una legge estetica, ogni gusto è relativo ad un dato momento della storia e, di conseguenza, può essere conosciuto soltanto con il metodo storico. [...] la storia della critica, in quanto storia del gusto ... è il fondamento necessario di tutta la storia dell'arte», L. Venturi, *Teoria e storia della critica*, in Id., *Saggi di critica*, Bocca, Roma, 1956, pp.208-211, citato in R. De Fusco, *Che cos'è la critica in sé*, cit., p. 26. Sul tema si vedano pure M. Uti, *Sul concetto di gusto*, in «Op.cit.», n.42/1978, G. Solinas, *Storicità del giudizio estetico*, in «Rivista di estetica», anno V, fasc.II, maggio-agosto 1960.

¹⁷ R. DeFusco, *Che cos'è la critica in sé*, cit., p. 27.

¹⁸ *Ibidem*, il corsivo è mio. Sul concetto della relatività dei criteri emerge una chiara analogia con il pensiero di Paul Philippot, il quale, nella sua speculazione teoretica (e non solo) sul restauro, pure si è espresso in merito alla questione terminologica legata all'attributo 'critico', puntualizzando appunto che «la terminologia italiana si è troppo affinata a dare un nome ad ogni momento di quello che fa», esprimendo le proprie perplessità sulla confusione che si genera 'tipologizzando' il restauro in storico, filologico, critico, ecc., concludendo che «il restauro è critica», cfr. *A colloquio con Paul Philippot*, a cura di M.I. Catalano, A. Cerasuolo, L. Seccosuardo, G. Zorzetti, in «Bollettino I.C.R.», n.2/2001, p.27, il corsivo è mio.

senza una chiave interpretativa»¹⁹. Lungi dalla determinazione di criteri oggettivi, il che significherebbe contraddire con il concetto stesso di criterio in seno alla critica, De Fusco precisa che «l'obiettività, la scientificità del giudizio critico non è concepibile se non all'interno di una particolare angolazione esplicitamente dichiarata; solo allora è possibile individuare delle metodologie critiche che abbiano in sé la caratteristiche del rigore e della coerenza. Tutti i più affermati indirizzi della critica contemporanea – da quello formalistico all'iconologico, dal sociologico al semiologico, dal gestaltico all'operativo – mettono in risalto parti o valori specifici dei fenomeni artistici basandosi su punti di vista unilaterali o su astrazioni; rinunciando così ad illusorie pretese di obiettività a favore di una parzialità, per così dire, dichiarata»²⁰. Anche in questo caso è possibile quindi rilevare un punto di convergenza tra ciò che è alla base dello statuto della critica – nello specifico architettura – e i principi fondanti il 'restauro critico': *in primis* la logica interpretativa, in secondo luogo la parzialità, o meglio, l'abbandono della pretesa dell'oggettività, intesa quest'ultima come metodo preconstituito, così come avveniva invece nel restauro scientifico-filologico.

Non sfugge l'intricato e delicato rapporto tra critica, come esercizio della conoscenza, ed il restauro inteso come opera nel suo concretizzarsi nell'intervento sulle preesistenze. In tal senso è evidente il ruolo svolto dalla critica nell'ambito del restauro soprattutto per quanto concerne le fasi, in un certo senso, preliminari: il giudizio critico è alla base dell'interpretazione del manufatto e delle conseguenziali scelte/selezioni in ordine alla conservazione, divenendo il perno su cui si esplicita, di volta in volta, sostanzialmente il rapporto tra restauro e storia²¹. Sull'operatività dell'esercizio critico le scelte/selezioni,

¹⁹ R. De Fusco, *Che cos'è la critica in sé*, cit., p. 58. L'a. individua tre tipi di criteri determinanti diversi tipi di critica, quello riproduttivo o mimetico, quello valutativo e quello interpretativo o ermeneutico, indicando quest'ultimo come prevalente: «Per la sua valenza euristica, il metodo della critica interpretativa trova sempre modo di prevalere sulle altre correnti e/o fondersi con esse, dallo storicismo al sociologismo positivisticò, dallo strutturalismo al post-modernismo», *Ivi*, p.59. Lo studioso sottolinea anche la sussistenza nella fattispecie di alcuni criteri «così radicati nel fenomeno architettonico da potersi considerare come strutturati di quest'arte»: si tratta di criteri antichi, come *mimesis*, *symmetria*, *struttura*, di criteri desunti dalla storia, come la causalità, la selettività, e ancora di criteri derivanti dalle teorie dell'Ottocento, si vedano in particolare i capp. VI, VII e VIII.

²⁰ *Ivi*, p. 65.

²¹ Per 'critica operativa' deve intendersi quindi la «coscienza critica dell'architetto esercitata nello stesso processo di progettazione», R. De Fusco, *Restauro. Verum factum dell'architettura italiana*, Carrocci editore, Roma 2012, p.51. In tal caso si tratta «non [di] critica ... esercitata *ex post* sulle opere, sulle tendenze, sui periodi storici, bensì [di] quella che accompagna l'architettura nel suo farsi» e «non è necessariamente affidata a un critico di professione; lo stesso architetto se ne avvale e la esercita nel processo progettuale, in quel fare e disfare volto a integrare le parti con il tutto del suo progetto», *Ivi*, p.51. L'a., seguendo una visione ermeneutica del rapporto tra restauro e progetto, individua quattro momenti componenti quello che definisce «lo schema risolutivo del processo progettuale»: i dati di partenza, l'intuizione, la rappresentazione, e, quale fase di sintesi conclusiva, la critica operativa (pp.46-51). Tale definizione, anche se non riferita specificamente al restauro, quanto piuttosto l'architettura in generale, nel richiamo al

traducendosi di fatto in atti concreti, rivelano la continuità del rapporto restauro-storia/restauro-progetto. In tal senso appare significativo porre l'attenzione sul concetto di 'critica operativa', in particolare così come definito da Massimo Tafuri: «ciò che comunemente si intende per *critica operativa* è un'analisi dell'architettura (o delle arti in generale), che abbia come suo obiettivo non un astratto rilevamento, bensì la 'progettazione' di un preciso indirizzo poetico, anticipato nelle sue strutture, e fatto scaturire da analisi storiche programmaticamente finalizzate e deformate. In tale accezione la critica operativa rappresenta il primo punto di incontro fra la storia e la progettazione. Anzi, si può ben dire che la critica operativa progetta la storia passata proiettandola verso il futuro: la sua verificabilità non risiede in astrazioni di principio; essa si misura volta per volta con i risultati che ottiene»²². Per 'critica operativa' deve intendersi quindi la «coscienza critica dell'architetto esercitata nello stesso processo di progettazione»²³. In tal caso si tratta «non [di] critica ... esercitata *ex post* sulle opere, sulle tendenze, sui periodi storici, bensì [di] quella che accompagna l'architettura nel suo farsi» e «non è necessariamente affidata a un critico di professione; lo stesso architetto se ne avvale e la esercita nel processo progettuale, in quel fare e disfare volto a integrare le parti con il tutto del suo progetto»²⁴.

Tale definizione, anche se non riferita specificamente al restauro, quanto piuttosto l'architettura in generale, nel richiamo al rapporto con la storia, alla rielaborazione della stessa in virtù della sua proiezione verso il futuro, mostra in verità evidenti affinità con le questioni proprie del restauro e nello specifico del 'restauro critico', per quanto concerne sia il latente ruolo conferito al giudizio, sia l'assenza di una struttura di riferimento precostituita, da cui la necessità di una verifica caso per caso. Una siffatta

rapporto con la storia, alla rielaborazione della stessa in virtù della sua proiezione verso il futuro, mostra in verità evidenti affinità con le questioni proprie del restauro e nello specifico del restauro critico, per quanto concerne sia il latente ruolo conferito al giudizio, sia l'assenza di una struttura di riferimento precostituita, da cui la necessità di una verifica caso per caso. Una siffatta accezione di critica suggerisce la possibilità di un legame diretto tra teoria e prassi, nella misura in cui la seconda discenderebbe dalla prima, manifestandosi come traduzione in concreto di concetti in apparenza puramente teorici, evidenziando ancora affinità con la teoria del restauro critico, che, «configurata come speculazione concretamente spirituale e umanistica ... in grado, forse, di scontentare tutti, per la sua concezione immanentistica dell'architettura e per la sua critica spietata a qualsiasi forma di riduzione culturale», risulta «tutt'altro che sterile, sul piano del rovesciamento della teoria nella prassi», F. La Regina, *Sul giudizio di valore nel restauro architettonico: note critiche*, in «Restauro», n.81/1985, p.86.

²² M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1968, p.165, citato in R. De Fusco, *Che cos'è la critica in sé*, cit., p.190.

²³ R. De Fusco, *Restauro. Verum factum*, cit., p.51.

²⁴ *Ibidem*. In particolare De Fusco, seguendo una visione ermeneutica del rapporto tra restauro e progetto, individua quattro momenti componenti quello che definisce «lo schema risolutivo del processo progettuale»: i dati di partenza, l'intuizione, la rappresentazione, e, quale fase di sintesi conclusiva, la critica operativa.

accezione di critica suggerisce la possibilità di un legame diretto tra teoria e prassi, nella misura in cui la seconda discenderebbe dalla prima, manifestandosi come traduzione in concreto di concetti in apparenza puramente teorici, evidenziando ancora affinità con la teoria del 'restauro critico', che, «configurata come speculazione concretamente spirituale e umanistica ... in grado, forse, di scontentare tutti, per la sua concezione immanentistica dell'architettura e per la sua critica spietata a qualsiasi forma di riduzione culturale», risulta «tutt'altro che sterile, sul piano del rovesciamento della teoria nella prassi»²⁵.

Per quanto concerne il tema dell'evoluzione storica delle modalità di intervento sulle preesistenze, in termini conservativi o meno, dalle osservazioni di alcuni studiosi che tale tema hanno trattato, in molti casi si è potuto rilevare, quando non direttamente esplicitato, un riferimento, anche implicito, ad un approccio critico.

In tal senso particolarmente significative sono le riflessioni di Giovanni Carbonara sulle origini del moderno concetto di restauro e le connessioni con la questione del giudizio. Egli vede già nella seconda metà del secolo XVIII «la svolta concettuale e di metodo che segna la vera nascita del restauro» inteso come «qualcosa che è suscitato da un giudizio d'ordine eminentemente culturale ed è condotto, con cautela scientifica, da mani esperte»²⁶, individuando le ragioni di tale maturazione concettuale nella confluenza di molti fattori che hanno determinato un profondo ed irreversibile cambiamento rispetto ai decenni precedenti: il flagrante contatto con l'antico favorito dallo sviluppo dell'archeologia e il conseguenziale 'distacco' con il passato, il pensiero illuminista ed il derivato approccio metodologico e scientifico alla ricerca storica, il rimpianto del tempo andato in una società in evidente, rapida e repentina trasformazione, l'esaurirsi della poetica barocca e i nuovi canoni del neoclassicismo²⁷. Lo studioso ritiene già acquisiti all'epoca tutti i concetti basilari del restauro – patina, minimo intervento, reversibilità, manutenzione continua, prevenzione, ma anche distinguibilità e compatibilità – per cui agli inizi del secolo XIX, con il moderno ed ampliato concetto di storicità, l'applicazione degli stessi al campo dell'architettura è risultato relativamente semplice²⁸. In particolare,

²⁵ F. La Regina, *Sul giudizio di valore nel restauro architettonico*, cit., p.86.

²⁶ G. Carbonara, *Gli orientamenti attuali del restauro architettonico*, cit., p.11.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ «Una volta accettato, in seguito, il moderno, ampliato concetto di storicità – proprio dell'Ottocento e dei primi del nostro secolo – e, quindi, sviluppata una più estesa accezione di testimonianza materiale e di documento, l'applicazione degli stessi criteri a tutto il costruito antico (non più soltanto a statue, quadri o reperti archeologici di qualità ma anche all'architettura ed ai suoi materiali) risulterà facile, essendosi già acquisiti al restauro tutti i concetti basilari: la patina, il minimo intervento, la reversibilità, la manutenzione continua, la prevenzione e, per diversi aspetti, anche la distinguibilità e compatibilità», *Ivi*, pp.11-12.

facendo riferimento all'epistolario tra il canonico Crespi e l'Algarotti, riportato nell'antologia di testi curata da G.C. Sciolla²⁹, Carbonara individua un approccio critico al restauro già nella seconda metà del XVIII secolo³⁰. In tale periodo lo studioso riconosce «il singolare convergere di concetti e di categorie filosofiche in grado di fornire gli strumenti indispensabili alla moderna idea di restauro, non più fondata su considerazioni pratiche, d'uso o di riuso, rappresentative, religiose o politiche, ma eminentemente culturali, storico-critiche o, se vogliamo, scientifiche», in cui «lo sviluppo dell'estetica, da Baumgarten a Kant, con l'affermazione dell'autonomia del giudizio critico» giuoca un ruolo fondamentale, laddove «senza strumenti concettuali di natura estetica, critica e valutativa sarebbe stato impossibile rispondere alle domande di fondo del restauro, come quelle sull'apprezzamento o meno di ogni periodo storico e di ogni espressione umana, sulla residua natura 'artistica' del frammento, sulla liceità e sui limiti della cosiddetta rimozione delle aggiunte o porsi questioni relative alle bellezze naturali, al paesaggio, al senso ed alla suggestione delle rovine e via dicendo»³¹. In sostanza, secondo Carbonara, è nella seconda metà del Settecento che l'uomo pone coscientemente fra sé e il passato «la distanza costituita dal sapere storico e impara a riconoscere stilisticamente, confrontandoli, caratterizzandoli, indagandoli non più in termini d'emotiva adesione ma tramite un atto riflesso d'intellezione, i fenomeni artistici del passato (ed anche quelli contemporanei, sviluppando una critica non più fondata solo sul gusto)»³². Tale nuova coscienza storica è l'antefatto ad una concezione del

Sull'evoluzione delle concezioni di assoluto rispetto delle opere d'arte come documenti storici, in virtù di appunto una sempre più sicura presa di coscienza storicistica nei confronti delle stesse, a partire già dal XVI secolo si veda F. Abate, *Antologia di critici. Idee cinquecentesche e seicentesche sul restauro: Molano, Marino, Celio, Baldinucci*, in «Paragone», n.s.-1, "Arte", anno XVI, n.181/1965, pp.38-5.

²⁹ *Letteratura artistica del Settecento. Antologia di testi*, a cura di G.C. Sciolla, Torino 1981, citato in G. Carbonara, *Gli orientamenti attuali*, cit., p. 24 e Id., *Anticipazioni di restauro*, cit., p.58

³⁰ «Nella prima delle due lettere dell'Algarotti (1756) troviamo delineato dal canonico Crespi il concetto di conservazione contrapposto a quello di restauro ... con l'invito, di contenuto già critico, a limitare i 'ritocchi' solo a piccoli interventi su zone figurativamente secondarie, avendosi cura, invece di rimuovere le cause del danno», G. Carbonara, *Gli orientamenti attuali*, cit., p.10. In verità da queste considerazione appare una visione dello studioso del concetto di *critico* limitata alla questione della selettività (!).

³¹ G. Carbonara, *Anticipazioni di restauro*, cit., p.71. lo studioso si sofferma inoltre sulla figura di J.J. Winckelmann, conferendogli il merito di aver affrontato per primo «con rigore scientifico, la storia dell'arte in senso moderno, introducendo le periodizzazioni storiche e le categorie di lettura che informeranno la disciplina fino ad oggi; precedentemente l'arte era stata considerata in connessione con la religione, con la più generale storiografia politica e, dal Rinascimento, si pensi alle Vite di G. Vasari, con la biografia dei singoli artisti.[...] Da Winckelmann in poi le diverse epoche artistiche cominciarono ad essere distinte secondo le loro peculiarità linguistiche e formali, tramite quei concetti stilistici che tanta parte avranno nella storiografia e nel restauro dell'Ottocento e del primo Novecento», *Ivi*, pp.71-72.

³² *Ivi*, p.72. «Questa attività di 'retrospezione riflessiva' privilegia, in un primo momento, il solo mondo classico ma subito dopo, coerentemente con la su natura, si estende ad affrontare in progressione tutte le epoche e tutti gli stili, anche i più antichi e lontani, studiati *iuxta propria principia*, in base alla loro propria logia e non più in riferimento ai canoni della classicità», *Ibidem*.

restauro quale «atto distinto e storicamente autonomo dall'opera sulla quale si interviene, atto non geneticamente creativo, ma *critico* (in altre parole di riconoscimento e valutazione)»³³.

Da quanto sopra esposto, la nascita del moderno concetto di restauro nella sua accezione 'critica' appare quindi connessa a quella genesi della 'coscienza storica' avutasi nella seconda metà del Settecento. Tuttavia, Francesco La Regina sottolinea come sia fondamentale chiarire la differenza tra 'coscienza storica' e 'istanza conservativa': «ciò che noi, con un termine molto vago chiamiamo 'istanza conservativa' delle testimonianze materiali aventi valore di civiltà, ha potuto sorgere ed affermarsi solo tardi, molto tardi. La comprensione di questo dato fatto deve indurci a non confondere l'istanza conservativa in questione con l'interesse per il passato, ovvero con l'istituirsi della nozione della continuità temporale, della connessione causale degli eventi, del significato del passato per il presente, e di molto ancora. Si dà 'coscienza storica' quando l'interesse del passato per il presente si basa sulla possibilità di identificare l'esistenza di legami, connessioni, relazioni fra il presente e il passato. Si dà 'istanza conservativa' allorché si è consapevoli che la validità di tali legami, connessioni, relazioni che il presente è in grado di instaurare ed esibire è sostanziata, ai vari livelli della comunicazione storica artistica tecnica e culturale in genere, dalla esistenza e permanenza di opere e tracce materiali che siano al contempo espressione autentica delle civiltà del passato»³⁴. Intesa in tal senso la coscienza storica è ravvisabile già in tempi assai remoti, «nelle iscrizioni rupestri e monumentali, se non addirittura nei 'registri' dell'antico Egitto e delle civiltà dei Sumeri, dei Babilonesi, degli Assiri, dei Persiani»³⁵. Invero lo studioso porta ad esemplificazione di quanto detto proprio i citati registri, in cui «la narrazione si basa sulla rigida selezione degli eventi, perché non interessa ricordare *tutto*, ma soltanto l'eccezionale, le gesta grandi e meravigliose», specificando che «tale costume si è perpetuato per millenni, gli stessi imperatori romani vollero fissare nella pietra e nel marmo la esaltazione delle proprie vicende. Gli ebrei consideravano gli avvenimenti del passato come altrettante tappe sulla via di una meta promessa da Dio al popolo eletto: degni di conservazione sono solo i segni e le testimonianze che fanno fede della interpretazione teologico-escatologica di questo

³³ *Ivi*, p.73. Il corsivo è mio.

³⁴ F. La Regina, *Architettura e «coscienza del passato»*. *Appunti per una ricerca sulle origini e sul significato del restauro moderno: l'antichità classica*, in S. Casiello (a cura di), *Restauro dalla teoria alla prassi*, cit., pp.27-28.

³⁵ *Ivi*, p.28.

continuum temporale dotato di senso»³⁶. La coscienza storica così intesa, anche se non specificamente riferita alla conservazione delle testimonianze materiali del passato quanto piuttosto a quelle immateriali, intendendosi per esse la memoria del passato, anche se non esplicitato/specificato dallo studioso, porta quindi comunque con sé un approccio valutativo-selettivo e quindi, in tal senso, *critico*.

Anche Renato Bonelli ha associato la nascita del moderno concetto di restauro alla formazione di un cosciente distacco 'critico' dal passato; egli afferma che «il momento storico in cui si determinano le condizioni che richiedono il sorgere della cultura del restauro, corrisponde alla fine del XVIII secolo, allorché la concezione storica del reale dovuta al pensiero illuminista, origina il distacco critico dal passato e la cosciente distinzione fra passato e presente, e cioè, in questo caso, fra creazione della opera architettonica ed intervento restaurativo. Fino a quel momento la cultura artistica aveva sempre pensato e sentito se stessa nella continuità di uno sviluppo linguistico che non includeva tale contrapposizione; da allora il pensiero intende invece il passato attraverso la valutazione critica, che a sua volta pone la richiesta di conservare il monumento, riconoscendone il permanente valore storico e artistico»³⁷. Anche lo studioso orvietano conviene sul ruolo avuto in tal senso dall'esaurirsi del linguaggio barocco e tardobarocco, che insieme con «il prevalere di una visione intellettualistica dell'architettura concepita come attività raziocinante ed atto riflesso, [hanno favorito] la formazione di una coscienza storica della nuova posizione dell'architetto, il quale con critica consapevole affronta il compito di restaurare, e cioè modificare, l'edificio monumentale»³⁸. Si instaura in tal modo un nuovo rapporto fra l'opera architettonica ed il restauro, che viene diversamente declinato nel corso del XIX secolo, in base ai diversi modi di concepire ed intendere l'architettura: «dal restauro archeologico degli edifici romani-classici in età neoclassica (ricomposizione dell'opera per ritrovare la bellezza normativa). Al restauro stilistico fra il quarto e il settimo decennio (stile come realtà storico-formale, restauro come restituzione dell'unità stilistica, risoluzioni per analogia), alla concezione romantica intorno alla metà del secolo (atteggiamento letterario, rispetto assoluto del passato divieto di qualsiasi intervento), al restauro 'storico' nel nono

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ R. Bonelli, *Restauro dei monumenti: teorie per un secolo*, in *Anastilosi. L'antico, il restauro, la città*, cit., p.62.

³⁸ *Ibidem*.

decennio (ogni monumento è un fatto singolo, ogni intervento deve essere fondato sopra documenti)»³⁹.

Il riconoscimento di una fase 'critica' nel restauro, individuabile e distinta, è operato da Cesare Chirici, che sottolinea nell'evoluzione storica del modo di concepire il restauro delle opere antiche tre diverse fasi: «da un originario piano *funzionale* (relativo cioè all'uso pratico dell'oggetto, del monumento, cui si subordinava anticamente l'intervento), a uno *affettivo* (connesso allo statuto simbolico dell'oggetto, ai valori connotativi legati all'esperienza individuale e alla psicologia del fruitore), e a uno *critico* (di origine settecentesca, pertinente ad una valutazione estetica e in parte storica dell'opera)»⁴⁰. Secondo lo studioso, quindi, «lo spartiacque tra il restauro tradizionale, ove vige il termine vasariano di *acconciare*, e il restauro moderno viene a crearsi alla fine del Settecento, allorché si concretizza l'esigenza, già espressa più o meno intuitivamente nel Rinascimento, di comprendere il valore dell'opera restaurata, un valore sempre più circoscritto sia dalla nuova dimensione *estetica* che dai *nuovi bisogni* (pratici) dell'uomo moderno man mano che l'oggetto viene recepito in un contesto completamente diverso rispetto a quello che lo vide nascere»⁴¹. Secondo Chirici, quindi, il restauro, modernamente inteso, è già *critico*, intendendo con tale attributo un'operazione fondata sulla *valutazione* dell'opera in termini estetici e storici ed in base ai *bisogni* dell'uomo. Una siffatta concezione del restauro, pur apparendo molto vicina a quella attuale, non solo per la relatività della sua impostazione, ma anche per il riferimento ai *valori* e ai *bisogni*, in realtà è indicativa non di una metodologia di intervento, ma di un approccio, appunto critico, al restauro. Chirici infatti precisa che «il processo di continuità che caratterizzava l'intervento fino alla fine del Settecento viene interrotto da nuove modalità operative che inaugurano quel restauro *critico* che prelude alla ricerca di uno stile autentico dell'opera, a quella reintegrazione del significato originario frutto di una riflessione che promuove le prime iniziative di scienza applicata ai beni culturali»⁴². Ciò ad indicazione di come già il restauro definito *stilistico* fosse in sé intimamente critico.

Anche la posizione di Viollet-le-Duc, figura che, nella usuale categorizzazione per tipologie di restauro, viene *tout court* associata al 'restauro stilistico', può essere vista

³⁹ *Ibidem*. Si rileva che Bonelli attribuisce al restauro filologico la qualifica di restauro moderno.

⁴⁰ C. Chirici, *Critica e restauro*, cit., p.19.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ivi*, p.20.

invece in termini di approccio critico al restauro. A tal proposito Liliana Grassi⁴³ sottolinea come l'attività di pensiero e operativa dell'architetto francese si sia sviluppata in un periodo in cui si andavano affermando nuove modalità di approccio al passato⁴⁴ e come lo stesso sia stato un degno protagonista della temperie culturale del suo tempo: «nei suoi scritti affiorano parole di fierezze per questo metodo nuovo che il suo tempo aveva saputo portare nello studio delle cose del passato, sia nell'ordine morale che in quello spirituale: c'è la sicurezza di aver trovato la via giusta da trasmettere ai posteri. [...] È chiarita cioè la necessità dello studio del passato in modo che esso serva a facilitare e sviluppare i problemi posti per l'avvenire. È postulata l'esigenza del passaggio dalla condizione analitica dello studio filologico ad una posizione di sintesi, cioè critica»⁴⁵. È altresì vero che Viollet-le-Duc si pose in polemica contro coloro che non permettevano che si studiasse la produzione artistica medievale perché convinti che l'arte risiedesse in altri periodi, affermando «il principio della libera ricerca, al di là di ogni assioma e dogmatismo», secondo una posizione analoga a quella su cui si fonda proprio il 'restauro critico'. Tuttavia la stessa Grassi rileva come la suddetta posizione polemica di Viollet-le-Duc sfociò in un analogo dogmatismo, così come constatato anche da Renato De Fusco, che, riconoscendo nell'architetto francese non solo un restauratore ma anche un critico di architettura, sottolinea come nella sua impostazione «in realtà i termini estetica e critica vanno intesi con molta larghezza perché, più esattamente, nella [sua] teoria... esiste un procedimento deduttivo quando, stabilita una verità generale, egli ne deriva l'applicazione ai casi dell'architettura e un procedimento induttivo quando, basandosi sulla conoscenza di alcuni periodi o 'stili' (l'arte greca, romana, medievale, egli stabilisce delle leggi generali»⁴⁶. In ogni caso, il programma di

⁴³ La studiosa afferma che «i secoli XVI, XVII e XVIII vedono realizzazioni ed interventi che, ancora una volta, confermano come i casi di veri e propri restauri fossero piuttosto rari. Tanto più che non consideriamo come tali tutte quelle opere di manutenzione o di rifacimento di coperture per sostituire volte in muratura a travate lignee preesistenti al fine di ovviare ai frequenti casi di incendio. Non consideriamo neppure le opere che da tali sostituzioni derivarono per conseguenza logica, come i rafforzamenti di murature, sopralzi del tetto, sottomurazioni, ecc. ...Essendo queste opere di carattere pratico, indipendenti da un qualsiasi concetto restaurativo inteso nel senso critico», L. Grassi, *Il restauro dei monumenti*, cit. p.405.

⁴⁴ «Gli studi sull'anatomia comparata e le ricerche geologiche fanno luce sulla storia del mondo e prima dell'uomo; gli studi filologico rivelano l'origine comune delle lingue europee; gli etnologi volgono i loro studi verso le razze e le loro attitudini. E gli archeologi arrivano con il metodo analitico a coordinare, seguendo certe leggi, le produzioni artistiche dell'antico, dall'India all'Egitto e all'Europa, cercando origini e filiazioni», E. E. Viollet-le-Duc citato in L. Grassi, *Il restauro dei monumenti*, cit., p.425.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ R. De Fusco, *L'idea di architettura. Storia della critica architettonica da Viollet-le-Duc a Persico*, Franco Angeli, Milano 1964, II edizione 2003, p17. In questo saggio l'a. mette a confronto le figure di Viollet-le-Duc e Ruskin in relazione proprio al ruolo di critici dell'architettura diversamente svolto dai due, secondo un approccio – 'tecnico' per il primo ed 'ideologico' per il secondo – tali da poterli considerare pionieri

restauro proposto dall'architetto francese «era allora cosa nuova: esso fu seguito in Inghilterra e in Germania, accettato in Spagna e in Italia “qui prétendent à leur tour introduire la critique dans la conservazion de leur vieux monuments”»⁴⁷. È chiaro che si tratta di una impostazione basata su una visione tipologica dell'architettura, concretizzata poi negli interventi dello stesso Viollet-le-Duc, ma ciò che interessa è l'approccio non predeterminato e assolutistico ma comunque coscientemente e metodicamente condizionato dalla conoscenza del manufatto, cui si accompagna di conseguenza una valutazione – e quindi un giudizio – dello stesso: «l'adozione di un principio piuttosto di un altro in forma assoluta non può che condurre ad errori. È necessario valutare bene, poiché talvolta la modifica fu attuata a causa di necessità statiche ed allora nel restaurare non sarà errato riprodurre nel loro stile anche le parti venute dopo»⁴⁸.

Il rapporto tra critica e operatività nell'architetto francese è stato indagato oltremodo proprio sul ruolo del giudizio critico in Viollet-le-Duc, ponendo in evidenza, in particolare, come la critica risieda soprattutto nella dimensione conoscitiva del manufatto, attraverso la quale si gettano le basi per il concreto intervento. In tal senso, il voler rivestire il ruolo dell'architetto primitivo, va interpretato come la volontà di compenetrarsi nel manufatto: «la ricerca stessa dello 'stile' proprio di un'opera deve essere sottomessa all'osservazione dei fatti», perché – oltre le scuole, i caratteri propri di ogni provincia e di ogni periodo, le modifiche, le aggiunte, le trasformazioni, i cambiamenti notevoli o parziali verificatisi nel tempo, magari da artisti che 'non erano della provincia in cui si trova l'edificio' – si deve arrivare alla mano dell'artefice ... alla sua singolarità ovvero al modo con il qual egli ha vissuto e interpretato gli eventi che

rispettivamente della critica razionalistica e della critica sociologica, *Ivi*, p.28. Sul ruolo di Ruskin in quanto critico di architettura si veda L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, Edizioni U, Roma-Firenze-Milano 1945.

⁴⁷ L. Grassi, *Il restauro dei monumenti*, cit., p.426.

⁴⁸ Ad esemplificazione di quanto affermato in linea di principio «le volte di una navata del XII secolo furono distrutte ... e rifatte più tardi, non nella loro forma originaria ma secondo i modi del tempo. Queste volte rifatte, a loro volta minacciano rovine; bisogna ricostruirle; ma in questo caso sarà bene rifarle come erano prima che venissero ricostruite, poiché in tal modo si rende unità di stile al monumento. Al contrario: se in un edificio del secolo XII, che non aveva doccioni se ne fossero dovuti mettere nel XIII, oggi si sopprimerebbero tali doccioni per rifare la cornice del secolo XII? No, bisognerà ristabilire la cornice à chéneaux del XIII e conservare la forma di questa epoca poiché non si saprebbe trovare una cornice a doccioni del XII secolo: infatti lo stabilirne una immaginaria, con la pretesa di conferire il carattere originario al complesso, sarebbe come commettere un anacronismo in pietra. In questo caso, infatti, si tratta di un miglioramento apportato e per ciò bisogna mantenerlo; nel caso delle volte, invece, la modifica fu attuata senza critica, seguendo un metodo errato che consiste nell'adottare le forme ammesse dal tempo presente. Noi procediamo in senso opposto, consistente nel restaurare ogni edificio nello stile che gli è proprio», *Ibidem*.

hanno segnato il suo tempo e il luogo nel quale ha vissuto»⁴⁹. La fase conoscitiva rappresenta quindi determina i presupposti in base ai quali l'architetto deve quindi «agire in ragione delle circostanze particolari», oggi diremmo 'caso per caso'. È stato sottolineato come lo stesso Viollet-le-Duc riconosca in ciò il lato «critico del suo lavoro» e il ruolo rivestito dall'architetto: «fondando sul giudizio critico l'intervento di restauro, l'architetto, con adeguata preparazione tecnica e una buona conoscenza storica, è l'unica figura in grado di operare delle scelte che sappiano coniugare il rispetto per i valori storici con le questioni legate all'«utilità», nel presente. Ciò vuol dire guardare al patrimonio edilizio a partire dall'oggi, nella piena consapevolezza delle aspirazioni e dei bisogni attuali»⁵⁰. Tale aspetto del pensiero e dell'attività di Viollet-le-Duc è stato evidenziato anche da De Fusco, che rileva come «la vitalità dell'ambiente produttivo del suo tempo lo induce ad interpretare il passato secondo le esigenze contemporanee, a rivalutare il patrimonio artistico del paese, coi suoi restauri, in nome del gusto e del sentimento nazionale proprio di quegli anni»⁵¹.

È stato rilevato da Amedeo Bellini come lo stesso Viollet-le-Duc, proprio attraverso l'analisi dello stile, intesa in senso storico e metastorico come ricerca del principio informatore, sia pervenuto in sostanza «ad una valutazione ideale dell'opera d'arte, il cui riconoscimento avviene nella storia ma i cui principi la storia superano», anche se «l'idealità che Viollet scopre nell'architettura è frutto... soprattutto di una ideologia dell'architettura, di una lettura orientata, perché operativa, della storia, di una lettura parziale, perché limitata ai valori che sembrano di maggior rilievo e soltanto dal punto di vista della critica architettonica»⁵²; una lettura in sostanza basata su un giudizio di valore. Ma, se la lettura della figura di Viollet-le-Duc in quanto critico dell'architettura e, quindi, il riconoscimento nel suo pensiero e nella sua opera di un approccio critico al restauro, sono in qualche modo resi più immediati proprio dalla sua copiosa produzione in termini di interventi concreti sul costruito, altrettanto può farsi anche per la figura di John Ruskin, il cui contributo, pur rimanendo in un ambito più letterario, costituisce un

⁴⁹ E. Vassallo, *Hugo, Viollet-le-Duc, Notre-Dame de Paris*, in «Materiali e strutture. Problemi di conservazione», nn.7-8/2006, pp.142-143.

⁵⁰ *Ivi*, p.137. Appare significativo come nel saggio da cui si cita, l'autore, confrontando e rapportando tra loro le figure di Victor Hugo e E. Viollet-le-Duc in particolare sulla vicenda del restauro della cattedrale di Parigi, tra i punti di convergenza rilevati tra i due, riscontri anche «una sostanziale unità di vedute nei confronti dell'approdo critico», cui fanno però seguito posizioni diverse, «letteraria quella di Hugo... operativa, invece, quella di Viollet-le-Duc», *Ivi*, p. 143.

⁵¹ R. De Fusco, *L'idea di architettura*, cit., p. 16. Cfr. pure R. Di Stefano, *La pratica del restauro dei monumenti*, in «Restauro», n.47-48-49/1980, pp. 264-291.

⁵² A. Bellini, *Teorie del restauro e conservazione architettonica*, cit., p.19.

importante lavoro critico in seno alla temperie culturale del suo tempo. In particolare Lionello Venturi gli attribuisce «una grande scoperta critica», consistente nell'interpretare l'arte come espressione di sentimenti, andando quindi oltre la rappresentazione e il tecnicismo. Tra gli esempi riportati a tal proposito dal Venturi si cita quello che appare più esemplificativo: «adorate un falcone come facevano gli egiziani, e lo dipingerete come non lo dipingerà mai colui che vi vede un bipede piumato, perché l'estasi che avrete provata passerà attraverso le vostre mani nel vostro quadro, e vi darà il potere di comunicare ad altri il medesimo trasporto»⁵³. Ruskin pone in risalto il rapporto tra oggetto e soggetto, secondo un processo di attualizzazione dell'opera d'arte analogo a quello riscontrabile in Viollet-le-Duc, nella misura in cui «riportare gli elementi astratti della visione a particolari condizioni stoiche significava mantenere solo un aspetto della loro astrazione, quello relativo alla natura, e renderli concreti relativamente a un momento del gusto»⁵⁴. Appaiono evidenti le assonanze con la questione della ricezione dell'opera d'arte, nodo della critica del XX secolo, tanto è vero che lo stesso Venturi, al 1967, afferma che «bisogna pur riconoscere che oggi, malgrado il generale oblio, il Ruskin, come critico d'arte, è più vivo che mai, e che molte delle sue posizioni non sono state superate»⁵⁵. Invero, anche Chirici evidenzia la sussistenza in Ruskin di un approccio storico-critico nei confronti del problema del restauro, in particolare per quanto riguarda la coscienza dell'autonomia del passato, della sua irriproducibilità e indeterminatezza, rilevando, inoltre, anche l'accostamento ad esso di un atteggiamento di «tipo sociologico, in base a cui il Nostro pone in relazione l'artisticità (da intendersi in termini complessi e non soggettivistici come in Riegl) con le ragioni politiche ed economiche, anticipando talune istanze del restauro critico post-bellico in Italia e in Europa»⁵⁶.

C'è anche chi, come Alessandro Pergoli Campanelli, confutando la tesi comune a molti studiosi che vedono la nascita del moderno concetto di restauro tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento, sostiene che il restauro non sia «un'invenzione dei tempi moderni» quanto piuttosto «una disposizione propria della natura umana», costituendo «il modo in cui l'uomo intese relazionarsi con le proprie esperienze passate in vista della costruzione di quelle future, ... il segno più evidente e marcato

⁵³ J. Ruskin, *Le sette lampade dell'architettura*, citato in L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, cit., p.192.

⁵⁴ *Ivi*, p.196.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ C. Chirici, *Critica e restauro*, cit., pp. 26-27. Sulla figura di Ruskin si veda R. Di Stefano, *John Ruskin interprete dell'architettura e del restauro*, E.S.I., Napoli 1983.

dell'incessante volontà umana di sopravvivere alla fugacità della propria vita ... evitando che le conquiste di ogni epoca si perdessero nel lento ma inesorabile disfarsi della materia»⁵⁷. Anche Paolo Fancelli conviene su una «definizione sufficientemente lata del restauro» quale «dialettica tra l'uomo e gli insediamenti preesistenti», per cui in tal senso il restauro «come aggiustamento, come riparazione, ma anche come cura e comunque intervento più o meno disinvolto sulla preesistenza... c'è sempre stato da quando è nato l'uomo»⁵⁸; cosa diversa è invece se si fa riferimento al restauro «nell'accezione e nelle istanze attuali... [che] si è venuto caratterizzando come intervento, sì sulle preesistenze stesse, ma stavolta per tramandarle alle generazioni a venire in ragione dei loro valori e del distacco storico di cui si è assunta consapevolezza tra presente e passato»⁵⁹, concezione che Fancelli vede configurarsi nell'ambito della cultura Settecentesca.

Tornando alla considerazioni di Pergoli Campanelli, egli, in particolare, vede le condizioni per la formazione della moderna idea di restauro «in quell'insieme di avvenimenti straordinari che ... decretarono la fine dell'era antica e la progressiva nascita dell'Occidente moderno», primo tra tutti il cristianesimo, che introdusse una nuova visione del tempo, non più ciclico ma lineare, e irripetibile, nonché il concetto di materia quale portatrice di valori, nella fattispecie spirituali⁶⁰. Secondo lo studioso dalla

⁵⁷ A. Pergoli Campanelli, *Il restauro, una storia antica*, cit., p.89.

⁵⁸ P. Fancelli, *La storia del restauro: un bilancio*, cit., p.23.

⁵⁹ *Ivi*, pp. 24-25.

⁶⁰ Secondo lo studioso «l'unione e la sovrapposizione di componenti ereditate dalla cultura pagana e da quella cristiana (dipanesi nel tempo e nello spazio di un mondo geograficamente assai esteso) hanno poi generato quella predisposizione, tipicamente italiana e ,occidentale', a considerare i segni principali della storia come fondanti il presente, e in quanto tali, meritevoli di essere trasmessi al futuro, anche e, soprattutto, nella loro consistenza materiale. [...] L' integrazione e la reciproca azione di due polarità, una ereditata dal mondo antico (il rispetto della res pubblica e la certezza del diritto proprio dell'ordinamento giuridico romano) l'altra dalla nascente religione cristiana (autenticità della materia e consustanzialità in essa d'importanti valori spirituali, insieme al concetto di sviluppo lineare del tempo) hanno contribuito a creare una spiccata sensibilità per lo studio del passato e delle opere materialmente prodotte dall'uomo nel suo cammino», A. Pergoli Campanelli, *Il restauro*, cit., p.95. Inoltre egli individua nelle vicende socio-politiche e nelle differenze religiose e culturali il germe delle differenti idee di restauro tra la parte orientale dell'impero romano, di lingua e cultura greca, e la parte occidentale, di lingua e cultura neo-latina: «Nell'impero d'Oriente ... prevaleva su tutto un regime politico sostanzialmente totalitario, associato a un culto di stato monoteista nel quale l'imperatore si poneva – come prima di lui i sovrani egizi o persiani – in una sfera intermedia fra l'umano e il divino; tutto ciò che lo riguardava, compresa la sua immagine, era ritenuto sacro. Mentre a Roma il restauro delle grandiose eredità del passato evocava l'epoca d'oro dell'impero, a Costantinopoli, invece, la conservazione delle 'povere' fabbriche antiche era d'intralcio alla costruzione di nuovi e maestosi monumenti, più adatti al ruolo di capitale che la città aveva assunto rispetto all'antica Bisanzio e non si apprezzavano gloriose origini da preservare ma, invece, si desideravano nuove meraviglie da edificare. [...] E non a caso, proprio in Oriente, al culto delle reliquie, ovvero di una materia che partecipava dello spirito divino, si affiancò sempre con maggiore impeto quello delle icone che, invece, dalla materia erano completamente indipendenti. Accogliendo questa concatenazione logica di avvenimenti e pensieri è comprensibile come nelle regioni dell'impero d'Oriente, prevalentemente di lingua e cultura greca, sia prevalsa una linea di intervento che nel restauro tendeva alla trasformazione o, nel migliore dei casi, al continuo rifacimento. Un orientamento più astratto e meno 'fisico', che operava con maggiore attenzione alla perpetuazione delle idee che della materia delle opere e

sintesi tra i valori propri della religione cristiana e le eredità amministrative e culturali del mondo romano, unitamente con l'apporto di quelle contaminazioni nord-europee verificatesi con le invasioni barbariche, «si sviluppa quel moderno sentimento di conservazione, restauro e trasmissione al futuro delle autentiche vestigia dell'antichità che ancora oggi rappresenta la parte più significativa del contributo italiano alla disciplina del restauro»⁶¹. In tale sincretismo particolare Pergoli Campanelli assegna a Flavio Magno Aurelio Cassiodoro, politico, letterato e storico romano, un ruolo determinate. La sua attività nel campo della conservazione delle opere d'arte e d'architettura manifesta «*in nuce* ... tutti gli elementi indispensabili alla futura formulazione dei principi alla base del moderno modo di intendere il restauro: il necessario distacco storico, il riconoscimento del valore (artistico e storico) di quanto si vuole perpetuare e, non ultima, la convinzione che proprio nel conservare e restaurare la materia si possano trasmettere alle nuove generazioni importanti valori spirituali»⁶². Emerge, quindi, una lettura di Cassiodoro come vero cultore della conservazione, secondo un approccio contemporaneo ancor più che moderno, percepibile in molteplici sfaccettature: nel giudicare «la conservazione e il restauro dell'antico paritetici rispetto alla creazione del nuovo, affermando che mai quest'ultimo deve svilupparsi a discapito dell'antico» e fornendo una chiara idea del rapporto tra restauro e architettura e tra antico e nuovo, nel distinguere tra le operazioni di manutenzione, conservazione, consolidamento, riparazione, restauro, trasformazione, ravvisando «le cause principali del degrado dei monumenti nell'assenza di manutenzione e nella negligenza di chi deve sorvegliare i monumenti per impedire furti e manomissioni», dimostrando «di padroneggiare le regole della filologia e di apprezzare l'autenticità dei testi in tutte le forme, pur negli eventuali vecchi errori o idiotismi, che non vuole siano corretti, tanto meno per ragioni di 'stile'», insegnando «ai suoi amanuensi un preciso metodo di 'restauro' critico dei testi e di attenzione ad evitare l'immissione di nuovi errori o imprecisioni»⁶³. Il suo approccio alla conservazione e alla tutela delle cose del passato risulta estremamente moderno e anticipatore non solo del concetto di restauro in se, ma finanche di quello di 'restauro critico'.

sulle quali si interveniva. Viceversa, per le stesse argomentazioni, non vi è da stupirsi se la sensibilità verso il restauro dei monumenti sia giunta nelle province d'Occidente – e in particolare a Roma – al culmine di un lungo percorso secolare a fondarsi su concetti più attenti alla trasmissione della materia autentica che non alla sola perpetuazione delle forme originarie», *Ivi*, p.96.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ivi*, p.99.

⁶³ G. Carbonara, *Introduzione*, in A. Pergoli Campanelli, *Cassiodoro alle origini dell'idea di restauro*, cit., p. XII.

1.3 L'azione critica del riconoscimento dei valori: il contributo di Alois Riegl

Lo studio e l'analisi della teoria del restauro critico, non solo in termini di definizione, ma anche e soprattutto in termini di origini e possibili codificazioni, conduce inevitabilmente ad affrontare due temi cardine di questa impostazione, ovvero la centralità dell'atto critico ed il giudizio di valore. Se, come si è visto nel paragrafo precedente, questi temi concettualmente sono trasversali alla storia della teoria del restauro modernamente inteso fin dai suoi albori, le origini della codificazione del restauro critico hanno confini temporali più definiti ed individuabili per certi versi agli inizi del XX secolo, in particolare in riferimento alla questione dei valori e alla sua codificazione che, nell'ambito specifico del restauro, come fattori determinanti la scelta dell'intervento, ne ha operato l'austriaco Alois Riegl, contribuendo, tra l'altro, a delineare diversificate possibilità di lettura del monumento.

È stato infatti rilevato come «il contributo di Alois Riegl [sia] particolarmente interessante per due precipui ed evidenti motivi: il primo riguarda l'affermazione... sulla inesistenza di caratteri assoluti nell'apprezzamento estetico delle opere; il secondo risiede nel suo fondamentale lavoro di configurazione della legge di tutela austriaca basata, appunto, sulla lettura dei 'valori'»¹.

Si precisa, in via preliminare, che l'influenza della teoria riegliana nell'ambito della speculazione teoretica sul restauro in Italia, con particolare riferimento alle correnti di pensiero che hanno condotto alla formulazione del 'restauro critico', non può considerarsi diretta, in quanto la piena e diffusa ricezione del *Denkmalkultus* inizia negli anni Ottanta del secolo scorso, grazie alle prime traduzioni in italiano². La linea di

¹ «Il contributo di Alois Riegl si rileva particolarmente interessante per due precipui ed evidenti motivi: il primo riguarda l'affermazione, come si è detto, sulla inesistenza di caratteri assoluti nell'apprezzamento estetico delle opere; il secondo risiede nel suo fondamentale lavoro di configurazione della legge di tutela austriaca basata, appunto, sulla lettura dei 'valori'», in B.G. Marino, *Restauro e autenticità. Nodi e questioni critiche*, E.S.I., Napoli 2006, p. 34.

² S. Scarrocchia, *La ricezione della teoria della conservazione di Riegl fino all'apparizione della teoria di Brandi*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale, Viterbo, 12-15 novembre 2003, Nardini Editore, pp.35-50. L'a. fa riferimento in particolare alle seguenti pubblicazioni: A. Riegl, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, trad. di S. Scarrocchia, R. Trost, in *Chiesa, città, campagna. Il patrimonio artistico e storico della Chiesa e l'organizzazione del territorio*, a cura di A. Emiliani, Bologna 1981; Id., *Il moderno culto dei monumenti, la sua essenza, il suo sviluppo*, in Alois Riegl, *Scritti sulla tutela e sul restauro*, a cura di G. La Monica, Palermo - São Paulo 1982. Scarrocchia sottolinea come la 'riscoperta' di Riegl a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso sia seguita ad un generale rinnovato interesse in ambito italiano nei confronti della cultura viennese, mentre «sul versante più propriamente disciplinare la vicenda si inquadra nell'ambito di quella che è stata definita la rivoluzione documentaria degli anni Settanta, sulla sica e/o in concomitanza della quale è avvenuto il ripensamento e ampliamento dello stesso concetto di monumento», inoltre, con riferimento al *Catechismo per la tutela dei monumenti* di Dvořák e al *Culto* di Riegl, evidenzia come «la conoscenza dei due maggiori testi sulla tutela dei due esponenti della scuola di Vienne

pensiero della scuola viennese, infatti, «soprattutto negli anni del primo e del secondo dopoguerra, [anni in cui sono andati gradualmente sviluppandosi le premesse culturali prima e i concetti dopo del restauro critico] si era come eclissata dal panorama internazionale, perdendo l'efficacia e l'influenza che prima aveva avuto e che, invece, sempre meritava per la qualità e la profondità sua propria»³. Probabilmente, come rileva Sandro Scarrocchia, hanno influito in tal senso la stroncatura fatta da Adolfo Venturi nella sua recensione al testo *Zur Frage der Restaurierung von Wandmalerien* di Riegl, pubblicata in *L'Arte* nel 1904, nonché l'egemonia crociana in ambito italiano⁴. Benedetto Croce è stato infatti considerato «la prima vedetta che ha segnalato Riegl e il suo pensiero in Italia»⁵, ma, nonostante ciò e nonostante gli sviluppi culturali che nell'ultimo decennio del XIX secolo hanno condotto l'attenzione per la cultura e per l'arte da un'impostazione di stampo positivista ad una di matrice idealista, «nell'età compresa tra l'80 e la grande Guerra, non ci fu mai una vera comunicazione sul piano disciplinare e filosofico tra paesi di lingua così diversa e di scarsa comunicazione»⁶. A tal proposito Scarrocchia sottolinea come «do scoppio di due conflitti mondiali, nel primo dei quali siamo stati belligeranti con l'Austria e nel secondo legati alle sorti nazifasciste, ha fatto sì che le Alpi rafforzassero il loro ruolo di baluardo geografico e antropologico, soprattutto per ciò che riguarda un settore come quello della tutela del patrimonio»⁷. Ancora Andrea Emiliani afferma che «occorre sospendere la nostra abitudine alla dialettica passiva tra positivismo e nuovo idealismo, e immaginare – proprio sulla scorta del pensiero di Riegl – un approdo non necessariamente inscritto nell'uno o nell'altro. [...] È inevitabile, oltre che spontaneo, mettere a paragone un dibattito come [quello] che si è realizzato nella vicina Austria, con l'attività teorica e anche con l'avanzamento disciplinare della moderna storia dell'arte in Italia. Preziosa è sempre, anche senza risultati concreti, la ricerca di possibili interazioni»⁸. Tuttavia lo stesso Emiliani afferma

è avvenuta, in Italia, a ritroso», ovvero è stato tradotto prima il *Catechismo*, nel 1971 per iniziativa della rivista *Paragone*, e poi, come si è detto, nei primi anni Ottanta il *Culto*, cfr. *Ibidem*, pp.37-38 e p.41.

³ G. Carbonara, *Presentazione* a D. Fiorani, *Il restauro architettonico nei paesi di lingua tedesca. Fondamenti, dialettica, attualità*, Bonsignori Editore, Roma 2006, p.7. L'a. fa notare come, per converso «nessun autore italiano, che si sia espressamente interessato di restauro, appaia citato in bibliografia dai colleghi tedeschi e austriaci, neanche Cesare Brandi», *Ibidem*.

⁴ S. Scarrocchia, *La ricezione della teoria della conservazione di Riegl*, cit. p.37.

⁵ A. Emiliani, *Alois Riegl e l'Italia, un secolo dopo*, in *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, a cura di S. Scarrocchia, CLUEB, Bologna 1995, p.1.

⁶ A. Emiliani, *Alois Riegl e l'Italia*, cit., pp.3-4.

⁷ S. Scarrocchia, *La ricezione della teoria della conservazione di Riegl*, cit. p.40.

⁸ A. Emiliani, *Alois Riegl e l'Italia*, cit., p.4. L'a., inoltre, sul *Denkmalkultus*, afferma che «la serietà metodologica e la profondità dell'assunto in sede di storia e di identificazione delle sue finalità, non trovano confronto in alcuna tra le pur concomitanti teorie conservative sbocciate o già impostate nei

che «la relazione di Riegl ha assunto negli ultimi anni anche per noi il valore di un manifesto pubblico sulla nozione di bene culturale, sul metodo della storia e infine sulle opportunità di uno statuto del restauro dei monumenti»⁹.

Per quanto concerne lo specifico tema dell'influenza del *Denkmalkultus* sullo sviluppo dei concetti del 'restauro critico', è interessante rilevare come Giovanni Carbonara nel 1976 nel suo testo *La reintegrazione dell'immagine*, considerato un punto di riferimento per quanto concerne la trattazione del e sul 'restauro critico'¹⁰, a seguito della pubblicazione presso la Scuola di perfezionamento per lo studio ed il restauro dei monumenti di Roma del contributo di W. Frolid *Concetti e valori del monumento*¹¹, richiama gli assunti riegliani, considerandoli recepiti dalla *Teoria* di Brandi, che «riducendo a due le tre istanze, storica, estetica e pratica, già proposte da Riegl, vede l'ultima sempre e comunque ricondotta alle prime due»¹². Tuttavia, rileva Scarrocchia, tale 'acquisizione' non può considerarsi realmente tale, mancando appunto una conoscenza diretta del testo riegliano¹³, il cui seguito, che egli riconosce esiguo, in ambito romano è attribuito alla «costante egemonia esercitata dall'estetica crociana all'interno della teoria del restauro critico formulata da Bonelli»¹⁴. In effetti, l'accostamento che Carbonara fa tra Brandi e Riegl manifesta, secondo Scarrocchia, come «in mancanza della conoscenza diretta del testo riegliano, che avrebbe gioco forza richiesto una considerazione più problematica, la riproposizione di Froll era, in Italia, servita per acquisire la lezione riegliana entro l'alveo di un pensiero più prossimo e consentaneo»¹⁵.

Solo circa venti anni dopo Carbonara riconosce a Riegl il merito di aver compiuto «un lavoro di radicale ripensamento e ... di fondazione concettuale, unico e per molti versi ancora oggi insuperato», rilevando come «mai nessuno prima di lui si era soffermato con tanto acume sull'analisi delle ragioni stesse del conservare», se non Ruskin, senza però la sistematicità di un metodo contenuto «sempre nel campo strettamente disciplinare, senza deviazioni né cadute in senso sociologico e moralistico da un lato, etnico-politico

diversi paesi europei. Quanto all'Italia ... l'assetto ideologico del suo sistema di belle arti è così profondamente, solidamente nutrito dal razionalismo illuministico e da un'idea eudemonistica della storia stesa della cultura dell'arte, da non potersene pensare una revisione a quelle date di primo Novecento.[...] E inoltre, a ben rileggere, neppure il congresso di Storia dell'Arte del 1913 – per giunta già venato da bellicismi reciproci, nell'attesa della grande Guerra – rivelerà la luce di particolari interazioni, o di coinvolgimenti di indirizzo metodologico», *Ibidem*, pp. 5-7.

⁹ *Ibidem*, cit., p.6.

¹⁰ P. Fancelli, *La storia del restauro: un bilancio*, cit., p.43.

¹¹ Si veda S. Scarrocchia, *La ricezione della teoria della conservazione di Riegl*, cit. p.46.

¹² G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, cit., p. 198.

¹³ Cfr. S. Scarrocchia, *La ricezione della teoria della conservazione di Riegl*, cit. p.36.

¹⁴ S. Scarrocchia, *Riegl tra Roma e Milano. Questioni di restauro*, in *Alois Riegl: teoria e prassi*, cit., p.99.

¹⁵ Cfr. S. Scarrocchia, *La ricezione della teoria della conservazione di Riegl*, cit. p.36.

e nazionalista dall'altro»¹⁶, che connota la speculazione riegliana. «Ciò che invece si presenta con un differente grado di definizione, tanto da essere, in buona sostanza, demandato alla sensibilità del singolo conservatore, è la proposta operativa, sono le conseguenze pratiche ed applicative delle finissime premesse; per esse, forse giustamente, ogni precisazione sembra inutile quando siano garantiti la buona disposizione, la preparazione, l'equilibrio del giudizio, il buon senso del restauratore. E proprio questo continuo, implicito richiamo all'atto giudicante avvicina Riegl, da alcuni visto come un anticipatore della 'pura conservazione', ... inopinatamente ai successivi sviluppi del 'restauro critico' e del pensiero di Cesare Brandi (che proprio sul contrasto dialettico delle due 'istanze', quelle che Riegl chiama 'richieste', la storica e l'estetica, e sul relativo giudizio atto a stabilire la prevalenza, caso per caso, dell'una sull'altra, fonda la sua Teoria)»¹⁷. A sottolineare ancora questo legame implicito con il 'restauro critico', Carbonara afferma che il contributo dello studioso austriaco, oltre a risultare fondativo per il pensiero contemporaneo sul restauro, ha anche «il merito di aver riallineato il restauro e la conservazione agli esiti ed al livello della contemporaneo riflessione estetica e critica, superando le secche di un positivismo ritardatario»¹⁸.

Invero la cultura tedesca del restauro, sostanzialmente debitrice alla lezione di Riegl, seppure caratterizzata da un approccio più empirico alla conservazione ed al restauro rispetto a quanto avviene in Italia, in un rapporto tra teoria e prassi quasi ribaltato che «muove dal riscontro operativo per giungere a conclusioni di carattere generale»¹⁹, è accomunata ad essa dalla «sottile persistenza di temi legati all'interpretazione critica dell'opera e al rapporto fra questa e l'intervento di restauro»²⁰, a partire dalla questione della ricezione, o volendo utilizzare la terminologia brandiana, del riconoscimento dell'opera d'arte²¹, questioni che, in sostanza, connotano i principi del 'restauro critico' e

¹⁶ G. Carbonara, *Il restauro filologico alla fine del XIX secolo*, in Id., *Avvicinamento al restauro*, cit., p.226.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ivi*, p.227. L'a. evidenzia come altrettanto significativi, in quanto punti fermi nella storia delle teorie del restauro, siano stati i contributi di Boito, Pane, Bonelli, Brandi e come «forse con la sola eccezione di Brandi, per quanto attiene a sperimentazioni di restauro condotte in campo scultorio e soprattutto pittorico ... si può dire che la loro riflessione sia rimasta ampiamente inascoltata e disattesa nella pratica, oscillante, fino ai giorni nostri e specie in architettura, tra buone memorie 'scientifiche' d'impronta giovannoniana (ed è il caso migliore), puntate moderniste pseudo-critiche, in realtà molto spesso prive di gusto ed insieme d'ogni sensibilità storica, nostalgie stilistiche (specialmente rivestite di moderna teoria e pratica manutentiva, da una parte, di sapiente filologismo dall'altra)», *Ibidem*.

¹⁹ D. Fiorani, *Il pensiero sul restauro nei paesi di lingua tedesca a cavallo del Millennio*, in Id., *Il restauro architettonico nei paesi di lingua tedesca*, cit., p.15.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ L'approccio a tali temi nella cultura del restauro tedesca appare, però, permeato da un razionalismo di fondo, che, conducendo a principi analoghi a quelli riscontrabili in ambito italiano, in parte diverge dal

la cultura italiana del restauro in particolare a partire dalla seconda metà del secolo scorso.

In effetti nel *Denkmalkultus* risultano evidenti alcuni dei temi fondanti della teoria del 'restauro critico', riconducibili sostanzialmente allo spostamento dell'asse intorno a cui gravitava la disciplina del restauro fino alla fine del XIX secolo, dalla sfera dell'oggettività a quella della soggettività. In particolare, asserisce Cesare Chirici, la teoria riegliana «chiude con la grande tradizione storicista dell'Ottocento e apre al nuovo. Col *Denkmalkultus* ... si delineano i contorni di una fenomenologia del *valore dell'antico* (che fa da spartiacque tra i due secoli...) nonché di quella suggestiva e precorritrice articolazione dei valori di cui si fregia l'opera d'arte, che prelude suo malgrado a una vera e propria obsolescenza di quell'unicità perseguita dai grandi interpreti del restauro a garanzia di un accostamento esaustivo ed acquetante nei confronti della conservazione»²². La speculazione riegliana si inserisce, infatti, in un momento della storia della teoria del restauro in cui, specialmente in ambito italiano, erano in via di consolidamento i concetti del restauro filologico-scientifico e la relativa considerazione della dimensione storica del monumento. La teoria di Riegl di fatto tende anch'essa alla forte incidenza della dimensione storica, ma tale concetto non viene assunto come postulato di partenza, bensì esso è il frutto di una laboriosa speculazione che partendo dalla coesistenza del valore storico e di quello artistico, arriva a definire la determinazione del primo e la relatività del secondo. Ciò rappresenta una chiave di lettura innovativa: il valore artistico, non a caso da Riegl associato sempre all'aggettivo 'relativo', risulta essere un fattore legato alla contingenza del momento in cui esso viene recepito, manifestando quindi una consapevolezza dell'impossibilità di fondare precipuamente la tutela su tale valore. Lo studioso austriaco infatti «suddivide il 'valore artistico' in valore assoluto e valore relativo», sottolineando come il secolo XIX abbia «fatto proprio il valore artistico assoluto, poiché credeva in un'estetica oggettiva. L'epoca moderna, al contrario, poteva riconoscere solo il valore artistico relativo, legato alla distanza dallo spirito artistico (*Kunstwollen*) contemporaneo del monumento. Riegl

carattere più umanistico di questi ultimi, cfr. E. Grunsky, *La storia dell'arte e la valutazione dei monumenti*, in D. Fiorani, *Il restauro architettonico nei paesi di lingua tedesca*, cit., pp.89-101.

²² C. Chirici, *Critica e restauro*, cit., p. 35. L'a. afferma inoltre che «mentre l'Ottocento è il secolo del valore storico, il Novecento sembra divenire il secolo del valore dell'antico. Il primo è considerato ancora qualcosa di oggettivo mentre l'altro è legato all'effetto soggettivo di impressione, alle qualità del monumento che richiamano l'attenzione sul dissolversi della sua individualità e originalità. Qui si delinea chiaramente una linea di frattura tra l'oggettivismo legato al valore storico e il soggettivismo legato al valore dell'antico», *Ibidem*, p. 40.

dovette quindi giungere alla conclusione che il valore artistico dovesse essere separato dal concetto di monumento, poiché esprimeva un valore variabile del presente»²³.

Sicuramente l'approccio dialettico con cui lo studioso austriaco affronta le tematiche del restauro introduce rigorosamente alla natura critica dello stesso, configurandosi come un'anticipazione della dialettica tra le varie istanze insite nella disciplina ed del continuo compromesso tra le stesse²⁴, mentre nell'insussistenza di una soluzione 'determinata' può ravvisarsi l'embrione della logica del cosiddetto 'caso per caso', tipica dell'approccio al restauro della seconda metà del secolo scorso, non tralasciando le significative anticipazioni di Chierici ed Annoni²⁵.

In sostanza Riegl propone una questione del restauro in termini molto vicini a quelli attuali, ovvero come questione aperta, complessa, per molti versi contraddittoria e nella quale entrano in gioco fattori spesso inediti, per cui l'accanimento della ricerca di una soluzione universalmente valida, fenomeno che in termini diversi ha caratterizzato tutto il XIX secolo, fino al valore quasi assoluto del restauro 'scientifico' dei primi anni del XX secolo, è di fatto riconosciuto vano dallo stesso Riegl. Il monumento viene visto come 'sostrato sensibile' e veicolo di effetti psicologici nell'osservatore, il che è in stretta analogia con il concetto brandiano di materia come veicolo dell'immagine, nonché con la teoria della ricezione²⁶. D'altra parte lo stesso Riegl afferma in termini inequivocabili che «il senso e il significato di monumento non spettano alle opere in virtù della loro destinazione originale, ma siamo piuttosto noi, i soggetti moderni, che li attribuiamo ad essi»²⁷, individuando un'azione critica già nel preliminare atto del 'riconoscimento', così come individuato anche da Brandi.

²³ T. Korth, 'Denmalpflege'. *Riflessioni sui cento anni di una parola*, in D. Fiorani, *Il restauro architettonico nei paesi di lingua tedesca*, cit., pp.44-45.

²⁴ C'è da sottolineare che la complessità e l'articolazione della speculazione riegliana è certamente il frutto delle contingenze culturali, ma anche probabilmente dovuta in parte all'incarico assunto dallo studioso nell'ambito del sistema amministrativo di tutela austriaco, ove egli fu chiamato ad occuparsi di «conservazione dei monumenti in tutta l'estensione delle molteplici e stratificate problematiche che si celano dietro questo compito», E. Bacher, *Alois Riegl e la conservazione dei monumenti*, in in *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, cit., p.17.

²⁵ Cfr. R. Amore, *Gino Chierici: tra teoria e prassi del restauro*, E.S.I., Napoli 2011; A. Annoni, *Scienza ed arte del restauro: idee ed esempi*, Framar, Milano 1946.

²⁶ Cfr. Aa.Vv., *Teoria della ricezione*, a cura di R. C. Holub, Einaudi, Torino 1989, H. R. Jauss, *Estetica della ricezione*, a cura di A. Giugliano, Guida Editore, Napoli 1988.

²⁷ A. Riegl, *Progetto di un'organizzazione legislativa della conservazione in Austria*, in *Alois Riegl: teoria e prassi*, cit., p.176. Scarrocchia ha rilevato come con tale assunto «la ricezione diventa principio ermeneutico della teoria e prassi di conservazione», S. Scarrocchia, *Un monumento di per sé non è ancora monumento. Sulla dimensione virtuale della conservazione*, in *Alois Riegl: teoria e prassi*, cit., p.41.

Tuttavia non poche divergenze sono state individuate tra Riegl e Brandi, oltre la constatazione che Brandi non abbia considerato il contributo del primo²⁸. Jukka Jokilehto ha sottolineato come tra Riegl e Brandi sussistesse uno iato non solo temporale²⁹ ma anche concettuale: «Brandi sviluppò un approccio che si basava sulla specificità dell'opera d'arte ... come opera del pensiero e risultato di un processo creativo, un processo distinto dal contesto culturale. Per questo motivo egli rifiutò il concetto di *kunstwollen*, interpretandolo come un'indicazione del volere dell'arte in contrasto con il concetto del processo creativo. In effetti qui il pensiero di Brandi sembra essere diverso da quello di Riegl. Anche Riegl sottolineò la specificità dell'opera d'arte, ma la vedeva nel suo contesto culturale, Brandi rifiutò anche categoricamente il concetto di *mimesis*, interpretandolo come un'imitazione della natura e, per questo, non coerente con il concetto di creatività. [...] Brandi sosteneva che il processo creativo non fosse dipendente da una cultura o da un'altra, ma indipendente»³⁰. È altresì rilevabile tra Riegl e Brandi «una certa somiglianza nel modo di elaborare le proprie teorie; entrambi, cioè, sembrano aver reagito alle tendenze filosofiche del tempo. Riegl si trovò di fronte alle teorie troppo materialiste e positiviste di Semper; Brandi sottolineò l'aspetto umanistico di fronte a troppa scienza»³¹.

Le suddette divergenze sono comprensibili se si tiene conto dei diversi contesti e *background* culturali. La speculazione brandiana, infatti si muove a partire dalla lezione di Croce, mentre «con Riegl la conservazione prende definitivamente il commiato dall'estetica crociana», basata su una concezione astratta dell'opera d'arte come entità fluttuante nella dimensione spazio-tempo assai lontana dal piano dell'esperienza storico-esistenziale su cui lo studioso austriaco «fonda il valore relativo, ma storicamente universalmente valido, del valore dell'antico»³².

È altresì vero che Brandi in un certo senso si emancipa dall'approccio idealista della sua stessa *Teoria* e lo fa nel momento in cui prende in considerazione la fisicità/materia

²⁸ Si veda S. Scarrocchia, *La teoria del restauro di Brandi e il paradosso di Bonelli*, in *Alois Riegl: teoria e prassi*, cit., p.92.

²⁹ «È interessante prima di tutto notare che Brandi nacque l'anno dopo la morte di Riegl, per cui essi, ovviamente, operarono in due diversi contesti», J. Jokilehto, *Alois Riegl e Cesare Brandi nel loro contesto culturale*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, cit., p.51.

³⁰ *Ibidem*, pp.56-57. Sostiene ancora Jokilehto che «si potrebbe [tuttavia] forse notare che i valori e il modo di vedere il mondo sono associati con la cultura; è difficile pensare che si possa vivere al di fuori di tale contesto. Infatti possiamo anche pensare che questi due aspetti possono convivere. Da un lato, l'uomo cresce e matura in una cultura; dall'altro, ha una capacità creativa che gli permette di guardarsi attorno per cogliere gli stimoli provenienti dalla nascita delle opere d'arte», *Ibidem*.

³¹ *Ivi*, p.57.

³² S. Scarrocchia, *La teoria del restauro di Brandi e il paradosso di Bonelli*, cit., p.92.

dell'opera d'arte e l'effetto che lo scorrere del tempo ha sulla dimensione estetica di tale fisicità. In particolare Scarrocchia ha evidenziato come le possibili affinità tra Brandi e Riegl vadano lette proprio sul piano temporale, piuttosto che su quello delle istanze e dei valori³³ e proprio in tale raffronto lo studioso vede l'inconciliabilità della teoria riegliana con le «interpretazioni critico-creative della conservazione intesa come restauro»³⁴.

Afferma Scarrocchia: «Brandi distingue tre momenti del tempo nell'opera: la *durata* dell'estrinsecazione dell'opera 'mentre viene formulata dall'artista'; l'*intervallo* tra la 'fine del processo creativo e l'attualizzazione dell'opera nella nostra coscienza'; l'*attimo* 'di questa folgorazione dell'opera d'arte nella coscienza'. Queste definizioni scaturiscono dall'assunto dell'autonomia assoluta dell'opera d'arte, conclusa e immutabile; autonomia che si esprime nel *ritmo*. Il tempo di questo ritmo è *extratemporale* e pertanto la storia della caduta dell'opera nel mondo è per Brandi storia del gusto, storia del *tempo temporale*, legittimo contributo della storia della cultura inesorabilmente altro dalla storia dell'arte»³⁵. In particolare il tempo dell'intervallo costituisce la fase in cui il tempo storico della fruizione segna la materia dell'opera d'arte, contribuendo a tramandare il suo valore estetico. Il valore estetico di Brandi quindi non «è assoluto, ma oscilla verso una sussunzione del valore storico e dei processi del tramando»³⁶ e i criteri conservativi che ne scaturiscono sono giudicati corretti dallo studioso. Tuttavia, il concetto di unità potenziale dell'opera d'arte porta con sé il criterio di intervento volto alla tensione verso tale unità attraverso lo svolgimento dei suggerimenti impliciti nei frammenti che compongono il *tutto* dell'opera d'arte o reperibili in testimonianze autentiche dello stato originario³⁷, secondo un approccio evidentemente critico-creativo non contemplato dalla teoria riegliana e giudicato da Scarrocchia con essa incompatibile³⁸.

Scarrocchia individua dei punti di divergenza con Riegl anche nel pensiero di Renato Bonelli – il quale polemizza sulla tendenza della cosiddetta 'conservazione integrale', in particolare per quanto concerne la pariteticità ai fini della conservazione di «tutti gli

³³ *Ivi*, p.93.

³⁴ *Ivi*, p.94.

³⁵ *Ivi*, p.93.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Cfr. C. Brandi, *Teoria*, cit., p.22.

³⁸ Per un raffronto dell'efficacia nella prassi delle teorie di Riegl e Brandi si veda N. Wibiral, *Methodische Überlegungen*, in M. Koller, N. Wibiral, *Der Pacher-Altar in St. Wolfgang. Untersuchung, Konservierung und Restaurierung*, Wien-Köln-Graz 1981, citato in S. Scarrocchia, *La teoria del restauro di Brandi e il paradosso di Bonelli*, cit., p.97.

oggetti, dalle opere d'arte vere e proprie ai semplici reperti archeologici»³⁹, in contrapposizione, quindi, ad uno degli assunti fondativi della speculazione riegliana, ovvero, appunto, la pariteticità storica di tutti i monumenti – nonché con quello di Carbonara, rilevando come la sua impostazione critica, che «sostiene con grande ampiezza argomentativa il restauro critico di Bonelli e proprio sul piano della validità per il restauro dei precetti dell'estetica crociana»⁴⁰, proprio in questo perda mordente.

Per quanto concerne invece i nessi con la teoria della ricezione, Scarrocchia evidenzia come «a Riegl non possono essere ... ricondotte le recenti formulazioni dell'estetica della ricezione, ma la sua definizione... della storia dell'arte come storia della relazione dell'osservatore con l'opera e dell'estetica storica come ricerca delle leggi di questa relazione costituiscono proposizioni fondamentali della ricerca del nuovo paradigma dell'esperienza estetica», secondo un approccio che, lontano dal pre-giudizio estetico nella valutazione di intere epoche artistiche, ha «reso il rapporto opera-destinatario (osservatore, fruitore) una categoria produttiva della ricerca storico artistica»⁴¹, nel senso di «produttività del ricettore» e non di «verità della pittura». Ad esemplificazione di quanto sopra Scarrocchia riporta un breve passo di uno scritto di W. Kemp, in cui si possono scorgere non pochi nessi con la *Teoria* e con la prassi brandiana: Riegl «considera un'arte del *per sé* e un'arte del *per noi* come tipi polari e di pari diritto del fare artistico, un'arte dell'*unità interna* e un'arte dell'*unità esterna* per usare i suoi termini. L'unità interna di Riegl esige l'assoluto rapporto di scambio, la partecipazione di tutte le persone a un'*azione* e l'unitaria configurazione *delle funzioni psicologiche e fisiche delle figure*. Un ponte verso l'osservatore non viene offerto attraverso questo stringente modo della sua composizione, il quadro resta completo in sé. Di contro a questo esercizio artistico sta una pittura, che produce un'*unità esterna*, in cui questo principio coordina, non subordina, le figure, le lascia stare una vicino all'altra più o meno senza rapporti e perciò chiama l'osservatore a costruire l'unità dell'evento figurativo, una pittura che, in una forma ancor più compiuta presuppone ancora più chiaramente il soggetto osservante, in cui attraverso contatto visivo, mimica e movimento fa prendere alle figure contatti diretti con lui»⁴².

³⁹ Cfr. R. Bonelli, *Restauro anni '80: tra restauro critico e conservazione integrale*, in *Saggi in onore di Guglielmo de Angelis d'Ossat*, a cura di S. Benedetti e G. Miarelli Mariani, Roma 1987, p. 513, citato in S. Scarrocchia, *La teoria del restauro di Brandi e il paradosso di Bonelli*, cit., p.94.

⁴⁰ S. Scarrocchia, *La teoria del restauro di Brandi e il paradosso di Bonelli*, cit., p.97.

⁴¹ S. Scarrocchia, *La cooperazione interpretativa nelle opere d'arte*, in *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, cit., p.1.

⁴² W. Kemp, *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft un Rezeptionsästhetik*, Köln 1985, citato in S. Scarrocchia, *La cooperazione interpretativa*, cit., p.39.

In questo passo sono ravvisabili delle sottili convergenze con la *Teoria* di Brandi, di fatto fondata sulla recezione dell'opera, a partire dal riconoscimento della stessa fino alle tecniche di intervento sulle lacune. E proprio in merito a queste ultime, lo scritto di Kemp citato da Scarrocchia, lascia intravedere delle analogie di fondo, laddove la tecnica dei neutri e dei livelli adottata da Brandi⁴³ chiama in causa direttamente l'osservatore, rendendolo partecipe non solo della figuratività del dipinto, ma del suo stesso restauro.

Altro nodo centrale nella speculazione riegliana è la concezione evolucionistica della storia per cui ogni testimonianza diventa importante in quanto costituente un anello della grande catena dello sviluppo storico, concetto in parte già anticipato da William Morris, in cui può ravvisarsi l'inizio di un graduale ampliamento della nozione di monumento⁴⁴. Pur non pervenendo ad una concezione pluridisciplinare della forma⁴⁵, ma partendo comunque da una visione plurima dell'entità monumento in funzione dei diversi valori che in esso vengono riconosciuti, Riegl «dopo Ruskin e prima di Brandi ... propose, senza estetismi, la più importante teoria della tutela del Novecento»⁴⁶, che, introducendo appunto la centralità della nozione di valore come fattore determinate la scelta dell'intervento, ha gettato le basi del contemporaneo concetto di restauro⁴⁷.

⁴³ C. Brandi, *Postilla teorica al trattamento delle lacune*, in Id., *Teoria*, cit., pp.71-76.

⁴⁴ «L'idea dello sviluppo, della continuità, giustifica il recupero di testimonianze del passato meno importanti. Affirma Riegl che in nome della storicità dei fenomeni si valorizzano anche le testimonianze più scadenti per materiale, fattura, ecc. (ciò sembra un'anticipazione del dibattito più recente sul restauro e, nella fattispecie, delle posizioni conservazioniste)», C. Chirici, *Critica e restauro*, cit., p. 40.

⁴⁵ La teoria riegliana si sviluppa polemicamente in contrasto con la teoria dell'architettura e dell'arte di Gottfried Semper e contro soprattutto i semperiani riduttivi. «Questi, irrigidendo unilateralmente la concezione del maestro in uno schematico positivismo meccanicistico, sostenevano che l'arte deriva - per evoluzione spontanea e automatica - dai fattori prioritari dei materiali, delle tecniche costruttive e degli scopi pratici. Riegl invece ... poneva come prioritario il *Kunstvollen*, traducibile approssimativamente con 'volontà' o 'intenzione d'arte'. Ma, al di là di una contrapposizione dogmatizzata, fino al limite di una reciproca esclusione, è più verosimile ... che l'oggetto artistico sorga dalla simbiosi di tutte queste cause insieme. [...] La forma comprende in sé tutte queste dimensioni interattive e ne comprende pure molte altre (sociologiche, psicanalitiche, antropologiche, filosofiche, ecc.): ed è di tutto ciò scrittura simbolica, per una storica, polivalente 'icono-logica' della cultura materiale e della cultura mentale, del sapere conscio e del sapere inconscio, della razionalità e dell'immaginario, del visibile e dell'invisibile, operanti insieme nel complesso 'cantiere' progettante formativo», cfr. G. La Monica (a cura di), *Alois Riegl. Scritti sulla tutela e sul restauro*, c, p. 8. Sul rapporto tra Riegl e Semper si veda pure J. Jokilehto, *Alois Riegl e Cesare Brandi nel loro contesto culturale*, cit.

⁴⁶ G. La Monica (a cura di), *Alois Riegl*, cit., p. 10.

⁴⁷ L'evoluzione del concetto di valore relazionato alla disciplina del restauro, dalla teoria riegliana passando per il secondo dopoguerra e gli anni Settanta, fino all'omnicomprensivo concetto relativamente recente di 'autenticità', è ormai ampiamente acquisito in sede teorica ed operativa, tanto da entrare a pieno titolo anche nella definizione stessa di restauro fornita da un testo, apparentemente arido e lontano per natura dalla speculazione teorica, quale può essere uno strumento legislativo, ovvero il nostro Codice dei beni culturali e del paesaggio, ove «Per restauro si intende l'intervento diretto sul bene attraverso un complesso di operazioni finalizzate all'integrità materiale ed al recupero del bene medesimo, alla protezione ed alla trasmissione dei suoi valori culturali». Cfr. D. Leg.vo 22 gennaio 2004, n.42, art. 29. Sulla questione dei valori in seno al dibattito sviluppato negli anni Settanta e ancora per molti aspetti attuale si veda R. Di Stefano, *Il recupero dei valori*, cit., mentre sul tema dell'autenticità si veda B.G. Marino, *Restauro e autenticità*, cit.

La modernità di Riegl può ricercarsi probabilmente non solo nelle anticipazioni dell'attuale teoria del restauro sopra accennate, ma più in generale nel carattere 'democratico' del suo pensiero intorno ai monumenti ed alla loro tutela. Nel suo testo fondamentale⁴⁸ sono chiaramente riscontrabili «la pariteticità storicista e anti-aristocratica tra tutte le arti (cosiddette 'maggiori', 'minori' e 'applicate') e tra tutte le epoche della storia dell'arte, il relativismo storico, con in più, rispetto a coeve e successive teorie restaurative, l'accentuazione del valore del 'ricordo' e di quello di 'antichità'»⁴⁹. Alla base c'è sicuramente una concezione evoluzionistica della storia, il che inevitabilmente riporta tutti i vari periodi ad una medesima classe di importanza, da cui la determinazione del valore storico, ma ad essa si accompagna un relativismo di fondo che consente in qualche modo di azzerare anche le 'classi artistiche', da cui il valore artistico relativo ed il conseguenziale stemperamento della dicotomia tra monumenti storici e monumenti artistici, essendo questi ultimi compresi nei primi.

Un ruolo determinante è svolto anche dalla diversa concezione della condizione dell'uomo, che da schiavo della macchina o del potere monarchico (vedi rivoluzione industriale e rivoluzione francese) ha nel corso dell'Ottocento consolidato il riscatto conquistato con le rivoluzioni della fine del XVII secolo e si affaccia al Novecento in una posizione decisamente autonoma e predominante/padrona del contesto (estetica della ricezione). Non a caso «Noi è il soggetto che incardina il culto moderno dei monumenti» laddove «Noi non è un soggetto stabile, autoreferenziale, ma il rappresentante caduco dell'umanità sul pianeta Terra»⁵⁰ e pertanto rende la filosofia del *Culto* valida in tutti i luoghi ed in tutti i tempi, in maniera quindi paradossalmente universale⁵¹. In tal senso l'approccio di Riegl è decisamente moderno, laddove per moderno si intende «non il

⁴⁸ Cfr. A. Riegl, *Il moderno culto dei monumenti, la sua essenza, il suo sviluppo*, in G. La Monica (a cura di), *Alois Riegl. Scritti sulla tutela*, cit., pp.27-82.

⁴⁹ G. La Monica (a cura di), *Alois Riegl. Scritti sulla tutela*, cit., pp. 10-11.

⁵⁰ S. Scarrocchia, *La teoria dei valori configgenti dei monumenti di Alois Riegl*, in A. Riegl, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, ed. a cura di S. Scarrocchia, Milano 2011, p.81.

⁵¹ A proposito della attualizzazione del *Culto* Sandro Scarrocchia sottolinea come «risulta impossibile rileggerlo senza gli echi, le immagini, i contesti, le voci di cui in questo trentennio si è andato arricchendo, che lo hanno reso uno strumento indispensabile per l'ermeneutica contemporanea. Nella forma della ricezione che ha assunto, il *Culto* è diventato scenario della prassi di tutela contemporanea e dei suoi soggetti. Negli inizi della sua genesi è contenuta la chiave del divenire del suo destino. [...] Il movimento per il quale il *Culto* ha valore è (a lui) contemporaneo», cfr. S. Scarrocchia, *La teoria dei valori configgenti dei monumenti di Alois Riegl*, cit., p.81 e p.83. In sostanza il *Culto* trova le sue radici nel ruolo centrale della ricezione da parte dell'osservatore e proprio in funzione di questa il seme di questo *nuovo modo* non solo della tutela dei monumenti ma più in generale dell'approccio alla lettura della storia e dell'arte, ha trovato linfa vitale tale da renderlo ancora attuale e ancora suscettibile di ulteriori interpretazioni ed evoluzioni, quasi come se fosse un testo felicemente incompiuto.

nuovo, né la semplice alterità dall'antico, ma ... [l'] affermazione di autonomia da esso, [la] rivendicazione di pari dignità rispetto ad esso»⁵².

Il *Culto* si distingue inoltre per il carattere non predeterminato ed allo stesso tempo *dinamico* della sua impostazione. In contrasto con l'impalcato teorico del XIX secolo, Riegl riconosce non un unico valore dei monumenti, come era avvenuto sino ad allora, ad appannaggio del valore estetico prima e di quello storico dopo, con i risultati in campo attuativo ben noti a tutti, ma di una pluralità di valori non precostituiti ma da attribuirsi e tra l'altro tra loro confliggenti. Quello che in apparenza si propone come un deciso cambio di prospettiva – non è il monumento a dettare i valori ma è l'osservatore che in esso li riconosce – in realtà non è altro che il riconoscimento di ciò che è sempre avvenuto: è sempre stato l'uomo ad interpretare il monumento e mai il monumento a manifestare le proprie caratteristiche intrinseche, il restauro stilistico è un'esigenza culturale del momento, non una necessità imposta dal manufatto. Probabilmente questo cambio di prospettiva a noi appare banale in quanto lo osserviamo con più di un secolo di vantaggio culturale, ma senz'altro il contributo riegliano si distingue per la parcellizzazione dei valori e per la logica dinamica con cui essi vengono letti, al punto che lo stesso conflitto tra essi individuato può essere letto come un valore, che «mettendo in risalto punti di frattura e di continuità tra i valori in campo» ne «rappresenta il *telos*, il filo rosso che [li] collega tutti»; esso «pur non aparendo nel sistema dei valori, è il suo riconoscimento di fatto che lo ispira, lo guida e ne costituisce la ricchezza»⁵³.

L'attualità della teoria riegliana sta nell'aver impostato un metodo di lettura del monumento che, «almeno sino a quando non avremo un nuovo paradigma»⁵⁴, resta ancora valido. Al di là dei singoli valori individuati, suscettibili di integrazioni dettate dalle mutate contingenze socio-culturali, la ponderazione dei valori risulta essere il punto di partenza di qualsiasi progetto di restauro che abbia come obiettivo la conservazione della preesistenza e non l'autoreferenzialità dell'intervento. Pertanto «la reale innovazione riegliana resta... l'idea di sistema ed il correlato atteggiamento conoscitivo di realtà complesse, quali sono i monumenti storici; la conoscenza dei quali... postula l'abbandono del metodo per classificazioni, categorie, scomposizioni e analisi per parti fisicamente separate»⁵⁵

⁵² S. Scarrocchia, *La teoria dei valori configgenti dei monumenti di Alois Riegl*, cit., p.81

⁵³ *Ivi*, p.89.

⁵⁴ *Ivi*, p.95.

⁵⁵ N. Pirazzoli, "... Che cosa ci manca dunque? Non sarà semplicemente un metodo?", in «ANAKH», n.43/2004, p.39.

Inoltre, c'è da rilevare come «la tendenza riegliana a trasporre l'ente oggettivo (l'oggetto in sé) nell'alveo della dimensione 'soggettiva' non significa, come è stato osservato, una «caduta nel soggettivismo arbitrario ... ma significa riconoscimento dell'importanza decisiva del soggetto percepente (che 'osserva con i sensi') e della presa di coscienza, nello stesso soggetto (che diviene 'cosciente con lo spirito'), del valore di antichità»⁵⁶, inteso quest'ultimo come valore universalmente riconosciuto in tutti i monumenti indipendentemente dal valore storico degli stessi. Tale presa di coscienza a livello intellettuale tende poi alla tutela e pertanto si tramuta «in coscienza *intenzionante*, intenzionalità o volontà consapevole della tutela (universale)». Dal tale rapporto tra soggetto e oggetto si innesca quindi un meccanismo produttivo in termini sia di ricerca storico artistica⁵⁷ che di tutela stessa. In sostanza, la dimensione soggettiva porta con sé la coscienza intellettuale dei valori di cui le preesistenze sono portatrici, da cui la volontà di tutela delle stesse come sentimento universale.

⁵⁶ G.B. Marino, *Restauro e autenticità*, cit., pp.49-50.

⁵⁷ Si veda S. Scarrocchia, *La cooperazione interpretativa*, cit., pp.38-39, citato anche in B.G. Marino, *Restauro e autenticità*, cit., p.50, nota 100.

CAPITOLO II

IL RESTAURO CRITICO NELLA CULTURA ITALIANA DEL RESTAURO DEL NOVECENTO

2.1 Da restauro scientifico e filologico a restauro critico: il contributo degli storici dell'arte

Nel precedente capitolo si è visto come l'ambito storico proprio del 'restauro critico' sia rappresentato dal secondo dopoguerra. La maggior parte degli studiosi concordano sul ruolo nodale avuto in merito da Roberto Pane, con particolare riferimento a quanto enunciato nel saggio *Il restauro dei monumenti* del 1944¹, e da Renato Bonelli, per la sistematizzazione teorica dei principi fondanti del 'restauro critico', con particolare riferimento alla voce *Restauro* nell'*Enciclopedia Universale dell'Arte*, senza tralasciare la copiosa pubblicistica precedente e successiva a questa².

Tuttavia la revisione di metodo nel campo del restauro, in particolare per quanto concerne gli aspetti strettamente operativi, seppure resasi repentinamente necessaria e indifferibile a seguito delle distruzioni belliche, è il frutto di un cambiamento di concezione sui temi legati alla conservazione delle testimonianze del passato già *in fieri*

¹ Cfr. R. Pane, *Il restauro dei monumenti*, in «Aretusa», n.1/1944, poi pubblicato nuovamente in R. Pane, *Architettura e arti figurative*, Neri Pozza, Venezia 1948, con il titolo *Il restauro della chiesa di Santa Chiara in Napoli*, pp.7-20.

² R. Bonelli, voce *Restauro architettonico*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Sansoni, Firenze 1963, vol. XI, pp.343-351. Gli scritti di Bonelli sul tema del 'restauro critico' sono davvero numerosissimi e abbracciano non solo il restauro architettonico in senso stretto, ma spaziano verso l'applicazione dei principi del 'restauro critico' anche al restauro urbanistico, con particolare riguardo alle problematiche di natura sociale ad esso connesse, e del paesaggio. Si citano per immediatezza di lettura alcuni riferimenti: R. Bonelli, *Architetti e critici di fronte all'architettura*, in «Metron», fasc. 15, aprile 1947, Id., *Teoria e metodo nella storia dell'architettura*, in «Bollettino dell'Istituto Storico-Artistico Orvietano», n. 1/1945; Id., *Critica d'arte e critica architettonica*, in Atti del I Convegno internazionale per le arti figurative, Firenze 1948, pp. 52-56; Id., *La storia dell'architettura come critica d'arte*, in Atti del V Convegno nazionale di Storia dell'architettura (Perugia, 23 settembre 1948), Casa ed. E. Nocchioli, Firenze 1957, pp. 49-58; Id., *Architettura e restauro*, cit.; Id., *Estetica contemporanea e critica dell'architettura*, in «Zodiac», n.4/1959, pp. 22-29; Id., *Aggiornare il restauro*, in «Comunità», fasc.78/1960, pp.2-10; Id., *La 'Carta di Venezia' per il restauro architettonico*, in «Italia Nostra», fasc.38/1964, pp. 1-6; Id., *Critica e linguaggio architettonico*, in *Studi in onore di G. Nicco Fasola*, in «Arte Lombarda», vol. II, Edizioni La Rete, Milano 1965, pp. 291-293; Id., *Estetica, storiografia e critica nello studio storico dell'architettura*, in Atti del XIX Congresso di Storia dell'architettura (L'Aquila, 15-26 settembre 1975), Centro di Studi per la Storia dell'architettura, Roma 1980, vol.I, pp. 23-35; Id., *Storiografia e restauro*, in «Op.Cit.», n. 50/1981, pp. 5-14; Id., *La didattica del restauro e l'esercizio della critica*, in G. De Angelis d'Ossat, R. Bonelli, *Due lezioni di restauro*, Multigrafica editrice, Roma 1987; Id., *Restauro dei monumenti: teorie per un secolo*, in *Anastilosi. L'antico, il restauro, la città*, a cura di F. Perego, Laterza, Roma-Bari 1987, pp.62-66; Id., *Restauro anni '80: tra restauro critico e conservazione integrale*, in *Saggi in Onore di G. De Angelis d'Ossat*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura», Multigrafica editrice, Roma 1987, fasc.1-10, pp.511-516; Id., *Restauro: l'immagine architettonica tra teoria e prassi*, in «Storia architettura», n.1-2/1988 (ma 1991), pp.5-14; Id., *Pane innovatore di metodo*, cit.; Id., *Scritti sul restauro e la critica architettonica*, Bonsignori Editore, Roma 1995.

nei primi decenni del XX secolo e da ricercarsi in particolare nel rapporto tra storia dell'arte e restauro, laddove i sentieri tracciati dagli storici dell'arte costituiscono probabilmente il seminato in cui si è poi sviluppata quella prevalenza dell'istanza estetica fondante il 'restauro critico'. In tal senso si è espresso A. Bellini, riferendosi specificamente al tema delle origini del 'restauro critico', affermando che «non è... esatto indicare il 1943 [anno in cui Pane pubblica il ricordato saggio *Il restauro dei monumenti*] come data di inizio della riflessione» sui temi intorno ai quali si è sviluppata la teoria del 'restauro critico'. Essi infatti, rileva ancora Bellini, «muovendo da diversi punti di vista, sono considerati anche nei dibattiti che precedettero e seguirono l'emanazione delle leggi di tutela del 1939, la fondazione dell'Istituto Centrale per il Restauro, l'avviata e non del tutto conclusa riforma organizzativa della tutela di stato, parte di più vasti provvedimenti nel settore della pubblica istruzione in una visione complessivamente unitaria e chiaramente ispirata da principi politici»³.

Invero, per comprendere a fondo quel delicato momento della storia della teoria del restauro in cui si è passati da una logica dell'oggettività ad una più comprensiva della soggettività, pur senza esaurire in tale sede il tema, è probabilmente opportuno richiamare quanto accaduto in Italia già nella seconda metà del XIX secolo nell'ambito della tutela e della conservazione dei monumenti e dei beni storico-artistici, ripercorrendo brevemente i principi di quel 'metodo positivo' dalle cui ceneri è scaturito il 'restauro critico', seguendo l'altalenante andamento tra istanza storica ed istanza estetica che già ha caratterizzato l'evoluzione dei principi sul restauro nel XIX secolo (da Viollet-le-Duc a Boito).

Dopo l'unità d'Italia, infatti, il lavoro svolto dagli storici dell'arte nell'ambito della formazione delle leggi di tutela⁴ – basato innanzitutto su un giudizio di valore sul 'cosa' tutelare e sull'«idea di monumento come opera da considerarsi alla stregua di altre forme artistiche e ... studiato attraverso le medesime metodologie impiegate in particolare per

³ A. Bellini, *Alle origini del restauro critico*, in «TeMa», 1993/3, p.66.

⁴ Sullo sviluppo della legislazione sulla tutela dei monumenti nel periodo post-unitario si veda M. Bencivegna, R. Dalla Negra, P. Grifoni, *Monumenti e istituzioni. La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia, 1860-1880*, I, Alinea, Firenze 1987; Id., *Monumenti e istituzioni. Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia, 1880-1915*, II, Alinea, Firenze 1992; M. Pretelli, *I primi tentativi di tutela del patrimonio storico-artistico: la situazione normativa*, in «Recupero&Conservazione», n.31/2000; Id. *I primi tentativi di tutela del patrimonio storico-artistico: la ricognizione e la catalogazione*, in «Recupero&Conservazione», n.32/2000; Id., *I primi tentativi di tutela del patrimonio storico-artistico: la riorganizzazione degli uffici*, in «Recupero&Conservazione», n.33/2000; Id., *Roma fine '800: la tutela applicata*, in «Recupero&Conservazione», n.34/2000. Sulla figura di Giuseppe Fiorelli si veda R.A. Genovese, *Giuseppe Fiorelli e la tutela dei beni culturali dopo l'Unità d'Italia*, in «Restauro», n.119/1992 (numero monografico). Si veda pure V. Cazzato (a cura di), *Istituzioni e politiche culturali negli anni Trenta*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2001.

le opere pittoriche... negando quindi una specificità dell'architettura» – ha avuto notevoli ripercussioni nel campo dell'architettura e del restauro in special modo, nella misura in cui a fronte di una «concezione dell'arte come categoria unica discende, secondo gli storici, l'applicabilità del medesimo metodo di studio per ogni forma artistica che si travasa, a loro dire, nel concetto di uguaglianza anche per quel che riguarda i criteri del restauro»⁵.

In particolare, il contributo al tema della tutela in seno alla formazione della cultura post-unitaria di personalità quali Giovan Battista Cavalcaselle e Giovanni Morelli, ricordati da Giovannoni come i fondatori della storia dell'arte⁶, è stato determinante nella costruzione di un sistema di vera e propria «politica culturale» basato sulla *conoscenza*.

La conoscenza innanzitutto del patrimonio artistico nazionale, esigenza primaria per un novello stato unitario, condotta attraverso una capillare catalogazione («iniziata nel 1861 e mai conclusa ... di cui ancora, anacronisticamente, attendiamo l'esito»⁷), sentita come «il primo necessario passo per potere svolgere un'azione a più largo raggio riguardante il mondo dell'arte: dall'insegnamento per la diffusione di una cultura storico-artistica, fino alla promulgazione di una legge di tutela»⁸. L'insegnamento si prefigura, quindi, strettamente connesso al restauro; esso è «da intendersi infatti non solo nel senso più immediato di trasmissione di alcune norme, ma come disciplina atta alla formazione di una cultura storico artistica che avrebbe permesso la comprensione di ciò che veramente era meritevole di essere salvaguardato. Vi è quasi un circuito che lega l'insegnamento e lo studio dei beni artistici alla valutazione e al restauro di essi. Il restauro diventa

⁵ V. Pracchi, *Introduzione* a Id., *La logica degli occhi. Gli storici dell'arte, la tutela e il restauro dell'architettura tra positivismo e neoidealismo*, Edizioni New Press, Como 2001, p. 12. È nota la posizione che in tale temperie culturale ha assunto Gustavo Giovannoni, sostenendo l'erroneità di «una trasposizione tout court della metodologia di studio applicata alla storia dell'arte a quella dell'architettura» e «l'autonomia disciplinare di quest'ultima», B.G. Marino, *Restauro e autenticità*, cit., p.75. Sulla figura di Giovannoni si veda G. De Angelis d'Ossat, *Gustavo Giovannoni, storico e critico dell'architettura*, Istituto di Studi Romani, Roma 1949; A. Del Bufalo, *Gustavo Giovannoni*, Edizioni Kappa, Roma 1982; M. Centofanti, *Gustavo Giovannoni: il disegno della memoria, l'architettura della tradizione, 1897-1927*, Tazzi, L'Aquila 1990; A. Bellini, *Brevi note per una discussione su alcuni aspetti di un testo di Gustavo Giovannoni*, in «Palladio», n.14/1992, pp.291-294; M. P. Sette (a cura di), *Gustavo Giovannoni: riflessioni agli albori del XXI secolo* (Roma 23 giugno 2003), Bonsignori editore, Roma 2005; A. Pane, *Il vecchio e il nuovo nelle città italiane: Gustavo Giovannoni e l'architettura moderna*, in *Antico e Nuovo: architetture e architettura*, a cura di A. Ferlenga, E. Vassallo, F. Schellino, Il Poligrafo, Padova 2007; A. Pane, *Attualità di Gustavo Giovannoni*, in «ANAFKH», n. 70/2013. Si veda pure A.Pane, *Da Boito a Giovannoni: una difficile eredità*, in «ANAFKH», n. 57/2009.

⁶ G. Giovannoni, *Mete e metodi nella Stoia dell'architettura italiana*, in *Atti del Primo Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura*, Sansoni, Firenze 1938, citato in V. Pracchi, *La logica degli occhi*, cit., p.13.

⁷ V. Pracchi, *La logica degli occhi*, cit., p. 14.

⁸ *Ibidem*.

conclusione e, al contempo, parte di un percorso formativo che gli storici dell'arte progettano in vista della costruzione di una cultura artistica».

Il legame tra insegnamento, studio dei beni artistici, valutazione e restauro è, quindi, di tipo circolare, costituendo il restauro il punto di arrivo di tale processo, ma anche un nuovo punto di partenza, garantendo la salvaguardia del bene e quindi la possibilità di studi futuri⁹. Non a caso, in tale apparato il museo, in particolare, oltre ad assicurare la custodia delle opere d'arte, costituiva un vero e proprio strumento didattico, simultaneamente per lo storico dell'arte, che vi studiava all'interno e doveva prepararne il catalogo, e per il visitatore, che «aveva così modo di ripercorrere la storia della pittura in maniera logica e ordinata, secondo una concezione di progresso continuo, ammirando i passaggi fondamentali, 'procedendo' da un anello all'altro della catena dei fatti storici. L'estrapolazione del 'pezzo' da ogni contesto, compiuta ai fini della musealizzazione, non costituiva un problema, non essendo sentita come limite alla comprensione dell'opera, che doveva avere come requisito il massimo possibile di documentata 'originalità', unica vera qualità»¹⁰.

Lo storico dell'arte contribuisce, quindi, alla creazione di una cultura dell'arte fondata su un metodo «sicuro e positivo», ovvero «basato principalmente sulla possibilità di comprendere correttamente l'opera d'arte: di datarla, di attribuirle ad un autore, di fare cioè un'indagine sul testo. Il buono stato di conservazione è dunque necessario per la possibilità di lettura dello stesso. Una volta eseguita l'analisi sarà ancora l'opera di conservazione a chiudere questo processo. Il mantenimento del testo diventa la fase finale del lavoro di riconoscimento operato dallo storico: garantisce cioè, una volta stabilite le parti autentiche, la loro permanenza, permettendo l'eliminazione di ciò che è stato aggiunto»¹¹. Già da tale impostazione sono intuibili i rischi connessi ad un processo che si chiude su se stesso, tornando al punto di partenza: «il restauro infatti è sentito

⁹ Tale approccio è assai simile a quello esplicitato da B. P. Torsello nella definizione di restauro fornita per il saggio da lui curato *Che cos'è il restauro*. Torsello, infatti, afferma che la necessità di tutelare nasce dall'esigenza di garantire la possibilità alle generazioni future di interpretare il testo architettonico, si veda *Che cos'è il restauro*, a cura di B.P. Torsello, cit., pp.53-56 e pure il paragrafo 1.1 della presente. Inoltre, in merito alla questione dell'insegnamento, appare opportuno sottolinearne l'attualità, in particolare in quanto connessa al tema della formazione dei restauratori, che, dopo aver attraversato tutto il XX secolo, sembra ancora non aver trovato una sua definizione compiuta. Basti ricordare quanto avvenuto recentemente per il tentativo (non riuscito) di istituire un albo dei restauratori. Sul tema della formazione dei restauratori si veda *Le professioni del restauro: formazione e competenze*, a cura di G. Lippi Nardini, Firenze 1992; R. Di Stefano, *Restauro dei monumenti: formazione e professione*, in «Restauro», n. 124/1993 (numero monografico). Si vedano pure C. Feiffer, *La storia si ripete*, in «Recupero&Conservazione», n.36/2000, pp.18-19; V. Sgarbi, *Analfabetismo*, in «Recupero&Conservazione», n.39/2001, p. 22.

¹⁰ V. Pracchi, *La logica degli occhi*, cit., p. 15.

¹¹ *Ibidem*.

come una operazione che consente una più esatta valutazione (operazione principe a cui gli storici dell'arte guarderanno sempre più con interesse è, non a caso, la pulitura) e come il completamento del percorso compiuto attraverso il consolidamento delle opere (o meglio il mantenimento delle parti originali) che diventano loro stesse canone guida per altri restauri, con una circolarità dalla quale non si vede via d'uscita»¹².

La conoscenza, quindi, rappresenta la chiave di lettura di tutto il processo volto alla tutela del bene e, in particolare nel restauro, la fase conoscitiva, esplicitata attraverso un'indagine diretta dell'opera, scandagliata, o meglio vivisezionata, in tutti gli aspetti scibili della materia, essendo basata su dati 'certi' insiti nella materia stessa, garantisce la 'scientificità' dell'operazione¹³. Tuttavia, tale impostazione metodologica, se da un lato costituisce il superamento di un modo di interpretare il monumento prevalentemente secondo lo schema compositivo, a vantaggio di una maggiore attenzione alla lettura delle istanze materiche dello stesso¹⁴, dall'altro non ha tardato a palesare i propri limiti, insisti fondamentalmente nel tentativo di «rendere oggettivo e scientifico un metodo, di togliere aleatorietà a sistemi che non possono che essere tali: l'osservazione, l'analisi che viviseziona e studia l'opera, ... [In sostanza] il tentativo da sempre auspicato, e altrettante volte disatteso, di stabilire criteri univoci per intervenire su opere mobili e immobili, e soprattutto sulla capacità di sceverare ciò che ha valore da quanto non ne ha»¹⁵. L'interpretazione elastica della filologia, ora portata ad accreditare le ragioni della storia, ora dell'arte, conduce all'ossimoro, di nome e di fatto, del «rigore elastico», soprattutto nella cultura del restauro, laddove, accettata la posizione degli storici riguardo all'importanza della conoscenza storica, dinnanzi al problema della selezione dei fatti storici, la risoluzione era basata su criteri soggettivi¹⁶.

In questo si può riconoscere da un lato quell'approccio critico al restauro che trasversalmente attraversa la storia della conservazione delle preesistenze, dall'antichità all'epoca contemporanea, in modo latente o palese, di cui si è già trattato¹⁷, dall'altro le ragioni della crisi del «metodo storico positivo», tutte interne al metodo stesso, nella misura in cui «la filologia, e con essa il restauro cosiddetto filologico-scientifico, sperimenta al suo interno la coincidenza tra il perseguimento del suo obiettivo (la

¹² *Ivi*, p. 16.

¹³ La creatività del restauratore era praticamente bandita, essendo ricondotta la sua attività all'esperienza puramente tecnica dell'esecuzione sotto la guida dello storico dell'arte, cfr. *Ivi*, pp.26-27.

¹⁴ Cfr. B.G. Marino, *Restauro e autenticità*, cit., p. 73.

¹⁵ V. Pracchi, *La logica degli occhi*, cit., p.29.

¹⁶ *Ivi*, p. 38.

¹⁷ Si veda il paragrafo 1.2 della presente.

conservazione delle tracce presenti nel manufatto) e l'ottenimento del suo opposto (reiterate trasformazioni con conseguente perdita di autenticità)»¹⁸. In sostanza si rileva «una contraddizione implicita nelle posizioni del restauro filologico che non casualmente vedrà nella pratica il continuo tradimento dei suoi presupposti da parte dei suoi stessi fondatori tutte le volte in cui verrà meno la fiducia nei risultati della ricerca storica, per insufficienza di dati, e ad essa si sostituiranno il gusto formale e le facoltà intuitive del restauratore»¹⁹. Il metodo positivo, quindi, porta in sé già l'embrione dell'analisi critica e del giudizio di valore, laddove ad essi bisogna inevitabilmente ricorrere nella scelta degli elementi da conservare.

Nel graduale passaggio dalla (sedicente) logica scientifica alle sponde della critica, è opportuno considerare il contributo di Adolfo Venturi, il quale, contrario a qualsiasi forma di semplice erudizione fine a se stessa e proprio in merito al ruolo svolto dalla critica nel restauro, afferma che «l'erudito non saprebbe costruire nulla con le parole del documento... noi dobbiamo pensare che i documenti sono come le pietre per l'architetto [...] Alla storia sono necessari dati di fatto per porre le sue figure nel tempo e nello spazio, e quando le ha distribuite chiama la critica per alzarle o abbassarle con giusta misura [...] Il valore, che nessun documento può attribuire alle opere d'arte, è un coefficiente imposto dalla critica, paragonando, misurando, penetrando nelle opere»²⁰. Tale esemplificazione pare particolarmente significativa del compito che la critica è chiamata a svolgere nel restauro: «il restauratore è dunque storico che impiega i documenti-pietre per la sua opera, ed è critico quando paragona, misura, penetra nelle opere per rideterminare il giusto valore che esse hanno perduto»²¹. In tal senso il restauro filologico-scientifico ha gettato le basi del suo stesso superamento, avvicinando la storia dell'arte alla critica e precludendo ad un nuovo modo di intendere il monumento basato su «una diversa considerazione dei valori dell'arte che si concepiranno come prodotti della storia ma come valori assoluti e quindi non soggetti a giudizi relativi o dipendenti dalle circostanze di tempo e di fatto»²².

¹⁸ B.G. Marino, *Restauro e autenticità*, cit. p. 78.

¹⁹ A. Bellini, *Note sul dibattito attorno al restauro dei monumenti nella Milano dell'Ottocento; Tito Vespasiano Paravicini*, in *Saggi in onore di Renato Bonelli*, a cura di C. Bozzoni, G. Carbonara, G. Villetti, Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici, n.s., fascicoli 15-20 (1990-1992), Multigrafica Editrice, Roma, vol. II, p.898.

²⁰ G. Nicodemi, *Ricordo di Adolfo Venturi*, citato in V. Pracchi, *La logica degli occhi*, cit., p. 39, nota 44.

²¹ V. Pracchi, *La logica degli occhi*, cit., p. 93.

²² A. Bellini, *Note sul dibattito attorno al restauro*, cit., p.898. È stato altresì rilevato come Giovannoni, tra l'altro maestro sia di Roberto Pane che di Renato Bonelli, entrambi, ma in modi difformi, seguaci di Croce, «in fondo, cova il superamento della sua stessa impostazione 'filologica'», P. Fancelli, *Un pensiero sul restauro*, in *Ricordo di Roberto Pane*, cit., p.121.

In effetti il ricordato venturiano metodo del «vedere e rivedere», ovvero del comprendere in prima istanza l'opera attraverso una accurata analisi per poi esercitare una comparazione al fine di attribuire il giusto valore all'oggetto o, per lo specifico settore dell'architettura, ai vari elementi costitutivi, si manifesta come uno stadio intermedio tra la 'scientificità' dell'analisi e la relatività del giudizio critico, trovando, tuttavia, proprio in questo ultimo fattore, così come inteso da A. Venturi, il suo limite. La finalità, infatti, dello studio così strutturato da A. Venturi, era quella di addivenire ad un giudizio di valore su ciò che era da considerarsi originario e ciò che invece non lo era, secondo una gerarchia che attribuisce appunto al carattere originario il primato assoluto ai fini della conservazione. È stato osservato come tale metodo, «ammesso che sia strumento adatto all'analisi delle opere pittoriche, riesce sicuramente meno applicabile a quelle architettoniche»²³, laddove la stratificazione storica intervenuta sulla fabbrica cede il passo alla maggiore rilevanza storico artistica, ovvero il sedimento storico successivo alla parte ritenuta di maggiore valore storico-artistico viene considerato una superfetazione. A tal proposito è stato rilevato come per A. Venturi «la superfetazione è l'analogo... dell'accumulo di opinioni false che, nel tempo, travisano l'autentica attribuzione o interpretazione di un'opera», individuando la ragione di tale approccio «nel fatto che, anche per il restauro, il... giudizio dipende da un'applicazione di quel 'criterio positivo e di critica' che, ad imitazione del metodo delle scienze naturali, [egli] ritiene doversi applicare alle forme d'arte»²⁴. A. Venturi, quindi, riconoscendo «all'opera d'arte la qualità di documento di una cultura, valido, secondo la sua concezione idealistica... a costituire un esempio per l'attualità, compie il passo concettuale che lo conduce a sostenere, nel restauro, l'esigenza dell'identificazione e della salvaguardia dell'esistente, seppure lacunoso, e l'accettazione della pratica ricostruttiva e illusionista ancora abbondantemente in vigore nell'ultimo quarto del secolo XIX», finalizzata ad una «restituzione di un'attendibile sembianza delle forme, liberata dall'equivoco di interventi successivi, intesa come l'unica possibilità di remissione dell'opera nel proprio contesto storico e di esercizio di un conseguente giudizio»²⁵. È un modo di attualizzare il passato diverso, però, da come lo si intende oggi: il restauro è inteso quale forma di conoscenza complessiva dell'opera d'arte, una conoscenza che potremmo definire *in fieri*, che si esplicita, cioè, primariamente nell'analisi, ma che prosegue anche dopo l'intervento,

²³ V. Pracchi, *La logica degli occhi*, cit., p. 65.

²⁴ L. Ficacci, *Idee sul restauro nell'opera storiografica di Adolfo Venturi*, in *La teoria del restauro nel Novecento*, cit., p.77.

²⁵ *Ivi*, pp.77-78.

consentendo all'attualità (relativa), il godimento dell'opera restaurata non solo nella contemplazione della stessa ma anche attraverso la possibilità di esercitare la facoltà del giudizio²⁶.

Il contributo di A. Venturi, quindi, definisce un ponte verso il riconoscimento del ruolo della critica nel restauro, sebbene il suo approccio in termini di valori si basi sul criterio della *comparazione*, intesa come «ricerca che accentua le somiglianze rispetto alle differenze»²⁷, mostrandosi così ancora lontano da quel criterio di *ponderazione*, intesa invece come valutazione attenta dei fatti e delle loro conseguenze, che è alla base della teoria valori confliggenti di Riegl. D'altra parte non poteva essere altrimenti, dato che Venturi basa il suo metodo sul riconoscimento di un unico valore, quello della 'autenticità' (intesa come originarietà), che vanta il primato assoluto ai fini della conservazione.

In tale impostazione, storia dell'arte e critica procedevano su strade parallele, ovvero sostanzialmente disgiunte e la logica che guidava la ricerca storica era di tipo archivistico e nozionistico; lo stesso Venturi al X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, tenutosi a Roma nel 1912²⁸, affermava che «la storia dell'arte ha lo scopo, tanto di porgere alla storia della civiltà un insieme di documenti che rappresentano l'attività artistica dell'umanità; quanto di interpretare l'opera d'arte. Per il primo scopo servono le fonti scritte, [...] le fonti letterarie e [...] le fonti figurative. Fatta questa preparazione si può addivenire al secondo scopo cioè l'interpretazione dell'opera d'arte»²⁹. Siamo quindi ad un concetto di critica intesa come sintesi dei dati forniti dalla ricerca storica, un

²⁶ Tale visione, se da un lato prende in considerazione solo quelle modifiche alla condizione originaria poste in essere da interventi successivi, interpretati come 'manomissioni', non valutando quindi le alterazioni dovute al naturale invecchiamento e al degrado dei materiali, dall'altro ha contribuito a delineare una specifica figura professionale, appunto lo storico dell'arte, lontana dall'empirismo dell'artista e dalla sterilità dell'erudizione priva di fondamento storiografico, deputata alla conoscenza delle opere d'arte e della loro storia. Inoltre si rilevano non poche analogie con alcune attuali posizioni sul restauro, che vedono la conservazione del bene finalizzata alla tutela delle possibilità future di lettura e interpretazione del bene stesso, cfr. *ivi*, nota 8 e paragrafo 1.1, cfr. pure B.P. Torsello, in *Che cos'è il restauro*, cit., pp. pp.53-56.

²⁷ V. Pracchi, *La logica degli occhi*, cit., p. 65.

²⁸ Cfr. *Atti del X Congresso di Storia dell'Arte in Roma. L'Italia e l'arte straniera*, Maglione e Strini, Roma 1922. Il congresso degli storici dell'arte ha preceduto di pochi giorni il I Convegno degli Ispettori Onorari dei monumenti e scavi, tenutosi a Roma, dal 22 al 25 ottobre, i cui atti sono stati pubblicati in *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, fasc.XI-XII/1912 e fasc.I/1913. È significativo sottolineare come «gli storici dell'arte non si occuparono nelle giornate del congresso di interventi sulle opere figurative, riconoscendo come i veri quesiti fossero posti dall'architettura; nel convegno invece degli ispettori si sentì il bisogno di affrontare questo aspetto del problema 'restauri'», V. Pracchi, *op.cit.*, p.103. Nei contributi presentati al congresso degli storici dell'arte da alcuni relatori che si sono occupati specificamente di restauro architettonico è tangibile la transizione tra un indirizzo scientifico positivista ad uno di matrice letteraria spiritualista, si vedano sul tema in particolare i contributi di B. Nogara, L. Ozzola.

²⁹ *Atti del X Congresso di Storia dell'Arte*, cit.

momento, pertanto, secondario o, quantomeno, successivo a quest'ultima, ancora lontano dal concetto recezione dell'opera, di critica fondata sull'osservazione diretta dell'opera d'arte (che pure aveva il suo ruolo, anche se non primario), sulla comprensione di ciò che essa esprime³⁰, una critica quindi delle fonti documentarie e non dell'opera. In tal senso può ravvisarsi una 'oggettività' del metodo positivo, intesa non come validità incontrovertibile, ma come attenzione appunto all'oggetto, in contrapposizione con gli sviluppi successivi in cui il fulcro dell'interesse non è più l'oggetto in sé, bensì la recezione di esso nel soggetto.

Inoltre la questione dell'equivalenza, proposta dagli storici dell'arte, per lo studio delle varie discipline artistiche, dalla quale discendeva *positivamente* anche una pariteticità dei metodi di restauro, ha costituito un ulteriore elemento di contraddizione, ravvisabile in particolare proprio nello specifico ambito del restauro architettonico, laddove, ad esempio, le questioni poste dal problema delle lacune in un dipinto sono cosa ben diversa da quelle poste nell'architettura: «se per il quadro la soluzione della tinta neutra è sentita come onesta, quale può essere la tinta neutra nell'architettura? E prima ancora, naturalmente, quale 'la mano' da salvare?»³¹. È risultata ben presto evidente la necessità di una figura specifica, lo storico dell'architettura, capace di districarsi nella lettura e nella comprensione del manufatto, oltre che nella determinazione di un linguaggio adeguato.

Si è visto quindi, come il metodo storico positivo abbia sostanzialmente postulato i presupposti per la sua stessa crisi, come in realtà esso si traducesse in un restauro in stile, lo stile 'autentico', ma pur sempre stile, senza tuttavia avere la forza del restauro stilistico vero e proprio, ma lasciando piuttosto i monumenti in uno stato di incompiutezza, *spoliati* di quelle stratificazioni o, come avrebbe detto Venturi, superfetazioni, lasciati nudi nella loro originarietà, mutili delle successive modifiche ad essi apportate dalla mano dell'uomo o del tempo. La scientificità dell'intervento si è dissolta nell'arbitrarietà della selezione di una sola *facies* del manufatto, tradendo quei principi di oggettività postulati a fondamento della metodologia stessa.

Le idee in tema di storia dell'arte e critica di Adolfo Venturi, in particolare per quanto concerne il ruolo attribuito alla ricerca sulle fonti scritte e letterarie, sono state superate dai suoi stessi allievi – tra cui, solo per citarne alcuni, Roberto Papini, ... – sebbene ciò che ha contribuito significativamente ad oltrepassare la condizione di stallo

³⁰ Tale concetto è stato rilevato come centrale nel pensiero di Roberto Longhi, si veda G. Briganti, *La giornata di Longhi*, in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a cura di G. Previtali, Editori Riuniti, Roma 1982.

³¹ V. Pracchi, *La logica degli occhi*, cit., p. 66.

determinatasi con metodo scientifico filologico è stato, in ambito italiano, l'incalzare delle estetiche spiritualiste, con il primato della speculazione filosofica di Benedetto Croce. Su tale aspetto A. Venturi ha evidenziato come «i filosofi neocritici o idealisti, partendo una chiara visione di quello che nel processo formativo dell'opera d'arte è tecnica e di quello che è astrazione, riconoscono la creazione artistica come unica e definita, ma «non riescono ad interpretarla [...] essa rimane per loro astrazione»³². Se ciò costituisce un limite nell'applicazione al restauro delle estetiche neoidealiste, come vedremo in seguito, tuttavia appare precipuamente significativa di tale nuovo approccio la «legittimazione della lettura dell'opera d'arte in quanto presente a noi con le sue stratificazioni, emancipando quasi la concezione di stato originario da una dimensione statica, per ricondurla ad una in cui il valore di essa in quanto tale risieda nello stato 'attuale'»³³. In effetti anche l'impostazione del filosofo napoletano in materia di arte è concepita secondo uno schema circolare, in cui dall'intuizione attraverso la creazione si arriva a formare la materia e dalla materia formata attraverso la fruizione intellettuale si ritorna all'intuizione, ma tale circolarità non costituisce uno schema chiuso come accadeva per il metodo storico positivo³⁴, essendo il tutto rapportato ad una dimensione dell'arte quale entità sovrastorica e atemporale e alla 'mobilità' nel tempo della ricezione dell'opera nella coscienza giudicante. In tal senso la circolarità intuizione-creazione-materia-intuizione (nel senso di ricezione) è un processo mutevole e non finito, a differenza, appunto di quanto accadeva nel metodo filologico, dove il ritorno all'opera d'arte interpretata 'criticamente' attraverso il restauro costituiva il punto di arrivo, la chiusura del cerchio. Tuttavia Croce non ha articolato in maniera particolare la sua speculazione intorno alle questioni del restauro, anzi, tale visione ' lirica ' dell'opera d'arte costituisce un limite dell'applicazione della sua estetica al restauro stesso. Individuata infatti l'arte come intuizione e quindi l'opera d'arte come materializzazione di tale intuizione, il valore che ha l'opera d'arte è tutto insito nella sua forma originale, pertanto ne discende un'idea di restauro inteso come pratica volta a mantenere nel tempo tale valore. Si tratta in sostanza di una posizione che per certi versi si allontana dall'evoluzione teoretica della disciplina restauro, il cui ultimo traguardo all'epoca era rappresentato dagli enunciati boitiani del 1884 e dalla conclamata valenza dell'istanza

³² A. Venturi, *Recensione al IX Congresso storico artistico tenutosi a Monaco di Baviera*, in «L'Arte», 1909, citato in V. Pracchi, *La logica degli occhi*, cit., p. 96.

³³ B.G. Marino, *Restauro e autenticità*, cit. p.93.

³⁴ Seguendo tale circolarità, proprio nella speculazione crociana G. Carbonara individua i fondamenti di una visione critica e creativa del restauro G. Carbonara, *Fondamenti di una visione critica e creativa del restauro*, in Id., *Avvicinamento al restauro*, cit., pp.405-411.

storica, anche se tale nuova visione non può essere considerata in termini di regresso al restauro stilistico. Sussiste senz'altro una prevalenza dell'istanza estetica rispetto a quella della storicità, al punto che Croce stesso ritiene l'azione del tempo sulle opere d'arte una vera e propria forma di falsificazione, in quanto modificatrice dello *status* originario³⁵, da cui un concetto di restauro quale ricostituzione dell'opera originale. Ma si tratta di un approccio diverso da quello del restauro stilistico o di ripristino, che pure anelava alla forma originaria ma attraverso la ricomposizione o la ricostruzione, quindi attraverso aggiunte. Invece, secondo la visione di Croce, poi ripresa da Longhi, come si dirà in seguito, «dalla difficoltà non si esce se non col tornare puramente e semplicemente al valore estetico delle opere, comunque siano nate, da qualsiasi numero di mani siano state lavorate»³⁶. Si tratta quindi di un restauro di 'liberazione estetica', idealista sia per la natura del pensiero filosofico che lo sottende sia perché, in pratica, esso non sempre è attuabile nei termini così posti da Croce; la liberazione dalle aggiunte, infatti, non sempre garantisce il ritorno alla dimensione estetica originale, anzi, potrebbe addirittura risultare di essa lesiva. Ma di tale circostanza vi era comunque coscienza nel pensiero del filosofo napoletano e in ciò già si palesavano delle aporie interne alla sua speculazione applicata al restauro³⁷, in cui, come è stato rilevato, quest'ultimo «sembra avere dunque la funzione di evitare la diminuzione del valore dell'opera, [nel tentativo] di conservarla quanto più prossima possibile allo momento in cui essa viene offerta alla vita, al momento in cui, stando alle parole del filosofo, l'artista crea»³⁸.

Si rileva quindi non solo la prevalenza dell'istanza estetica ma di una estetica in particolare, quella originaria; non a caso gli storici dell'arte in quegli anni, come già sottolineato, pongono particolare attenzione alla pulitura. La questione del restauro così indicata da Croce sembra quindi porsi in termini quasi speculari rispetto a quanto sostenuto dal metodo scientifico-filologico: in entrambi i casi quello che viene riconosciuto come valore è lo stato originario, letto da un lato in chiave storicista dall'altro in chiave estetico-idealista.

Tuttavia bisogna tenere presente che da più parti sono stati rilevati i limiti, le contraddizioni e le aporie dell'applicazione, in alcuni casi quasi pedissequa e forzata,

³⁵ Cfr. B. Croce, *Le falsificazioni in arte*, in *La critica e la storia delle arti figurative*, Laterza, Bari 1946, p.209.

³⁶ *Ivi*, p.210.

³⁷ A tal proposito risulta significativo quanto riportato nel testo di Valeria Pracchi circa l'opinione di Croce sulla integrazione nei dipinti delle lacune prodotte dall'azione del tempo o dalla stessa eliminazione delle aggiunte: egli afferma che «la reintegrazione... appare operazione lecita, dal momento che lasciare l'opera priva di parti costituisce la vera falsificazione (l'ossimoro è crociano)», V. Pracchi, *La logica degli occhi*, cit., p.122.

³⁸ *Ivi*, p. 121.

dell'estetica crociana al restauro³⁹, così come, altresì, molti studiosi fanno invece discendere dalla speculazione crociana l'elaborazione teorica del 'restauro critico'. In effetti tra le due si rinvengono punti di contatto e di frattura, sebbene Croce ha senza dubbio il merito di aver contribuito a liberare la filosofia dell'arte dalle secche del positivismo. Sicuramente il 'restauro critico' parte dalla medesima dimensione prevalente dell'istanza estetica, anche se non si tratta precipuamente dell'estetica originaria, ma di un'estetica la cui compiutezza è individuata in base ad un giudizio appunto critico. Tuttavia già Roberto Longhi sottolineava le difficoltà nell'applicazione al restauro in generale e a quello architettonico in particolare, del pensiero di Croce, innanzitutto perché, come rilevava Longhi, egli era «di conoscenze artistiche troppo parziali, cioè quasi unicamente letterarie», per cui «si è ridotto a trattare particolarmente delle varie arti secondo un punto di vista essenzialmente storicistico, cioè valevole per la letteratura soltanto. Non ha saputo insomma distinguere [come] il diverso campo intuitivo... di ciascuna arte [è] intravasabile, e come ad esempio non si possa trasmutare esteticamente il contenuto delle arti figurative in quello letterario»⁴⁰, innanzitutto perché le opere d'arte sono connotate da una evidente irriproducibilità fisica degli originali, intesi questi ultimi come sintesi di materia e forma così come concepita dall'artista, questione invece superabile per le opere letterarie. Longhi infatti sottolinea come «l'interiorità parlata della poesia si riconquista attraverso qualunque apografo; l'interiorità dell'opera figurativa non si può apprendere che da quella unica estrinsecazione fisica originale dove proprio i materiali fisici si sono resi siffattamente 'intrinseci' da non poter essere mai ricomposti né riprodotti altrove in quella forma»⁴¹. Ciò denota nel pensiero di Longhi una particolare attenzione alla *facies* originaria, un concetto di opera d'arte come *testo chiuso e concluso* nel momento della creazione, dopo il quale la vita dell'opera si svolge in una dimensione quasi virtuale in cui essa attraversa il tempo senza portare i segni di tale passaggio, secondo una visione evidentemente idealista derivante dall'impostazione crociana. Tale approccio conduce in Longhi ad una particolare attenzione alla materia in quanto non solo veicolo ma vera e propria custode dell'intuizione artistica, al punto che

³⁹ «Le aree di sovrapposizione o d'incontro di tali elaborazioni nel campo della critica con la cultura del restauro, sia quella operante che quella dedita alle elaborazioni volte alla definizione di un corpus scientifico-disciplinare... [sono] ridotte ed in più deboli», B.G. Marino, *Restauro e autenticità*, cit., p. 95. Si veda anche A.L. Maramotti Politi, *Rapporto fra le teorie del restauro critico e le estetiche neo-idealiste*, in «Restauro», n. 80/1985, pp.

⁴⁰ Lettera di R. Longhi a B. Berenson del 4 settembre 1912 in C. Gabrioli, C. Montagnani, *Bernard Berenson-Roberto Longhi. Lettere e scartafacci 1912-1957*, citato in V. Pracchi, *La logica degli occhi*, cit., p.107.

⁴¹ R. Longhi, *Restauri*, in «La critica d'arte», anno V, 1940, p. II, pp.121-128.

«da sua alterazione corrisponde anche a quella dell'idea»⁴². Il restauro secondo Longhi non ammette «nessuna forma di aggiunta, nessuna possibilità di copia di alcuna parte dell'opera, neppure attraverso semplificazioni o accorgimenti quali la tinta neutra o altre operazioni tendenti a simulare uno stato pregresso, pur differenziandosene»⁴³, è piuttosto un *restauro mentale*.

Inoltre Longhi individuava nell'unificazione operata da Croce di tutte le arti sullo «sfondo unico della liricità»⁴⁴ un merito ed, allo stesso tempo, un demerito della sua speculazione in tema di arte, costituendo tale impostazione un limite nell'esercizio del giudizio da parte del critico d'arte. In effetti il pensiero di Longhi si prefigura come il passaggio successivo alla 'rivoluzione crociana' nell'avvicinamento della critica al restauro e al 'restauro critico' in particolare, soprattutto per quella lettura del manufatto basata sul «primato della visione» che ha come conseguenza l'assimilazione dell'architettura alle arti figurative. Egli infatti, se riduce al minimo per l'architettura l'intuizione lirica crociana⁴⁵, afferma anche l'identificazione tra concetti pittorici e concetti architettonici, nella misura in cui l'architettura è vista dall'occhio del critico secondo le stesse modalità con cui viene esaminata l'opera figurativa, ovvero attraverso l'osservazione.

In effetti il metodo di Longhi, per quanto tenti il superamento della lezione crociana, resta ancora ad essa ancorato, soprattutto per quanto concerne l'indagine sull'opera d'arte, che viene svolta intorno ad aspetti intrinseci ad essa, senza valutare i condizionamenti esterni, l'essere reale dell'opera nella storia, che invece viene visto come elemento di disturbo a quella realtà ideale che è l'opera d'arte così come fissata dall'artista nella materia.

Un ulteriore progresso in tal senso è individuabile nel contributo di **Lionello Venturi**, in particolare per quanto concerne non il superamento quanto, piuttosto, l'evoluzione dell'impostazione crociana in materia di storia dell'arte e di critica d'arte. L'approccio di Venturi, infatti, pur restando legato alla lezione crociana, di cui condivide non solo il

⁴² V. Pracchi, *La logica degli occhi*, cit., p. 133.

⁴³ R. Longhi, *Restauri*, cit., p.123.

⁴⁴ Roberto Longhi a tal proposito ha sottolineato come Croce abbia «riunito tutte le arti sullo sfondo unico della liricità e questo è il suo grande merito», Lettera di R. Longhi a B Berenson del 4 settembre 1912 in C. Gabrioli, C. Montagnani, *Bernard Berenson-Roberto Longhi. Lettere e scartafacci 1912-1957*, citato in V. Pracchi, *La logica degli occhi*, cit., p.107.

⁴⁵ «Quando l'architettura sia intesa per quella che è – una armonica composizione di spazio negli interni, e al di fuori, una pura creazione di piani e di volumi, di linee e anche di chiaroscuro, di un peso gravitante e di supporto. Non già, secondo crede l'estetica partenopea, un'arte in cui la particolare destinazione pratica venga ad ingabbiarsi nella eterna intuizione estetica», R. Longhi, *I pittori futuristi*, in «La Voce», 1913, citato in V. Pracchi, op.cit., p.108.

superamento di una visione della storia dell'arte come storia degli stili, ma anche il concetto di 'intuizione', in seno sia al momento della creazione che a quello della fruizione/ricezione dell'opera d'arte⁴⁶, rispetto ad essa compie dei passi in avanti nella emancipazione dell'arte da una visione idealistica, secondo un indirizzo che inquadra la storia dell'arte nel più ampio orizzonte della storia delle civiltà⁴⁷. È stato rilevato, infatti, come «con L. Venturi la storia della critica si volge a considerare... la *Kunstgeschichte als Kulturgeschichte*⁴⁸, ovvero la storia dell'arte come storia della cultura e in tal senso appare significativo quanto dallo stesso Venturi ha affermato, ovvero che trattare «dell'arte medioevale o moderna non è parlare di arte italiana soltanto ma si dovrebbe perciò abbracciare tutte le attività artistiche pittura, scultura, architettura ecc.[...]; di tutti i popoli e occidentali e orientali, si dovrebbero abbracciare tutte le civiltà che hanno originato l'arte, onde ne verrebbe di conseguenza la conoscenza necessaria di esse e della vita dei popoli che quest'arte produssero»⁴⁹. In particolare per quanto concerne i legami con la critica, richiamando le precedenti posizioni in campo storiografico, L. Venturi asserisce che «la storia dell'arte non si limita più alla funzione filologica, perché ha riconosciuto l'identità di critica e di storia dell'arte, e quindi di critica storica dell'arte e di critica estetica, ha sentito il bisogno di un concetto dell'arte, ha ricercato il valore spirituale del fatto dopo averne eseguita l'esatta constatazione»⁵⁰. La novità della citata visione venturiana è stata sottolineata anche da Giulio Carlo Argan, allievo di L. Venturi, allorché egli evidenziava come quello che il suo maestro chiamava «storia della critica – anzi critica della critica – non era affatto una ricerca ausiliaria e collaterale, ma

⁴⁶ «Il Croce ha discusso, ragionato e polemizzato, per liberare il concetto universale di arte dalle interferenze dei singoli periodi storici, o 'stili', o 'gusti', e per assegnare all'arte assoluta e perfetta l'unico ideale della classicità, intesa al di sopra di ogni classicismo», L. Venturi, *Croce e le arti figurative*, in «L'Arte», n.s., vol.V, fasc.III, maggio 1934, p.259.

⁴⁷ Tale visione è tuttavia differente da quella di Gustavo Giovannoni, cui pure va il merito di aver contribuito ad un ampliamento di vedute in particolare in tema di storia dell'architettura, ma che era comunque rivolta all'ambito specialistico della teoria compositiva delle tecniche costruttive dell'architettura.

⁴⁸ B.G. Marino, *Restauro e autenticità*, cit. p.99.

⁴⁹ M. Di Macco, *Lezioni di orientamento: gli ultimi anni dell'insegnamento di Lionello Venturi nell'Università di Torino. La formazione di Giulio Carlo Argan*, in «Ricerche di Storia dell'arte», n.59/1996, p. 17, citato in B.G. Marino, *Restauro e autenticità*, cit., p.98.

⁵⁰ L. Venturi, *Croce e le arti figurative*, cit., p.258. L'a. prosegue affermando che «il critico non è *artifex* ma *philosophus additus artificij*; né si lascia sviare dai 'problemi' tecnici, dai 'soggetti' o dai 'generi' artistici, perché sa che al di fuori dell'opera d'arte e della personalità dell'artista non v'è contenuto concreto per la storia dell'arte». Il saggio da cui si cita è una recensione di Venturi al volume di Croce *La critica e la storia delle arti figurative. Questioni di metodo* (1934) ed è interessante notare come, diplomaticamente, Venturi apra il suo scritto sottolineando i meriti di Croce relativamente al superamento di logiche evidentemente ritenute inadatte al settore disciplinare della storia dell'arte, riferendosi implicitamente a Giovannoni, citando i 'problemi tecnici' e ad A. Venturi, chiamando in causa i 'generi artistici'.

era veramente un nuovo metodo di ricerca critica, che coglieva l'opera d'arte non in sé, ma in una coscienza giudicante»⁵¹.

In effetti la questione di fondo del metodo venturiano, che poi è l'aspetto che maggiormente interessa il presente studio, sta nel tentativo, o meglio, nella volontà di identificare la storia dell'arte con la critica d'arte, ovvero «di fondere l'erudizione con l'intuizione per raggiungere l'interpretazione dell'opera d'arte, di superare metodo storico e critica crociana senza escludere né l'una né l'altra»⁵²; lo stesso Venturi osservava che «nello stato attuale degli studi, dunque, mentre la parte erudita è straordinariamente sviluppata, mentre pure è progredito lo sviluppo scientifico dell'estetica, rimane invece assai da dirozzare l'esperienza intuitiva dell'arte. Vale a dire che la nostra intuizione dell'opera d'arte, sopra tutto del passato, rimane ancora distaccata dalla grande erudizione che si va diffondendo, non si fonde con essa e non riesce a interpretare dal suo giusto punto di vista l'opera del passato»⁵³. In sostanza si tratta del riconoscimento della imprescindibilità della conoscenza dalla critica, per cui la storia dell'arte, essendo il frutto di un'osservazione, non può che essere permeata dal giudizio critico dell'osservatore stesso, nella fattispecie lo storico dell'arte.

L'atteggiamento di Venturi in tal senso è chiaro: «egli considerò la storia dell'arte una disciplina forte, capace di incidere nella cultura proprio perché si trattava di storia della civiltà»⁵⁴ e il suo obiettivo non era quello di occuparsi dell'arte in sé quanto piuttosto del «gusto» di cui l'arte è espressione, laddove per gusto egli intendeva «l'insieme delle preferenze nel mondo dell'arte da parte di un artista o di un gruppo di artisti»⁵⁵, ovvero un «criterio di giudizio estetico»⁵⁶. Il gusto secondo Venturi è un elemento culturale, precisamente di quella cultura «che è propria dell'artista in quanto uomo del suo tempo, è l'elemento che permette di accomunare personalità differenti tra loro, o vissute in epoche diverse», a differenza dell'arte che è invece «caratteristica propria di ogni artista»⁵⁷. In tale aspetto è rilevabile la distanza dal metodo filologico, il cui interesse

⁵¹ M. Di Macco, *Lezioni di orientamento: gli ultimi anni dell'insegnamento di Lionello Venturi nell'Università di Torino. La formazione di Giulio Carlo Argan*, in «Ricerche di Storia dell'arte», n.59/1996, p. 17, citato in B.G. Marino, *Restauro e autenticità*, cit., p.99.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ B.G. Marino, *Restauro e autenticità*, cit., p.101.

⁵⁵ L. Venturi, *Prefazione* a Id., *Il gusto dei primitivi*, Zanichelli, Bologna 1926.

⁵⁶ B.G. Marino, *Restauro e autenticità*, cit., p.101.

⁵⁷ V. Pracchi, *La logica degli occhi*, cit., p.136. L'a. sottolinea come in tal senso «la storia artistica non è dunque sviluppo lineare, concatenazione di fatti storici, bensì creazione di 'momenti' in cui si esprime la personalità artistica», per cui si superano le antinomie della critica d'arte crociana – secondo cui l'opera d'arte va compresa e giudicata secondo due posizioni uguali e contrarie, l'una che include nella valutazione il background culturale che ha prodotto l'opera, l'altra che risolve la comprensione dell'opera in fattori

primario era l'oggetto in sé in quanto depositario di tracce materiali della storia (ma di una determinata storia, ovvero quella prossima alle origini del manufatto), mentre con L. Venturi l'asse di interesse si sposta decisamente verso il sostrato culturale che ha prodotto l'oggetto, manifestando il graduale mutamento da un concetto di opera d'arte come oggetto artistico a opera d'arte come fatto di cultura, sottintendendo con ciò il «passaggio da un'estetica filosofica al diretto esercizio critico»⁵⁸ e potendosi pertanto individuare «i presupposti della formazione di quella coscienza giudicante intorno alla quale una visione critica dell'atto di restauro poteva configurarsi»⁵⁹. Insomma appaiono superate, almeno nel campo della critica d'arte, sia i limiti della visione idealista dell'arte, che tuttavia non viene rinnegata, sia un criterio unico oggettivo di valutazione dell'arte, come significativamente sintetizzato dallo stesso Venturi: «tutti i gusti sono relativi, rispetto a quell'assoluto che è la creazione artistica; quel che importa è che la creazione ci sia. Si evitano in tal modo le preferenze arbitrarie, le istituzioni di modelli secondo cui giudicare, i concetti di progresso e di decadenza, insomma tutti i disconoscimenti della personalità dell'artista. [...] Al di fuori del concetto di arte come eterna creatività umana, e del concetto di gusto come preferenza contingente, condizionata dal tempo e dal luogo, nessuna guida è stata trovata per il giudizio critico»⁶⁰.

Se tali affermazioni appaiono come evidenti anticipazioni dei quei criteri che, a partire dal secondo dopoguerra, hanno connotato il campo disciplinare del restauro in generale e la teoria del 'restauro critico' in particolare, bisogna tuttavia sottolineare come nei primi decenni del secolo scorso, mentre la storia dell'arte andava gradualmente emancipandosi dal positivismo, il restauro restava ancora da esso condizionato, come dimostrato dai numerosi interventi a tali principi ispirati (fare qualche esempio); tra i due settori disciplinari, sino ad allora uniti da una matrice culturale comune, andava delineandosi una frattura sempre più netta: «tale allontanamento degli architetti restauratori dalla cultura degli storici dell'arte... è andato da questo momento in poi sempre più consolidandosi»⁶¹. Tale stato di fatto è da relazionare ad una più generale

intrinseci (cfr. B. Croce, *Le antinomie della critica d'arte*, in «La Critica», 1906, pp.325-328) – e anche la visione di costante progresso tipica del positivismo, *Ibidem*.

⁵⁸ B.G. Marino, *Restauro e autenticità*, cit., p.102. A tal proposito l'a. sottolinea come in alcuni restauri dell'epoca sia possibile rinvenire un chiaro atteggiamento rivolto a dare prevalenza nei criteri di intervento alla ricezione dell'opera nel presente, indicando come esempio in tal senso significativo il restauro dell'abbazia di San Galgano di Gino Chierici, cfr. pp.101-104.

⁵⁹ *Ivi*, p.104.

⁶⁰ L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, Edizioni U, Roma-Firenze-Milano, 1945, p.30.

⁶¹ V. Pracchi, *La logica degli occhi*, cit., p.134. Non a caso la teoria dei valori confliggenti di Riegl, nota e in parte recepita dagli storici dell'arte – *in primis* L. Venturi, la cui attenzione alla contesto culturale in cui l'opera d'arte è stata creata è stato visto da Argan come uno sviluppo in senso storicistico del *kunstwollen*

condizione dell'architettura, che, negli anni Trenta del secolo scorso, era «ancora, decisamente, idealisticamente intesa, piuttosto che alla stregua di un 'processo': la comprensione dell'architettura è ancora legata alla sua genesi, quindi alla sua definizione come opera compiuta»⁶² e non come un 'testo aperto' in continuo divenire. Inoltre i maggiori esponenti della cultura del restauro architettonico del tempo (Giovannoni, Chierici, Filangieri, solo per citarne alcuni) si dimostrano ancora ancorati al filologismo, anche in consessi, come quello del II Convegno dei Soprintendenti del 1938, dove in particolare nella relazione presentata da Giulio Carlo Argan, si evince chiaramente il superamento di tali posizioni a vantaggio di una concezione scientifica e critica del restauro (scientifica come metodo e critica come approccio)⁶³.

Non a caso furono gli storici dell'arte a porsi attivamente in primo piano nel dibattito intorno alla tutela del patrimonio culturale e paesaggistico, sia per quanto concerne la formazione delle leggi di tutela, sia per quel che riguarda la fondazione dell'Istituto Centrale per il Restauro. Tra le personalità in tal senso impegnate (Longhi, Bottai, Brandi, Calzecchi, ecc.), fu proprio Giulio Carlo Argan a rivestire un ruolo significativo

riegliano (G.C. Argan, *Prefazione* a L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, citato in V. Russo, p.12) – era invece quasi ignorata dai restauratori, seppure deve considerarsi l'eccezione di Giovannoni, che fu il primo «ad avvertire l'attualità delle teorie di Riegl allorquando egli stesso si interessa delle costruzioni romane», senza tuttavia approdare alla 'conquista critica' del concetto di gusto (B.G. Marino, *Restauro e autenticità*, cit., p.76). Il contributo di Giovannoni, anche se non riferibile allo specifico ambito della storia dell'arte, appare anch'esso significativo del trapasso dalla logica del filologismo a quella della critica. La sua speculazione si articola su «un apparato estetico empirico integrante unilaterali filosofie estetiche in una visione che, pur presentando velate matrici e prossimi pericoli di solipsismo, è stemperata in un diretto ed equilibrato rapporto con la materia d'Arte, la prassi esecutiva e l'ambiente» (A. Del Bufalo, *Gustavo Giovannoni*, Edizioni Kappa, Roma, 1982, p.35). È stato infatti rilevato come Giovannoni abbia contribuito al superamento della visione del monumento in quanto depositario di uno stile e/o oggetto per disquisizioni attribuzionistiche, a vantaggio di una visione del monumento come prodotto – in particolare per quanto concerne le strutture e le forme e i nessi tra queste e le tecniche costruttive – di un determinato tempo storico, secondo una razionale lettura guidata dalla critica, come egli stesso afferma: «il criterio veramente razionale di critica di una qualunque manifestazione artistica deve essere l'esame diretto di essa e lo studio completo, analitico e sintetico, delle sue forme e del concetto che le avvia» (G. Giovannoni, *La porta di Palazzo Simonetti*, in «L'Arte», fasc.VI-IX, 1900, citato in B.G. Marino, *Restauro e autenticità*, cit., p.75). Sostanzialmente Giovannoni ha portato avanti nel campo della storiografia architettonica «la certezza della validità del metodo filologico avvertendo anche il pericolo delle secche nelle quali può incorrere lo storico, superandole con le esigenze di tipo strutturale che devono integrare il modo di conoscenza della fabbrica» (B.G. Marino, *Restauro e autenticità*, cit. p.76).

Sulla recezione della teoria di Riegl da parte degli storici dell'arte nei primi decenni del Novecento si veda S. Scarrocchia, *Studi su Alois Riegl*, cit.

⁶² B.G. Marino, *Restauro e autenticità*, cit., p. 109.

⁶³ Gli atti del ricordato convegno sono stati pubblicati in «Le Arti», anno I, fasc. II, 1938-39. A tal proposito A. Bellini ha sottolineato come la relazione presentata da Carlo Calzecchi Onesti sul tema del restauro dei monumenti si evinca una chiara individuazione dei problemi, ma anche una posizione ancora legata al filologismo, «nonostante un certo possibilismo nella riforma della Carta [del 1932]», ampiamente condiviso da Giovannoni, che è intervenuto nella discussione successivamente alle relazioni, e da Marino Lazzari, nella sua relazione conclusiva. Così come sono ancora le «tesi filologiche a prevalere nello schema, presentato alla riunione dei soprintendenti del 1942, che costituisce l'esito dei lavori della commissione che avrebbe dovuto formulare... una Carta che potesse assumere valore di legge», cfr. A. Bellini, *Alle origini del restauro critico*, in «TeMa», n.4/1993, p.52.

nell'ulteriore avvicinamento della critica al restauro, in particolare per quel che concerne l'aver reso operativo «il passaggio compiuto da Lionello Venturi per la disciplina storica: da storia dell'arte a storia della critica d'arte»⁶⁴, spostando quindi l'interesse dall'opera d'arte in sé al giudizio su di essa⁶⁵.

È stato rilevato come Argan non abbia in sostanza elaborato una vera e propria 'teoria' del restauro, quanto piuttosto un 'metodo di lavoro'⁶⁶ e come il suo contributo alla formazione dell'Istituto Centrale per il Restauro, con particolare riferimento alla relazione presentata al citato Convegno dei Soprintendenti del 1938⁶⁷, risulti fondamentale per misurare «l'apporto ad una diversa concezione della conservazione che vive proprio nella connessione tra opera d'arte-critica-restauro»⁶⁸.

Il contributo di Argan si configura come la conclusione di un lungo e travagliato percorso, compiuto a piccoli passi, che ha condotto al superamento del positivismo, almeno nel campo della storia dell'arte e del restauro delle opere d'arte, senza tuttavia abbandonare totalmente la matrice scientifica degli studi posti alla base di esso, che sono parte integrante del metodo proposto, dato in sostanza dalla sintesi tra scienza e critica, come lo stesso Argan esplicita proprio nella ricordata relazione al Convegno dei Soprintendenti: «Il restauro delle opere d'arte è oggi concordemente considerato come attività rigorosamente scientifica e precisamente come indagine filologica diretta a ritrovare e rimettere in evidenza il testo originale dell'opera, eliminando alterazioni e sovrapposizioni di ogni genere e fino a consentire di quel testo una lettura chiara e storicamente esatta»⁶⁹. La filologia, quindi, contribuisce alla fase preparatoria del lavoro del restauratore ma non lo sostituisce. Chiarendo subito quello che era uno degli obiettivi principali della fondazione dell'ICR, ovvero la trasposizione del restauro dal piano artistico-artigianale, governato sostanzialmente dall'empirismo, al piano scientifico⁷⁰, Argan specifica di seguito che «il restauro, che un tempo veniva esercitato

⁶⁴ V. Pracchi, *La logica degli occhi*, cit., p.146.

⁶⁵ A tal proposito appare significativo sottolineare come secondo Argan, elaborando il pensiero di Venturi, la storia dell'arte altro non è che la storia dei giudizi dati sull'arte, a partire dal primo giudizio, quello dell'artista, che, nel momento in cui conclude l'opera, ha già espresso un giudizio su di essa, quello della compiutezza, configurandosi come il primo critico dell'opera da egli stesso creata, cfr. G.C. Argan, *Prefazione* a L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, cit., pp. XXII-XXIII, citato in V. Russo, *Giulio Carlo Argan. Restauro critica, scienza*, Nardini Editore, Firenze 2009, p. 40.

⁶⁶ Cfr. V. Russo, *Giulio Carlo Argan*, cit., p.27.

⁶⁷ Cfr. G.C. Argan, *Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un Gabinetto centrale del restauro*, in «Le Arti», I, 1938-39, 2, pp.133-137.

⁶⁸ B.G. Marino, *Restauro e autenticità*, cit., p, 105.

⁶⁹ G.C. Argan, *Restauro delle opere d'arte*, cit., p.133.

⁷⁰ È stato rilevato come «tale trasformazione di impostazione organizzativa, passando dai singoli restauratori a un moderno laboratorio con attrezzature in comune all'interno di un unico indirizzo

prevalentemente da artisti che spesso sovrapponevano una interpretazione personale alla visione dell'artista antico, ... è esercitato da tecnici specializzati, continuamente guidati e controllati da studiosi: a una competenza genericamente artistica si è così sostituita una competenza rigorosamente storicistica e tecnica». Il metodo proposto si diparte da una fondamentale distinzione tra «restauro conservativo» e «restauro artistico», laddove il primo, inteso quale «consolidamento materiale delle opere e provvedimenti precauzionali per metterle in grado di resistere alle varie cause di deterioramento», prevale sul secondo, il quale, in quanto «complesso di operazioni dirette a mettere in valore le qualità stilistiche dell'opera disturbate od offuscate da ridipinture cattivi restauri, vernici ossidate, sudiciume, lacune, ecc. – viene condizionato a precise esigenze d'ordine critico»⁷¹. La critica, quindi, viene intesa come fondativa non di una speculazione teorica ma di un vero e proprio metodo pratico del fare restauro: la critica, infatti, è alla base non solo dell'analisi del manufatto, secondo quanto già asserito da L. Venturi, ma anche degli interventi da eseguire su di esso, a partire dalla pulitura, che deve essere eseguita «in base alla precisa coscienza del risultato da raggiungere e cioè attraverso l'esame critico della qualità stilistica dell'opera e della sua posizione nello sviluppo cronologico dell'autore», fino al trattamento delle lacune, laddove «la qualificazione coloristica delle lacune – ove non deva risolversi con la semplice inalterata evidenza delle lacune stesse – è a sua volta completamente affidata alla preparazione ed alla sensibilità critica del restauratore e di chi lo guida»⁷².

Il restauro è inteso quindi come attività eminentemente conservativa, il che «non rappresenta – specifica Argan – una vittoria della meccanica sulla attività intelligente del restauratore, ma sposta semplicemente l'attività del restauro dal campo artistico a quello critico»⁷³. Una critica, quindi, che non si esaurisce nella lettura e nell'interpretazione del manufatto, ma che si trasmuta nell'intervento sul manufatto stesso. In sostanza una *critica in atto*.

metodologico, rispecchia il grande rinnovamento di mentalità e di tecnica del restauro in corso in Europa nei primi decenni del Novecento: si possono citare l'istituzione del laboratorio di restauro del British Museum del 1913, di quello del Louvre nel 1925, di quello della National Gallery di Londra nel 1931, del Courtauld Institute nel 1933, del Doener Institut nel 1939, tutti preceduti solo dal laboratorio dei Musei di Berlino del 1888», C. Acidini Luchinat, M. Ciatti, *Le Istituzioni e la teoria del restauro: la tradizione fiorentina*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, cit., p.28.

⁷¹ G.C. Argan, *Restauro delle opere d'arte*, cit., p.133.

⁷² Ibidem.

⁷³ In merito a tale affermazione Bellini ha rilevato come «è tuttavia possibile che la stessa suddivisione nei compiti di relazione nascondesse in sostanza forti divergenze di principio», A. Bellini, *Alle origini del restauro*, in «TeMa», n.4/1993, p.52.

Il passaggio ad elaborazioni successive è ormai prossimo e appare ancor più evidente allorché, sempre nella menzionata relazione, Argan, con l'obiettivo di liberare il campo del restauro dall'empirismo, si sofferma anche sul problema dell'*unità di metodo*: egli, pur affermando la necessità di affrontare 'caso per caso' le singole questioni poste in essere dalle istanze conservative, sottolinea la necessità di «un'unificazione dei criteri e dei metodi del restauro, [cui deve provvedere appunto il nascente ICR] dato che ogni restauro implica una preparazione scientifica, nella quale non può ammettersi disparità di metodo o diversità di rigore»⁷⁴, anticipando questioni poi sistematizzate da Umberto Baldini molti anni più tardi e di cui si dirà in seguito⁷⁵. Appare chiaro, pertanto, quanto il contributo di Argan sia significativo in termini di anticipazione di un dibattito sul restauro che, evidentemente *in fieri* in quegli anni, ha poi visto il suo repentino maturarsi durante e dopo la seconda guerra mondiale⁷⁶.

Tutto ciò ci riporta a quanto affermato da Bellini in merito alle origini del 'restauro critico', riportato all'inizio del presente paragrafo e appare opportuno adesso approfondire il contributo dello studioso a tale tema, che non è limitato all'analisi dello specifico settore disciplinare, ma abbraccia in tutti i suoi aspetti il contesto socio-culturale in cui si sono sviluppati i principi embrionali del 'restauro critico'. È altresì vero, infatti, che anche la filosofia di governo del regime fascista è stata, per questi ultimi, un ottimo terreno di coltura. In questi anni infatti si è determinata la «consapevolezza del valore che i beni culturali potevano assumere nella costruzione dello stato fascista e nella realizzazione dei suoi principi etici»⁷⁷ e quindi la loro tutela degli stessi venne assunta a strumento educativo di massa, da cui appunto il particolare interesse del mondo politico alla promulgazione delle leggi di tutela del 1939 e all'istituzione dell'ICR. Anche la ricerca di un rapporto diretto tra teoria e prassi, di un insieme di criteri metodologici unitario, può essere rapportata ad uno dei concetti basilari del fascismo, ovvero «l'unitarietà tra pensiero e azione, di una politica forte e

⁷⁴ G.C. Argan, *Restauro delle opere d'arte*, cit., p.134.

⁷⁵ Per ora si rimanda per immediatezza di lettura a U. Baldini, *Teoria del restauro e unità di metodologia*, Firenze 1978. Sull'unità di metodo è stato rilevato come Argan, molti anni più tardi sia tornato sull'argomento, «lamentando una difformità tra il più diffuso rigore di metodo perseguito nel restauro pittorico e quanto generalmente ravvisabile nei restauri dell'architettura storica, troppo spesso connotati da ripristini imitativi o discutibili integrazioni», V. Russo, *Giulio Carlo Argan*, cit., p.35.

⁷⁶ Bisognerebbe probabilmente interrogarsi sul se e sul quanto tale accelerazione del dibattito intorno al restauro dovuta alle urgenze legate ai danni bellici, abbia influito sulla gradualità con cui si stava evolvendo la filosofia del restauro e se, a tale accelerazione, si possano attribuire le aporie e le contraddizioni che connotano attualmente lo specifico campo disciplinare. (Insomma se sia stata colpa della guerra se le cose, che tutto sommato stavano procedendo bene, ad un certo punto hanno perso la rotta!!!)

⁷⁷ A. Bellini, *Alle origini del restauro critico*, in «TeMa», n.3/1993, p.66.

senza oscillazione... il valore dell'azione come verifica della teoria, della politica e della sua concretezza, la capacità di decidere come inverarsi dell'ideale» da cui «l'unità inscindibile nel restauro degli aspetti tecnico-conoscitivi e tecnico-operativi con le scelte di fondo, che non sono quelle storiche o estetiche, ma la finalità politica di ogni intervento»⁷⁸. Non a caso in quegli anni si mise in essere un processo di accentramento nello stato di tutte le responsabilità relative alla tutela, dalla direzione e controllo di ogni attività di tutela e conservazione delle opere d'arte, fino alle impostazioni metodologiche, che nello stato dovevano avere l'unico referente⁷⁹. L'istituzione dell'ICR, quindi, oltre a fissare scientificamente indirizzi metodologici e culturali in chiave anche burocratica, ha come obiettivo altresì delicate funzioni politiche. In questa ottica «l'affermazione del carattere etico della conservazione dell'opera d'arte, e quindi del restauro, comporta l'immoralità di ogni operazione falsificatoria» per cui «il vero nemico appare essere ogni atteggiamento ascientifico, che neghi il carattere oggettivo del documento storico, che ne ammetta la falsificazione o la ri-creazione, il restauro stilistico o inventivo secondo il capriccio dell'operatore»⁸⁰. Che il restauro sia quindi inteso con finalità politiche lo si capisce anche dal fatto che personalità legate più all'ambito appunto politico che storico-artistico, come ad esempio lo stesso Bottai, si siano dedicate a questioni strettamente disciplinari, pur possedendo un bagaglio culturale diverso. Non a caso proprio Bottai ha sottolineato che «lo Stato non si diletta di critica d'arte, ma educa il popolo alla coscienza delle sue responsabilità e della sua funzione nella civiltà del mondo»⁸¹, intendendo queste ultime in relazione alla trasmissione dei valori del passato alle generazioni future: «noi non vorremmo, a nessun costo, essere i

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Nelle istruzioni del 1938 relative alla Carta Italiana del restauro del 1932, si legge: «allo Stato, responsabile del patrimonio artistico nazionale, compete la direzione e il controllo di ogni attività diretta alla tutela, alla conservazione e al restauro delle opere d'arte, siano esse di proprietà pubblica o privata. Ogni restauro dovrà pertanto essere condotto o direttamente dagli organi tecnici del Ministero dell'Educazione Nazionale o sotto il controllo e secondo le direttive degli stessi», *Ivi*, p.67. Cfr. pure G.C. Argan, *Restauro delle opere d'arte*, cit., G. Bottai, *Direttive per la tutela dell'arte antica e moderna*, in «Le Arti», anno I, fasc.I, ott.nov-1938.

⁸⁰ «Il dovere della conservazione dei monumenti dello spirito incombe a tutti, è un valore etico che il restauro rispetta soltanto se non nega se stesso divenendo invenzione: il restauratore non può sostituirsi con la fantasia al documento, sia pur lacero che la storia gli consegna. Non esito dunque ad affermare che il restauro, inteso come ripristino, completamento, ringiovanimento dell'opera d'arte mutila o deteriorata, oltre che antistorico, antiestetico, è anche immorale», G. Bottai, *Relazione al Duce del fascismo sulla 'Carta della scuola'*, in «Le Arti», anno, I, fasc.II, dic.gen 1939, citato in A. Bellini, *Alle origini del restauro critico*, in «TeMa», n.4/1993, p.51.

⁸¹ G. Bottai, *Lineamenti di una politica dell'arte*, in «Le Arti», anno V, fasc. I, dic-gen 1939, citato in A. Bellini, *Alle origini...*, in «TeMa», n.4/1993, p.50.

difensori del passato, se non sapessimo che il passato racchiude le radici del presente e dell'avvenire, se non vivessimo con passione attuale e caldissima l'esperienza storica»⁸². I temi intorno ai quali vengono sviluppate in quegli anni le riflessioni sul restauro da un lato chiudono la fase del filologismo, dall'altro anticipano questioni nodali del dibattito successivo, sviluppato durante e dopo la guerra, nello specifico settore delle opere d'arte, come l'identificazione di quest'ultima come una struttura unitaria e quindi, anche nel restauro, non frammentabile (Brandi), ma anche in abiti più ampi, come quello dell'architettura e la dialettica tra antico e nuovo (Pane), o ancora i rapporti tra restauro e urbanistica, questi ultimi letti e risolti in chiave estetico-critica (Bonelli). In sostanza, nei primi decenni del XX secolo si era preparato l'*humus* in cui poi si è sviluppata la teoria del 'restauro critico', con particolare riferimento a quella prevalenza dell'istanza estetica che, partendo dal campo della critica d'arte, ha pervaso tutto ciò che riguardava il restauro e la conservazione delle testimonianze del passato, dalle opere d'arte al paesaggio. Inoltre, appare opportuno sottolineare, in conclusione, come il rapporto tra restauro e critica d'arte, con particolare riferimento alle indicazioni di Cavalcaselle, Adolfo Venturi, di Toesca e degli altri fondatori della moderna storia del restauro in Italia, sia ritenuto ancora di pregnante attualità⁸³, nonostante a partire dal secondo dopoguerra si sia «assistito nel campo del restauro ad un crescente ruolo delle scienze esatte..., tale da alterare sensibilmente l'equilibrio che era stato concepito all'atto della fondazione dell'Istituto Centrale del Restauro»⁸⁴ e da condurre al graduale «declino della concezione umanistica dell'intervento di restauro, pietra miliare, invece, nel progetto di Argan e Brandi»⁸⁵.

⁸² G. Bottai, *Direttive per la tutela dell'arte antica e moderna*, cit., citato in A. Bellini, *Alle origini...*, «TeMa», n.4/1993, p.51.

⁸³ M. Serio, *Restauro e istituzioni*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, cit., pp.13-16, in particolare p.16.

⁸⁴ C. Bon Valsassina, *L'Istituto Centrale per il Restauro «organo essenziale per il patrimonio della Nazione»*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, cit., p. 23.

⁸⁵ *Ivi*, p. 24. Per il rapporto tra Argan e Brandi ai tempi dell'ideazione e della progettazione dell'ICR si veda R. Varoli Piazza, *Giulio Carlo Argan negli anni Trenta: intorno al restauro con Cesare Brandi*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, cit., pp.95-100.

2.2. La revisione delle teorie del restauro nel dopoguerra e il restauro critico agli anni '80

Nel precedente paragrafo ci si è soffermati sull'evoluzione della cultura del restauro nei primi decenni del XX secolo, in particolare sulla graduale emancipazione del restauro dal positivismo a favore dell'assunzione in esso di un ruolo fondante della critica. Sul finire degli anni Trenta tale passaggio sembrava assumere, precipuamente nello specifico settore del restauro delle opere d'arte, connotazioni ben definite, anche se nell'ambito del restauro architettonico, come si è visto, si manifestava un certo ritardo nell'assimilazione di tali nuove acquisizioni. Tuttavia il fervore culturale (e politico) che sussisteva intorno ai temi della tutela e della conservazione del patrimonio storico artistico nazionale lasciavano ben sperare per un'innovazione metodologica, che, anche nel campo del restauro architettonico, probabilmente non avrebbe tardato ad arrivare.

Lo scoppio della guerra ha irrotto violentemente nella gradualità con cui si stava andando definendo una nuova metodologia del restauro che, nelle intenzioni dei suoi promulgatori, Argan *in primis*, si proponeva come unitaria¹. I danni arrecati al patrimonio storico artistico nazionale hanno amplificato e diffuso a macchia d'olio le problematiche inerenti la conservazione delle preesistenze: dalla ricostruzione dei monumenti distrutti, con le relative divergenze di vedute, al rapporto tra antico e nuovo, dalla ricostruzione delle città a quella del paesaggio, dalle emergenze monumentali all'edilizia minore, ecc.

Le questioni poste dalla guerra, tra l'altro con estrema urgenza, se da un lato hanno palesato l'inadeguatezza delle impostazioni teoriche sino ad allora adottate nel restauro architettonico e riconducibili al metodo scientifico-filologico, inefficaci alla soluzione di interventi quanto mai vari per natura e da eseguirsi con prontezza di decisione, dall'altro hanno condotto in taluni casi anche a dei ripensamenti su temi che apparivano come postulati nel campo del restauro delle opere d'arte. In uno scritto dello stesso Argan del 1947 è possibile ravvedere delle incertezze e delle contraddizioni rispetto a quanto asserito prima della guerra; in particolare è stato rilevato come se «nella definizione di restauro... [egli] mantiene la sua visione 'critica' dell'intervento, nell'esplicitare i modi attraverso cui questo si attua egli riconduce la propria riflessione sul binomio ideazione/esecuzione per distinguere il restauro architettonico da quello pittorico», accettando «di fronte alle violente mutilazioni subite dall'architettura, anche la possibile ricostruzione nel restauro architettonico in virtù di un'istanza etico-politica, per

¹ Cfr. G. C. Argan, *Il restauro delle opere d'arte*, cit., in particolare p. 134.

escludere tale operazione in campo pittorico»². Sempre Argan, molti anni più tardi, ha sottolineato come «nel dopoguerra la questione del restauro si configurò come un problema di estrema attualità e urgenza ... [...] di ordine più sentimentale che critico»³, ponendosi, nel caso di distruzioni provocate dalla guerra, anche a favore delle ricostruzioni 'com'era dov'era'⁴, assecondando quelle istanze che, accanto alle *accademiche* istanze storiche ed estetiche, si proponevano come esigenze più vicine agli aspetti sociali e spirituali, convergendo verso il concetto di istanza psicologica più tardi enunciato da Roberto Pane⁵.

L'apparente accennato ripensamento di Argan si inserisce in un contesto ideologico turbato dagli eventi bellici, in cui, dal punto di vista filosofico, si è reagito come quasi sempre accade in questi casi, ovvero con il rifiuto della cultura nazionale come segno di uscita da un'autarchia intellettuale. È stato infatti rilevato che «la conclusione del ventennio [fascista] trovava un'Italia disposta ad accettare le proposte culturali provenienti dall'estero in quanto queste costituivano una novità... Questo fenomeno... si caratterizzava non solo come attenzione alle nuove proposte, ma come rifiuto di quanto era stato prodotto in casa negli anni fra le due guerre. C'è da dire inoltre che i paesi dell'Idealismo, Germania e Italia, risultavano i grandi vinti non solo sul piano bellico, ma anche su quello culturale che in qualche modo aveva giustificato le ideologie della guerra»⁶. Tuttavia la situazione italiana, sia per la ricchezza in termini di importanza e vastità del patrimonio storico artistico nazionale, sia per l'entità dei danni ad esso arrecati, sia per l'urgenza con cui i relativi problemi dovevano essere affrontati, presentava una connotazione del tutto singolare, a fronte della quale «l'estero sembrava insegnare molto poco. Così l'estetica neo-idealista, rifiutata su basi ideologiche, si ripresentava con la forza di prima... Le altre estetiche di provenienza straniera

² V. Russo, *Giulio Carlo Argan*, cit., p. 83.

³ A. Bellini, *Intervista a Giulio Carlo Argan*, in «TeMa», n.1/1993, p.61

⁴ Argan si esprime in tal senso non solo per quanto riguarda la ricostruzione del centro storico di Varsavia ma in genere per le ricostruzioni a seguito di eventi violenti, come appunto la guerra: «Son cose a cui in linea teorica sarei contrario, però quando si pensa che quella città l'hanno fatta saltare con le bombe apposta, forse forse ancora io direi "ebbene per farvela vedere la rifaccio com'era" [...] Quindi io sono per conservare anche quella che è stata la storia, non quando questa è stata una storia violentata, si capisce: se hanno fatto saltare tutto, io lo rifaccio...», *Ivi*, p. 62.

⁵ R. Pane, *Urbanistica, architettura e restauro nell'attuale istanza psicologica*, in «Rivista di psicologia analitica», IX, n.18/1978, ora in Id., *Il canto dei tamburi di pietra*, Guida, Napoli 1980 e in Id., *Attualità e dialettica del restauro: educazione all'arte, teoria della conservazione e del restauro dei monumenti*, a cura di M. Civita, Solfanelli, Chieti 1987.

⁶ A. L. Maramotti Politi, *Rapporto fra le teorie del restauro critico e le estetiche neo-idealiste*, cit., p. 37. L'a. continua affermando che «si trattava di 'purificarsi' dal substrato ideologico. Questo atteggiamento, a sua volta, poggiava su una scelta ideologica: il rifiuto per il rifiuto...Nuova cultura, nuova arte, nuova critica erano le finalità perseguite dagli intellettuali italiani in cerca di un adeguamento nei confronti del pensiero straniero», *ibidem*.

mostravano la loro impotenza: nessuna oltrepassava il piano della fruizione. Le teorie estetiche del Neo-idealismo si presentavano come l'unica lettura che permettesse il superamento della 'dialettica' fra teoria e prassi. Così al momento stesso in cui venivano scartate in sede filosofica, queste mostravano una forza intellettuale. Tale forza consisteva nella capacità di suturare le lacerazioni che sempre più si andavano individuando fra sapere umanistico e quello tecnico-scientifico. Era forse nel campo della teoria critica del restauro che, come non mai, la filosofia... mostrava di non essere pura ideologia e di saper incidere fattivamente sul piano della materialità culturale»⁷.

Pertanto, quelli che erano i sibillini cenni agli apporti della critica al restauro sviluppati in seno ai precedenti anni Trenta⁸, assumono il ruolo di principi fondanti di quell'esercizio appunto critico che necessariamente andava compiuto nell'apprestarsi a quei *nuovi* restauri, che proponevano problematiche inusitate e necessitavano di un approccio diverso da quello sino ad allora applicato.

Molti studiosi riconoscono in questo momento della storia della teoria del restauro la nascita di quella nuova impostazione teorico-metodologica nota come 'restauro critico'⁹. Il passaggio a questa nuova filosofia del restauro, così distante dalla rigida metodologia del restauro filologico fino ad allora imperante, nonostante le condizioni di impellenza e necessità, non fu immediata ma faticosamente discussa su diversi fronti in sede teorica.

Tra le prime opinioni significative dell'inversione di tendenza già in atto prima della guerra e repentinamente maturata a seguito degli eventi ad essa connessi, emergono quelle di Angnoldomenico Pica, espresse nel suo ciclo di rassegne sviluppato tra il 1943 ed il 1950¹⁰ e particolarmente significative dell'inversione di tendenza che si andava compiendo nel campo del restauro architettonico: egli – pur riconoscendo i meriti della decadenda teoria del restauro scientifico, soprattutto “nell'aver rivolta particolare attenzione all'opera di puro restauro statico, diretto alla conservazione dei monumenti nei suoi essenziali valori” e “l'aver inoltre superato il vecchio pregiudizio sull'uso di nuovi materiali e mezzi” – sente tutto il peso di un'impostazione teorica che, vivisezionando il monumento, trasponeva lo stesso in una dimensione atemporale, “una sorta di atmosfera di limbo che non è veramente sua e non è veramente nostra”. Pica

⁷ *Ivi*, p. 38.

⁸ Sul tema si veda il paragrafo 2.1 della presente. Si precisa come A. L. Maramotti Politi abbia evidenziato in riferimento alla situazione post bellica come «l'attenzione a nuove problematiche era già *in nuce* nell'estetica di Croce, la quale non è storia dell'arte e neppure critica: è questione filosofica», A.L. Maramotti Politi, *Fu abbandono o solo approfondimento? Croce e Pane un legame profondo*, in *Roberto Pane tra storia e restauro*, cit.

⁹ Cfr. C. Ceschi, *Teoria e storia del restauro*, Bulzoni Editori, Roma 1970 p.172,

¹⁰ Si fa riferimento agli articoli comparsi su *Costruzioni*, n. 182/1943 e su *Spazio*, n.3/1950.

mostra una chiara avversione per tutti quegli atteggiamenti volti ad isolare il monumento dalla realtà e le note non poco polemiche finalizzate all'attualizzazione dello stesso, secondo un concetto di *monumento vivo* molto diverso da quello giovannoniano: "Non già come devitalizzato pezzo da museo, ma come cosa del tutto viva, del tutto partecipe alla vita attuale, e quindi dotata di proprie particolari funzioni, che possono mutare e rendere il monumento passibile di trasformazioni e, con le dovute cautele, di adattamenti ai bisogni nuovi"¹¹. In queste posizioni è stata ravvisata "una rivendicazione del restauro architettonico come arte, ... al di là della sua concezione come scienza"¹², il che, unitamente alle considerazioni "sull'opportunità di una scelta, non essendo interessante per l'arte tutto ciò che è antico, né convenendo lasciarsi prendere la mano da qualsiasi moncone o relitto"¹³, fanno intravedere in Pica un approccio alle questioni del restauro analogo a quello manifestato da Roberto Pane nel noto saggio *Il restauro dei monumenti* pubblicato in *Aretusa* nel 1944, con il quale gli «si imputa, o si attribuisce il merito, di aver inaugurato la stagione del restauro critico»¹⁴, o meglio di aver elaborato «il primo contributo di generale ripensamento della materia sulla base di una più solida concezione critica»¹⁵.

In esso Pane, muovendo da una critica alla Carta del Restauro del 1931, cui comunque riconosce l'essere il frutto di «un sano ed illuminato senso dell'arte e della storia»¹⁶, pone le basi per l'accoglimento nel restauro architettonico di quell'approccio critico che, grazie all'apporto degli storici dell'arte e al contributo in particolare di Argan, già si era fatto spazio nel campo del restauro delle opere d'arte (pittorica in special modo). Egli, infatti, rilevando la tendenza conservazionista espressa nella Carta, afferma come nel restauro «non possa escludersi in maniera assoluta un criterio di scelta per la stessa ragione per cui noi non possiamo sentire storicamente il nostro passato dando a tutto lo svolgimento di esso la stessa importanza. [...] In altre parole... si tratterà di giudicare se certi elementi abbiano o no il carattere di arte, perché, in caso negativo, ciò che maschera o addirittura offende immagini di vera bellezza sarà del tutto legittimo abolirlo e per conseguenza *compromettersi* con una predilezione ispirata da una vera e propria

¹¹A. Pica, *Attualità del restauro*, in «Costruzioni-Casabella», n.182/1943, p.4. E' interessante notare come questi enunciati anticipino in parte i contenuti della Carta di Venezia, con particolare riferimento all'articolo 5 della stessa, e quelli dalla Carta di Amsterdam, relativamente al concetto di conservazione integrata.

¹² Cfr. C. Perogalli, *Monumenti e metodi di valorizzazione*, Libreria Editrice Politecnica Tamburini, Milano 1954, p.123.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ A. Bellini, *Giudizio critico e operatività nel pensiero di Roberto Pane*, cit., p. 17.

¹⁵ G. Carbonara, *Il restauro critico*, cit., p 290.

¹⁶ R. Pane, *Il restauro dei monumenti e la chiesa di Santa Chiara in Napoli*, cit., p.10.

valutazione critica. [...] In definitiva, simili considerazioni debbono indurci a riconoscere come non possa essere dettata in questo campo lacuna regola fissa, perché altrettanto varrebbe dettarla all'attività dello spirito critico. Ogni monumento dovrà, dunque, essere visto come un caso unico, perché *tale è in quanto opera d'arte e tale dovrà essere anche il suo restauro.* Ma è possibile che basti al restauratore avere e sensibilità e cultura di critico? ... Per quanto si possa procedere esclusivamente sul cammino tracciato dagli elementi più controllati e sicuri, verrà sempre il momento in cui sarà necessario gettare un ponte, operare una congiunzione, e ciò potrà essere fatto soltanto grazie ad un atto creativo nel quale chi opera non troverà altro aiuto se non in se stesso»¹⁷.

In tali enunciati, chiaramente lontani dall'impostazione scientifico-filologica, si ravvisano gli elementi salienti della teoria critica del restauro, quali il ruolo fondante del giudizio, inteso quale «prodromo metodologico alla scelta dell'intervento»¹⁸, da cui discende l'impossibilità di una ricetta precostituita, il concetto di unicità di ogni manufatto architettonico, visto quindi al pari delle opere d'arte, e di conseguenza del relativo restauro, opera d'arte anch'esso, da definire di volta in volta in base alla contingenza del giudizio e attraverso un necessario atto creativo, il peso attribuito alla dimensione estetica dell'architettura. In particolare Giovanni Carbonara riconosce negli enunciati di Pane un'esemplare limpidezza nel rilevare da un lato l'imparzialità insita nella Carta del 1931 nei confronti delle stratificazioni e trasformazioni storiche che possono essere intervenute nei secoli a modificare l'aspetto del monumento, dall'altro l'impossibilità di escludere aprioristicamente ed assolutisticamente un criterio di scelta delle stesse «per la stessa ragione per cui noi non possiamo sentire storicamente il nostro passato dando a tutto lo svolgimento di esso la stessa importanza», ma siamo invece portati a selezionare i momenti salienti dello stesso in base alla nostra coscienza critica. Ogni monumento deve essere pertanto visto come un caso unico «perché tale è in quanto opera d'arte e tale dovrà essere il suo restauro». Nel siffatto approccio Carbonara individua il 'primo postulato' di tale nuova concezione del restauro, che affianca in posizione privilegiata

¹⁷ R. Pane, *Il restauro dei monumenti*, cit., pp. 11-12, i corsivi sono miei. L'a. continua sollevando il dubbio che l'estrema imparzialità suggerita dalla norma suddetta adombri una certa preoccupazione circa il giudizio futuro che, col mutare dei gusti e delle tendenze, può essere pronunciato sul nostro operare», *ibidem*. Circa quindici anni dopo lo stesso Pane pone a motivazione dell'imparzialità della Carta in termini di selezione «la persuasione [da parte degli estensori del documento] che convenisse a tutti i costi scongiurare i pericoli inerenti ad una male intesa consapevolezza di libertà di intervento da parte del restauratore», R. Pane, *Relazione al Convegno Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico*, Milano 1958, citato in G. Fiengo, *Il restauro dei monumenti: la riflessione di Roberto Pane del 1944*, in «TeMa», n. 1/1993, p.66.

¹⁸ B.G. Marino, *Restauro e autenticità*, cit., p. 201.

alle «esigenze documentarie ... quelle della qualità estetica»¹⁹: la liceità, sulla scorta di un giudizio critico e contro le indicazioni prevalentemente conservative del metodo filologico, della rimozione delle aggiunte e delle trasformazioni «prive di carattere artistico ... le quali pur testimoniando un trapasso storico, offendono la figuratività del monumento»²⁰. Una simile operazione è possibile solo se il restauratore non solo è dotato di «sensibilità e cultura di critico», ma anche se è capace di un «deciso impegno creativo» allorquando «all'esigenza di liberare l'immagine da aggiunte deturpanti si accompagna quella di ricucirla nelle sue eventuali lacerazioni»²¹. Nella interpretazione del restauro come atto creativo Carbonara individua il «secondo postulato» dell'elaborazione di Pane, ovvero la concezione del restauro come opera d'arte, un'opera d'arte che, pur trovando la propria genesi ed i propri limiti nella comprensione storico-critica del monumento, si risolverà in un atto guidato dal gusto e dalla fantasia.

Appare evidente nelle considerazioni sviluppate da Carbonara, la sottesa volontà di attribuire ai contenuti dello scritto di Pane del 1944 il carattere di un'enunciazione teorica, condizione in realtà che non solo non è riscontrabile nell'intero sviluppo del pensiero dello studioso napoletano, che, come si dirà in seguito, non è pervenuto ad una elaborazione teorica, ma che non appare ravvisabile nel ricordato scritto, che si presenta piuttosto come «l'occasione per una complessiva riflessione sui criteri del restauro»²², alla luce delle problematiche poste dagli interventi sui monumenti e ambienti danneggiati dalla guerra. Lo stesso Pane nella sua relazione al convegno internazionale *Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico* tenutosi a Milano nel 1958, già mostrava una posizione più cauta rispetto a quanto affermato nel 1944, relativamente alla necessità di abolire nel restauro quegli elementi «privi di carattere d'arte» che mascheravano le «immagini di vera bellezza», arrivando a considerare la regolarità della conservazione e l'eccezionalità della rimozione²³.

Ma prima di soffermarci specificamente sul contributo di Pane alla revisione critica del restauro, sulle implicazioni tra esso e l'estetica crociana, nonché sulle influenze sulle successive elaborazioni teoriche, appare opportuno accennare al dibattito post bellico, da cui emergono una pluralità di posizioni ed approcci, più o meno arditi,

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Cfr. G. Carbonara, *Il restauro critico*, cit., p. 291.

²² G. Fiengo, *Il restauro dei monumenti*, cit., p.65.

²³ *Ivi*, p.65. Anche in altre occasioni lo studioso napoletano ha manifestato una revisione in termini più cauti dei suoi primi enunciati, si veda R. Pane, *Ancora a proposito del restauro come critica d'arte*, in «Lo Spettatore Italiano», n. 9/1949.

evidentemente in bilico tra vecchie impostazioni metodologiche e nuove acquisizioni. Il clima culturale, in particolar modo nel settore del restauro, era dominato da un senso di disorientamento analogo, se si vuole, a quello generato dall'onda d'urto causata dall'esplosione di una bomba.

Al V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura tenutosi a Perugia nel 1948, il primo dopo la guerra, Guglielmo De Angelis d'Ossat, nel suo discorso mostra un approccio piuttosto prudente nei confronti del restauro monumentale, in cui egli ritiene che «sempre più debba attuarsi il rispetto della storia»²⁴, posizione che viene estremizzata da De Angelis fino ad auspicare «quei restauri ideali che ... [lasciano] all'osservatore e allo studioso la possibilità... di una diretta interpretazione»²⁵. Questo atteggiamento tendente all'immobilità fu piuttosto diffuso tra gli intellettuali di quel periodo, tra i quali, come sottolineato dallo stesso De Angelis, si diffuse un tale generale sentimento di sconforto nei confronti dei danni subiti, tale da far avanzare quale ipotesi di intervento sulle rovine post belliche la conservazione dello *status quo*, affermando in sostanza una visione pessimistica circa il declino della società occidentale molto vicina alle posizioni ruskiane. Tuttavia, fortunatamente, decise reazioni di ripresa non si fecero attendere: De Angelis in primis affianca all'atteggiamento prudente cui si è accennato considerazioni più ardite sulla mutata condizione dei monumenti da restaurare e sulla necessità di abbandonare le precedenti impostazioni teorico-metodologiche, inadeguate ad affrontare la molteplicità di quesiti architettonici, ambientali ed urbanistici che andavano proponendosi e per i quali si prospettava una altrettanta molteplicità di risposte. Esprimendosi in senso contrario a qualsiasi generalizzazione, che inevitabilmente nega l'evidente complessità delle tematiche da affrontare, De Angelis sottolinea a fronte della singolarità di ogni monumento la singolarità di ogni restauro²⁶, non tralasciando tuttavia di evidenziare i rischi di un approccio eccessivamente empirico, che, rigettando ogni teoria e rifugiandosi nella «comoda posizione» del caso per caso, inevitabilmente cade in contraddizioni²⁷. Avvertendo quindi la precarietà di una teoria senza argini, De Angelis

²⁴ G. De Angelis d'Ossat, *Danni di guerra e restauro dei monumenti*, in C. Perogalli, *Architettura e restauro: esempi di restauro eseguiti nel dopoguerra*, Gorlich, Milano 1957, p.5.

²⁵ *Ibidem*. Il richiamo è evidentemente al concetto di restauro mentale proposto da Roberto Longhi, si veda R. Longhi, R. Longhi, *Restauri*, cit.

²⁶ «Se ogni monumento costituisce una individualità assai bene definita e differenziata, tanto più ciascun restauro presenta aspetti particolarissimi, direi personali», G. De Angelis d'Ossat, *Danni di guerra*, cit., pp.9-10.

²⁷ «Non è di fatti possibile, come tentano alcuni, rigettare ogni teoria e rifugiarsi nella comoda posizione di chi vuol giudicare ciascun problema separatamente, caso per caso, secondo le circostanze. E' necessario avere di guida qualche principio generale per non cadere nell'empirismo più sfacciato e nelle inevitabili

trova nella classificazione dei monumenti danneggiati dalla guerra in tre categorie²⁸ un punto fermo a cui aggrapparsi, o quantomeno da cui partire, per poi affrontare l'oceano di possibilità che si apriva agli occhi di chi in quegli anni si apprestava a fare restauro. Nell'analizzare il caso particolare della "formula" del "dov'era com'era", De Angelis ne evidenzia il carattere di eccezionalità e sottolinea della questione, non poco dibattuta in quegli anni, gli aspetti prevalentemente metodologici piuttosto che culturali, limitando l'operazione ai quei casi in cui riesca possibile risolvere il problema del fedele ripristino, ovvero vi sia, a supporto della ricostruzione fedele, una documentazione adeguata. Altrettanto prudenti appaiono le opinioni del De Angelis riguardo le tematiche relative al restauro urbanistico, in particolare riguardo il tema, sempre attuale, dell'incontro tra antico e nuovo, su cui egli si esprime in termini contrari, proponendo invece soluzioni pressoché mimetiche di sarcitura delle lacerazioni del tessuto urbano, contenute entro i "limiti di massa e di tono prima esistenti"²⁹.

Il contributo di De Angelis al dibattito sui temi del restauro nell'immediato dopo guerra, pur non avendo l'audacia delle precedenti posizioni di Pica o la fermezza delle coeve e successive posizioni di Pane, è stato in questa sede esplicitato non tanto per la peculiarità dei singoli enunciati, quanto per il carattere di fondo, sensibilmente in bilico tra posizioni moderate e fievoli accenti innovatori, che ben manifesta il clima culturale post bellico nel campo del restauro, costituendo una sorta di anello di congiunzione tra il dibattito socio-culturale precedente il secondo conflitto mondiale e i contributi succedutisi dopo la guerra e votati all'innovazione in campo teorico e metodologico.

Una posizione certamente più decisa ed ottimisticamente orientata è quella di Ambrogio Annoni, già promotore del principio del *non metodo*, lucida anticipazione dell'unicità di

contraddizioni che ne sono la fatale conseguenza», *Ivi*, p.10. Il riferimento è evidentemente rivolto al concetto di *non metodo* introdotto da Annoni.

²⁸ «Alle tre macrocategorie corrispondono tre macrotipologie di intervento: per la categoria degli edifici che hanno sofferto solo danni di limitata entità, egli individua l'univoca soluzione del consolidamento finalizzato alla risarcitura dei danni subiti; per la categoria dei monumenti con danni di maggiore entità, la molteplicità dei problemi che si possono riscontrare viene ricondotta a due soluzioni principali, ovvero il ripristino delle forme precedenti o il recupero di strutture precedenti messe in luce proprio dalle distruzioni subite, come ad esempio il caso della chiesa di Santa Chiara in Napoli; per gli edifici danneggiati al punto tale da potersi considerare distrutti, gli interventi sono suddivisi tra la conservazione delle rovine nello stato in cui si trovano e l'anastilosi quando possibile, con particolare riferimento agli edifici in pietra da taglio, che egli individua come scomposti piuttosto che distrutti. Questa metodologia è per il De Angelis assolutamente negata "a quei monumenti rivestiti all'interno od all'esterno di una ricca decorazione plastica o pittorica, come avviene, ad esempio, nelle chiese barocche, dove sculture, affreschi, stucchi, marmi, intarsi e legni scolpiti costituiscono non una suppellettile, ma sono parte viva del risultante aspetto architettonico», *Ivi*, pp.10-11.

²⁹ *Ivi*, p. 12.

ogni intervento³⁰, che nel 1946 palesava come il restauro, «già prima della guerra problema tra i più affascinanti e delicati, tanto da destare l'interesse e richiedere l'opera non solo degli architetti, ma anche degli urbanisti e degli storici, dopo le distruzioni belliche» fosse diventato «di assoluta attualità e più evidente importanza»³¹, alla luce di una visione della disciplina rivolta all'*avvaloramento* piuttosto che alla semplice conservazione³². L'opinione di Annoni, oltre a distinguersi per l'energica reazione alle distruzioni belliche, dinnanzi alle quali senza esitazioni propone soluzioni culturalmente guidate che lasciano pochi spazi a sentimentalismi di sorta e si curano invece pragmaticamente della rinascita di monumenti e città, porta *in pectore* il riferimento al giudizio di valore, necessario per applicare la logica del caso per caso, per distinguere ciò che deve essere restaurato, o come direbbe lo stesso Annoni, *avvalorato*, da ciò che invece non deve esserlo. In particolare per quanto concerne i danni bellici egli ritiene innanzitutto «necessario vedere e studiare se le possibilità urbanistiche e tecniche permettono praticamente la rinascita e l'avvaloramento dell'edificio danneggiato. Se l'antico edificio, o gruppo di edifici, da un esame accurato che abbia tenuto conto di tutti i punti di vista – ambientale, estetico, culturale, sentimentale, tecnico, non risultasse degno di essere restaurato per la mancanza sia di possibilità reali sia di significato pratico, sarà meglio, a ragion veduta, deciderne l'annientamento ... ben si intende, nel caso di istruzione o dispersione completa o quasi»³³. Egli si dimostra sostanzialmente contrario al restauro mediante ricomposizione, anche se storicamente ed artisticamente supportata, vedendo in questo tipo di operazione una falsificazione del manufatto. In polemica con la tendenza diffusa nel dopoguerra di ricostruire secondo il criterio del *dov'era com'era* brandelli di tessuto urbano³⁴, Annoni propone l'inserimento di nuovi elementi³⁵ che riprendano “per prospettiva, per lineatura, per volume, per gioco di luci e

³⁰ Cfr. C. Perogalli, *Monumenti e metodi di valorizzazione*, cit., pp.91-100.

³¹ Cfr. A. Annoni, *Scienza e arte del restauro architettonico*, Milano 1946, p.23.

³² «L'arte e la scienza del restauro dei monumenti implica il rispetto, l'avvaloramento, l'uso la vita di antichi edifici che lo meritino nell'evolversi della città moderna. Talvolta, anziché di un monumento o di edifici singoli, si tratterà di gruppi di monumenti o di edifici, di vie, piazze, quartieri di particolare interesse», *Ivi*, p.23. In questa breve enunciazione possono ravvisarsi concetti molto attuali, quali l'inserimento dei monumenti nella vita della città moderna, inconsapevole anticipazione del criterio espresso dall'art. 5 della Carta di Venezia e poi maturato nel criterio della conservazione integrata nel 1975 con la Carta di Amsterdam, e la necessità del giudizio di valore, indispensabile per la scelta dei monumenti che *meritino* di essere conservati.

³³ *Ivi*, p.24.

³⁴ Sarcasticamente Annoni indica questo tipo di pratica con l'appellativo «ricostruzione con carattere di *riesumazione*», *ivi*, p. 95.

³⁵ «Più e meglio che ricostruire artificialmente edifici per gran parte ruinati è forse arditamente, ma certamente più schietto, il comporre del tutto un nuovo gruppo edile; il quale dia davvero la vita a quel tratto di città dove passò la morte», *ivi*, p.95.

di ombre di vuoti e pieni, quell'aspetto architettonico d'assieme che fu tolto o stroncato"³⁶.

Una posizione più moderata è quella di Alfredo Barbacci, che, sottolineando i pericoli derivanti dalla rigidità dei criteri del restauro scientifico, recependo evidentemente le contaminazioni dell'estetica crociana e della critica d'arte nel restauro³⁷, propone, anche se in termini embrionali, la dialettica tra istanza storica ed istanza estetica, nucleo fondante della successiva teoria brandiana. Secondo Barbacci infatti il "restauro artistico" e il "restauro scientifico" rappresentano due casi limite, che nel pratico operare vanno perseguiti contemporaneamente con la finalità di conservare del monumento "l'interesse storico e ripristinare, nella maggior misura possibile, quello artistico"³⁸. E' chiaro come nell'ambito dell'evoluzione della teoria del restauro la posizione di Barbacci risulti ancora non ben definita, presentando spunti decisamente attuali ma anche delle ambiguità suscettibili di interpretazione. E' il caso del riferimento al ripristino dell'interesse artistico del monumento, che è tuttavia da interpretarsi non nel senso stretto di ripristino delle forme, ma nel senso di ripristino di un *significato* artistico. Anche il riferimento all' "intelletto estetico" con cui il restauratore si deve adoperare per comporre l'«innegabile antagonismo» tra esigenze della storia e dell'arte, può essere visto come un accenno al ruolo della coscienza critica ed del giudizio di valore, pilastri della teoria del 'restauro critico'. Inoltre, nel sottolineare un aspetto ormai assodato nella cultura del restauro, che è quello della riconoscibilità delle parti nuove³⁹, si dice contrario all'inserimento di elementi di forma, colore, materia discordanti, ovvero che turbino l'armonia estetica del monumento, promuovendo anche in questo caso il contemperamento delle due istanze storica ed estetica ed anticipando un concetto molto

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ «L'architetto restauratore non deve dimenticare d'essere, oltreché uno storico ed un tecnico, un'artista. Un'opera d'arte non è solo un documento da compulsare, ma anche una cosa bella da godere», A. Barbacci, *Il restauro dei monumenti in Italia*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1956, pp.64-65. Barbacci aderisce alla concezione evolucionistica dell'arte, affermando che pur non registrandosi grandi progressi ideologici successivi alle lezioni di Boito e Giovannoni, trattandosi solo di arricchimenti e non di innovazioni vere e proprie, «le idee sul restauro delle opere d'arte sono certo destinate ad evolversi ulteriormente, come avviene per il prodotto di ogni attività speculativa», *ivi*, p. 64. Per la concezione evolucionistica dell'arte si veda anche M. Manieri Elia, *Lavoro storico sulle dinamiche trasformative dell'architettura*, in *Esperienze di storia dell'architettura*, a cura di G. Spagnesi, Roma 1987, pp.185-191.

³⁸ A. Barbacci, *Il restauro dei monumenti*, cit., p.65.

³⁹ «Dobbiamo bandire il falso antico, come il compromesso fra antico e moderno e riprendere la via maestra, quella seguita dai grandi maestri del passato; i quali, in ogni luogo, si sono espressi col linguaggio del loro tempo», cfr. A. Barbacci, *Sul restauro dei monumenti e del loro ambiente*, in C. Perogalli, *Architettura e restauro*, cit., p.64.

attuale che è quello della *discrezione* del restauro (i migliori restauri sono quelli che non si vedono)⁴⁰.

Più obiettiva, ma non per questo meno sentita e motivata, appare la posizione di Carlo Ceschi: profondamente animato da quello che egli stesso definisce un “forte spirito di rivincita e un coraggio indomabile”⁴¹, non si esime dal sottolineare la gravità della situazione in cui versavano gran parte dei monumenti italiani: “In situazioni come queste la complessità dei problemi da risolvere è sempre tale da investire ogni campo della costruzione ed ogni categoria di restauro che in tempi normali si era tentato di codificare. Ogni caso che si presentava era differente e insieme comprendeva ogni tipo di operazione tecnica o artistica, ma soprattutto richiedeva una capacità di discernimento e di decisione spesso molto personale, da cui dipendeva la sorte del monumento ed il suo aspetto futuro”⁴². In queste poche righe troviamo la premessa della teoria del restauro critico, ovvero la vanità dei tentativi sino ad allora messi in atto per imbrigliare il restauro in una rete dottrinale, oltre che i concetti basilari della stessa, quali l'unicità di ogni singolo caso, la pluralità di problematiche e soluzioni possibili, la centralità del giudizio critico. In realtà non si tratta di vaghi concetti inconsapevolmente in evoluzione, ma di una visione ben definita da Ceschi nel momento in cui individua “questo momento del restauro in Italia” come quello che “fu poi restauro critico”, specificando esattamente i termini della questione: “la reintegrazione del monumento come opera d'arte portava necessariamente, come si è detto, ad una scelta operativa tanto vasta da superare ogni norma didattica, e tale da richiedere talvolta un'analisi critica sul piano artistico ed un intervento assai vicino all'atto creativo”⁴³.

Ricca di spunti di riflessione, ma anche di ambiguità e contraddizioni appare la posizione di Armando Dillon, ancora non ben definita ed in bilico tra nuove acquisizioni e vecchie metodologie. Nel suo saggio *Del restauro*, lo studioso esordisce con una brillante analogia tra il restauratore e Leonardo da Vinci, inteso quest'ultimo come connubio perfetto di arte e scienza⁴⁴. Tuttavia a questa non corrisponde poi un'altrettanto brillante

⁴⁰ «La veduta di insieme del monumento non riveli l'opera del restauratore, ma ... l'esame ravvicinato consenta di identificarla e di delimitarla con esattezza», *ivi*, p.65. Anche nel caso dell'accostamento tra antico e nuovo Barbacci sottolinea il ruolo dell'«intuito dell'architetto».

⁴¹ C. Ceschi, *Teoria e storia del restauro*, cit., p.178.

⁴² *Ivi*, p.179.

⁴³ *Ivi*, p.172.

⁴⁴ «Il restauratore dovrebbe essere della natura di Leonardo: artista, scienziato e critico», A. Dillon, *Del restauro*, Palermo 1950, p.13. Il saggio è articolato in due parti, oltre allegate schede relative ad alcuni restauri siciliani: la prima, intitolata *Del restauro*, è una sorta di taccuino dello studioso, in cui si susseguono considerazioni su questioni relativamente attuali, che palesano la transitorietà del momento storico, in particolare dal punto di vista dell'evoluzione teorica del restauro; la seconda intitolata *Ricostruzione e restauro*

dissertazione teorica: egli afferma infatti che il “restauratore dovrebbe essere, al tempo stesso, artista e scienziato, critico e storico” (come Leonardo appunto), ma anche che “arte e scienza o arte e cultura non vanno d’accordo”⁴⁵. La stessa definizione di restauro fornita dallo studioso risulta piuttosto labile e sensibile a diverse interpretazioni; egli definisce il restauro come “un complesso di operazioni e di studi che valga ad assicurare la migliore possibile conservazione del monumento, nel suo insieme e nelle sue parti significative, nel suo momento creativo e nella sua storia. Subordinatamente consegue la valorizzazione degli elementi di bellezza, eventualmente deteriorati per alterazioni accidentali, ed il potenziamento delle possibilità d’uso, di studio e di godimento”⁴⁶. Se nel primo periodo si riconoscono elementi fondanti della moderna teoria del restauro, quali la necessità della “migliore conservazione possibile” come fine ultimo del restauro stesso e la dialettica tra momento creativo e dimensione storica del monumento, nel secondo periodo si introduce il tema della “valorizzazione degli elementi di bellezza”, senza precisare quali essi siano (la bellezza è un concetto molto relativo insito tanto nei ruderi che nelle opere compiute e finite) e lasciando intuire una propensione verso l’istanza estetica o comunque verso qualcosa di vicino al ripristino in stile, soprattutto se a questo richiamo segue l’accento all’eventuale *deterioramento* degli elementi di bellezza per “alterazioni accidentali” e se le stesse alterazioni vengono poi considerate dallo studioso elementi essenziali del linguaggio architettonico del monumento, interesse primo di critici, storici ed archeologi⁴⁷.

Secondo Dillon il restauro non è un lavoro scientifico e non è neanche un’opera d’arte⁴⁸, ma piuttosto un compromesso tra disparati interessi e relative teorie. “Quando il restauratore abbia intesa la bellezza del monumento e la significazione di ogni sua parte, ed abbia fatto proprio il pensiero che determina le varie teorie, quando egli abbia la capacità tecnica e le possibilità pratiche per cui il suo intervento risulti economico,

degli edifici monumentali danneggiati dalla guerra, riguarda alcuni restauri effettuati in Sicilia nel dopoguerra ed è comunque esplicitiva del punto di vista dello studioso.

⁴⁵ *Ivi*, p.9.

⁴⁶ *Ivi*, pp.14-15.

⁴⁷ *Ivi*, pp.11-12. Nella parte finale della definizione di restauro fornita da Dillon si deve tuttavia riconoscere l’embrione di un concetto molto attuale, quello della conservazione integrata, che fa del «potenziamento delle possibilità d’uso, di studio e di godimento» uno dei principi da perseguire per ottimizzare la stessa azione di conservazione.

⁴⁸ «Il restauro come lavoro scientifico e di pura tecnica non soddisfa: è un calcolo, una valutazione di parti, una disintegrazione dell’unità dell’opera d’arte. Come opera d’arte, invece, il restauro non è più un restauro, ma una nuova opera d’arte che ha, nell’opera restaurata, la sua condizione di essere e la sua materia», *Ivi*, p.10. In queste considerazioni si ravvede una critica piuttosto accesa nei confronti sia del restauro scientifico che del restauro stilistico, laddove quando lo studioso parla di opera d’arte, probabilmente si riferisce più alle velleità creative del metodo stilistico che al concetto di restauro come opera d’arte così come inteso da Pane e da Bonelli.

...essenziale ed efficiente, e nel complesso, riesca ad assicurare o restituire al monumento interesse e bellezza, allora il restauro – quasi perfetto – è pure in se opera d'arte che trova pieno ed unanime consenso”⁴⁹.

Nel pensiero di Dillon risultano comunque acquisiti concetti indiscutibilmente validi delle pregresse teorie, quali ad esempio l'analogia tra organismo architettonico ed organismo umano, ovvero tra restauro e medicina⁵⁰, riconducibile agli enunciati di Boito, e il concetto di *grande muto* introdotto da Chierici⁵¹, ed anticipati, anche se in maniera quasi spontanea e certamente meno sistematica rispetto ad altri coevi studiosi, concetti fondanti della teoria del 'restauro critico'.

Commentando infatti le Istruzioni ministeriali per il restauro dei monumenti del 1938, egli mostra alcune perplessità, non tanto sui contenuti delle stesse, quanto sulla rigidità metodologica proposta. Nel rifiutare la pretesa di un metodo universalmente valido, secondo cui “molti problemi vengono impostati secondo una soluzione già pronta”⁵², Dillon afferma l'unicità di ogni intervento basata sulla “valutazione del grado di interesse dell'opera”⁵³, riconoscendo quindi il ruolo basilare del giudizio di valore. Inoltre, un latente richiamo al concetto di minimo intervento è tangibile allorché lo studioso, ricorrendo ancora all'analogia tra monumento e corpo umano, afferma che “il valore concreto e positivo di una cura sta nella possibilità di ridare il benessere all'individuo e restituirlo alla società. Certi scienziati farebbero della società un sanatorio ... vi sono casi clinici per i quali è giustificato – sempre nell'interesse della collettività – un particolare trattamento e regime; ma, in generale, ogni intervento deve limitarsi a ciò che è necessario, per assicurare al soggetto la migliore possibile condizione di vita”⁵⁴. Il tema del giudizio di valore viene richiamato da Dillon anche per quanto concerne il rapporto

⁴⁹ *Ivi*, p.15.

⁵⁰ «L'uomo vive e invecchia: la pelle si aggrinzisce, le vene si irrigidiscono, i capelli imbiancano e cadono, tutto l'essere porta i segni delle fatiche, dei pensieri, delle passioni ed anche delle mutilazioni e delle cure. [...] un vecchio è soprattutto l'immagine, l'espressione di una vita e può dirci che cosa siano state, nel trascorrere del tempo, la bellezza, l'intelligenza, la vitalità. Rughe, canizie, sclerosi sono elementi di un linguaggio capace di rilevare una vita. E' difficile intendere tutto ciò che un vecchio dice, perché è difficile oggi stare a sentire», *ivi*, pp.10-11.

⁵¹ «Il nostro monumento non è più soltanto un'opera bella o brutta, intelligente o stupida, duratura ed effimera. E' un documento di bellezza, di personalità e di storia che ci parla di sé, con la disgregazione di alcune sue parti, con le appendici cresciute e le mutilazioni patite, con la sua patina, in una parola, con tutte le sue alterazioni», *ivi*, p. 11.

⁵² «Sarebbe come adattare il piede alla scarpa; e questo facciamo quando c'interessa più la scarpa che il piede, come capita nei restauri dei monumenti, quando al restauratore interessa più la sua personalità o la sua teoria, che l'opera d'arte e la sua storia», *ivi*, p. 13. La tendenza alla personalizzazione del restauro, ricorrente in alcuni restauratori aderenti al metodo scientifico, non può non richiamare alla mente di un contemporaneo l'attuale fenomeno delle *archistar*, degenerato in un infelice contrasto tra antico e nuovo dove il nuovo si innesta violentemente nel contesto.

⁵³ *Ivi*, p. 22.

⁵⁴ *Ivi*, pp. 22-23.

antico/nuovo, che, sulla scorta di quanto suggerito dalle citate Istruzioni, secondo cui è da bandirsi qualsiasi ispirazione a concetti di unità stilistica o a ipotesi sulla forma originaria dell'opera, viene interpretato nel tempo in cui egli scrive seguendo la *teoria modernista*: “niente menzogne, intenti onesti, interventi chiari e definiti e possibilità d’inserire nel complesso artistico una nota nuova, testimonianza del nostro tempo e della nostra arte. Peccato che manchi l’accordo sul valore di questa *nota* e sui risultati degli esperimenti fatti”⁵⁵. Dillon recepisce inoltre gli ultimi sviluppi in tema di ambiente e valore d’ambiente, non più limitato alla visione giovannoniana di intorno del monumento, ma esteso ad interi insiemi urbani⁵⁶ e riconosce chiaramente il problema del divario tra teoria e prassi⁵⁷. Tuttavia, nella seconda parte del suo saggio, lo studioso, nel commentare alcuni restauri effettuati in Sicilia a seguito dei danni bellici, si lascia andare a commenti favorevoli ai non rari interventi di reintegrazione e ripristino in stile, secondo una logica ancora legata a concezioni di inizio secolo, tendenzialmente sprezzanti delle stratificazioni barocche ed ottocentesche, a vantaggio della veste *originaria*.⁵⁸

Superata la fase più drammatica di estrema urgenza, ai primi accenni, connotati, come abbiamo visto, da toni più o meno arditi, è seguita nella seconda metà degli anni cinquanta una ripresa della sistematizzazione metodologica della teoria del restauro, sulla scorta sia di quanto era in fase di elaborazione prima della guerra, con particolare riferimento ai rapporti tra critica d’arte e restauro e tra restauro ed urbanistica, sia di quanto è emerso dopo la guerra, soprattutto in termini di revisione delle precedenti impostazioni teorico-metodologiche e di riflessione sul «valore dell’architettura, intesa come habitat, come luogo che è segno di civiltà e come spazio in cui si fa cultura»⁵⁹

In tal senso significativo è il contributo di Renato Bonelli, che, sulla scorta di un’analisi *critica* delle immediate reazioni alle distruzioni belliche nello specifico settore del restauro architettonico, sia monumentale che urbanistico, ha estrapolato gli elementi utili per una revisione della teoria del restauro architettonico. Partendo dalla questione della ricostruzione dei vecchi quartieri e dalle varie proposte in merito avanzate, Bonelli

⁵⁵ *Ivi*, pp. 22-23.

⁵⁶ «Il valore di un monumento è ... potenziato dall’ambiente, che non è soltanto una cornice di risalto o inquadramento. Spesso è il solo ambiente – strada, piazza, rione – ad avere interesse», *ivi*, pp. 31-32.

⁵⁷ «Noi dobbiamo riconoscere che tra la teoria e la prassi giocano dei fattori imponderabili che hanno le radici nel gusto e nelle esigenze della folla», *ivi*, p.41.

⁵⁸ E’ il caso ad esempio del restauro della Chiesa Madre di Taormina, sul quale Dillon si esprime come segue: «La bella Chiesa era stata in periodo barocco alterata nelle sue linee e nella sua architettura. Il restauro l’ha reintegrata nel suo aspetto trecentesco, nobilissimo, dando coerenza ed unità ad un organismo di cui si era perduto ogni interesse stilistico», *ivi*, p.43.

⁵⁹ A.L. Maramotti Politi, *La materia del restauro*, cit., p. 264.

individua i limiti sia della tendenza alla ricostruzione *com'erano dov'erano*, che, con la pretesa di ricostruire in un unico atto di volontà un qualcosa di stratificato nel corso di secoli, costituiva, a suo giudizio, un vero e proprio falso “storicamente vano e praticamente dannoso”, sia della tendenza modernista, che con l’inserimento di nuove architetture prive di “richiami culturalistici” in contesti storici, voleva risolvere in maniera “rudimentale e semplicistica”⁶⁰ una questione assai più complessa quale l’incontro tra antico e nuovo. In particolare della tendenza modernista lo studioso sottolinea l’assenza di “atteggiamento critico”, individuato dallo stesso quale “fattore risolutivo” della cultura del tempo, nella misura in cui non ci si poteva più esimere dal confronto con quei valori del passato di cui erano intrise tanto le parti distrutte quanto quelle ancora in piedi dei vecchi quartieri, e la mancanza di un senso effettivo ed unitario della città, sentita come “forma significativa di vita, continuità storica espressa nella sintesi della figurazione architettonica”⁶¹. Ed è proprio in questa visione organica della città “intesa come realtà vivente ed unitaria, dove storia e vita si fondono nella sintesi di una continuità architettonica in perenne sviluppo”, che Bonelli individua la felice soluzione dell’incontro tra antico e nuovo: “l’ambiente urbano ha già una sua predisposizione naturale a suggerire e ad accogliere in modo tutto suo gli elementi nuovi e ogni fatto che si aggiunge viene introdotto dal genio del luogo nel suo spazio vitale, immesso e intessuto nel suo organismo come proprio”⁶². Se la nuova architettura trova la propria genesi “in diretto rapporto ed in intima armonia con l’ambiente”, oppure, come oggi diremmo in senso più generico, con il contesto, allora non sussiste il problema dell’incompatibilità tra antico e nuovo. Il restauro monumentale andava pertanto inteso come ripresa di una parte viva, l’edificio, di un organismo vitale, la città appunto.

Questa visione ad ampio raggio, che già lascia trapelare lo spessore di quella che sarà una delle personalità di rilievo nel panorama della teoria del restauro della seconda metà del secolo scorso, era tuttavia piuttosto lontana da quelli che furono gli indirizzi della Direzione delle Antichità e Belle Arti in tema di interventi sul patrimonio monumentale danneggiato dalla guerra. Tra macerie di edifici ed apparati metodologici, si suggeriva da un alto l’applicazione dei principi della Carta del 1931 e delle Istruzioni per il restauro dei monumenti del 1938, sia per i monumenti maggiori che per i “casi comuni”,

⁶⁰ Cfr. R. Bonelli, *Danni di guerra, ricostruzione dei monumenti e revisione della teoria del restauro architettonico*, in C. Perogalli, *Architettura e restauro*, cit., p.27.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ivi*, p.28.

dall'altro però si anelava alla ricomposizione dell'intero edificio, contrariamente a quanto stabilito in merito alla minimizzazione delle aggiunte proprio dai citati principi, cosicché “le deroghe a queste norme, da eccezione divennero regola costante, e tutti i monumenti, anche quelli quasi totalmente distrutti, furono integralmente ricostruiti”⁶³.

La speculazione in sede teorica avvenuta nell'immediato dopoguerra era iniziata in maniera inevitabilmente confusa e caotica e non era giunta a chiare conclusioni, fornendo inoltre in sede pratica risultati sui quali Bonelli manifesta tutta la sua insoddisfazione. Quei restauri, effettuati ricorrendo al ripristino in stile, erano per lo studioso la “testimonianza di uno sforzo fatalmente sterile perché teoricamente assurdo”. C'è da chiedersi, a questo punto, se essi siano stati una deformazione del criterio assai discusso del com'era dov'era, e pertanto se non accecabili, quantomeno comprensibili secondo una logica di nostalgica ricostruzione di tasselli perduti, oppure l'ennesimo ricorso ad una tendenza, potremmo dire una cattiva abitudine a cui i restauratori proprio non riescono a rinunciare, che è quella del ripristino in stile, un modo per inserirsi nel processo creativo del manufatto, senza tuttavia la capacità, o il coraggio, di lasciare su di esso la propria impronta, ma rifugiandosi nel solco già tracciato dagli autori del passato⁶⁴. Bonelli sente quindi l'esigenza di una “generale revisione di principi e di metodi” da effettuarsi “sullo stesso piano della cultura contemporanea, assumendone i fondamenti storici ed estetici, e derivandone i criteri e i procedimenti”⁶⁵. Lo studioso ritiene in tal senso basilare il contributo di Roberto Pane, con particolare riferimento alla definizione di restauro come atto creativo, ovvero opera d'arte, ed alla individuazione della valutazione critica di fondo⁶⁶, come meglio si specificherà in seguito.

La breve rassegna di posizioni ed opinioni sopra riportate è certamente non esaustiva di quell'ampio quanto frammentario e poliedrico dibattito che ha connotato la ricostruzione materiale e morale del nostro paese dopo il secondo conflitto mondiale,

⁶³ *Ivi*, p.29. «Qualsiasi scrupolo venne abbandonato, e dopo trent'anni di disciplina a malincuore sopportata, i restauratori trovarono finalmente il desiderato sfogo alla loro smania di sviluppare un'attività architettonica nel corpo ora martoriato dei nostri monumenti”, *ibidem*. Bonelli sottolinea come lo stesso Giovannoni ammise la possibilità di deroghe alle norme della Carta, la cui integrale applicazione, per la deficienza di dati disponibili, non sempre risultava possibile, per cui, afferma Giovannoni, “occorrerà talvolta chiamare a sussidio la fantasia e l'ipotesi che avevamo messo da parte, l'imitazione stilistica che avevamo limitato», *ibidem*.

⁶⁴ Lilians Grassi individua in questo atteggiamento un ritorno ai principi di Viollet-le-Duc, quasi come se ci si dovesse in qualche modo piegare ad una teoria molto criticata, ma al tempo stesso tanto forte da non essere in fin dei conti mai stata abbandonata del tutto, neanche quando si era convinti di essere con essa agli antipodi (restauro scientifico), L. Grassi, *Il restauro dei monumenti*, cit. p.405.

⁶⁵ R. Bonelli, *Danni di guerra*, cit., p.30.

⁶⁶ *Ibidem*.

per il quale si rimanda alla copiosa pubblicistica già esistente⁶⁷, quanto piuttosto esemplificativa di una cultura del restauro evidentemente ancora in bilico tra filologismo e nuove aperture alla critica applicata al restauro stesso. Appare opportuno sottolineare come il dopoguerra abbia costituito una sorta di 'acceleratore' del dibattito sul restauro, che è repentinamente pre-maturato verso l'approccio critico alla conservazione delle testimonianze del passato, in piena consonanza, se volgiamo, con lo spirito del tempo, caratterizzato da una rivalse della libertà individuale: esercitare lo spirito critico è un atto di libertà.

Tra i numerosi studiosi che attivamente hanno partecipato al dibattito post bellico, è in particolare a Roberto Pane e Renato Bonelli prima e a Cesare Brandi poi, che si deve guardare per trarre spunti argomentativi sulla formulazione della teoria del 'restauro critico'.

Partendo proprio dagli enunciati proposti da Pane nel summenzionato contributo del 1944, appare opportuno evidenziare che, sebbene soventemente ricordati come i primi postulati del 'restauro critico'⁶⁸, in realtà essi riprendono alcuni concetti in qualche modo all'epoca già assunti in sede sia teorica che pratica: «il riconoscimento che ogni restauro costituisce caso a se stante risale al Chierici, al Giovannoni e all'Annoni. Più personale (ma nemmeno esso nuovo) l'asserito criterio di scelta nel rispetto delle varie forme d'arte...[che] può già considerarsi fatto acquisito da tempo nella pratica»⁶⁹. Anche il concetto di attività creatrice nel restauro non era in realtà del tutto escluso nemmeno nel positivista Giovannoni, che in uno scritto del 1903 affermava: «L'architetto restauratore deve essere, insieme, uno storico, un costruttore e un artista; deve rendersi conto di tutte le molteplici condizioni... e di tutte le cause da cui l'opera è risultata, e a quelle cause riannodare la sua opera, quasi che egli visse in quel tempo, e nella sua mente si

⁶⁷ Si ricordano tra gli altri i recenti *Monumenti e ambienti. Protagonisti del restauro del dopoguerra*, Atti del Seminario Nazionale, Quaderni del Dipartimento di Restauro e costruzione dell'architettura e dell'ambiente, a cura di G. Fiengo, L. Guerriero, Napoli 2004; *Offese di guerra: ricostruzioni e restauri nel Mezzogiorno d'Italia*, a cura di S. Casiello, Nardini, Firenze 2011; *I ruderi e la guerra*, a cura di S. Casiello, Nardini Firenze 2011.

⁶⁸ È opinione condivisa da molti studiosi che tale saggio costituisca una sorta di manifesto del 'restauro critico', di cui Pane è appunto visto come il promotore, cfr. R. Bonelli, *Pane innovatore di metodo nella storia dell'architettura e nel restauro*, in *Ricordo di Roberto Pane*, cit., p.5, B. G. Marino, *Restauro e autenticità*, cit., p. 201, G. Carbonara, *Il restauro critico*, cit., p.289, P. Fancelli, *Un pensiero sul restauro*, in *Ricordo di Roberto Pane*, cit., p.121.

⁶⁹ C. Perogalli, *Monumenti e metodi di valorizzazione*, cit., p.113. A supporto delle citate affermazioni l'a. riferisce una serie di casi pratici. Inoltre l'a. rileva altresì che «le osservazioni di Pane hanno – fra le altre – una specifica utilità: quella di mettere in guardia chi facilmente potrebbe tutt'oggi cadere nell'equivoco di una interpretazione alla lettera delle norme ufficiali [con riferimento alla Carta del 1931]; le quali sempre, ma soprattutto in questo campo, andrebbero seguite piuttosto nello spirito; ove le eccezioni non solo possono essere ammesse, ma spesso si impongono».

trasfondesse l'idea creatrice»⁷⁰. Altrettanto già acquisita nel pensiero di Pane appare l'identità tra architettura e arti figurative, su cui lo studioso napoletano argomenta nel 1939, nel suo testo *Architettura dell'età barocca in Napoli*⁷¹. È stato tuttavia riconosciuto che il tratto saliente del citato contributo di Pane, riedito nel 1948 nella raccolta di saggi *Architettura e arti figurative*, sia in particolare il sotteso «intreccio strettissimo – divenuto poi un tratto saliente della personalità dello studioso – con cui egli tra il 1938 e il 1948, legò i temi dell'educazione artistica con quelli della salvaguardia dei beni culturali»⁷². In effetti nel contributo di Pane ciò che desta maggiore interesse ai fini della presente ricerca è da un lato l'attenzione rivolta agli aspetti figurativi dell'architettura, a quella immagine di vera bellezza, dall'altro il giudizio necessariamente esercitato per il riconoscimento dei suddetti aspetti. L'interesse rivolto a tali questioni risulta di notevole importanza in quanto spesso interpretato come un punto di fragilità teorica del 'restauro critico', in particolare nell'esplicitazione degli assunti teorici in prassi operativa. Tale visione dell'architettura in cui pare prevalere la dimensione estetica è stata spesso ritenuta parte dell'eredità crociana che caratterizza il pensiero di Pane, in particolare nella misura in cui egli «rivendica il valore spirituale dell'architettura sostenuto e argomentato da Croce»⁷³. Nella «riduzione dell'oggetto alla sua dimensione estetica», vista come «suo valore intrinseco... Pane ha ricondotto l'opera all'unicità, all'individualità, all'irripetibilità. La lezione crociana viene ripresa in ciò che è essenziale. L'arte è forma irriducibile dello Spirito, è conoscenza del particolare»⁷⁴.

Ma la permanenza dell'estetica crociana nel pensiero dello studioso napoletano, che può essere rilevata anche in altri aspetti della stessa⁷⁵, è stata altresì reputata un limite, in

⁷⁰ G. Giovannoni, *I restauri dei monumenti e il recente congresso storico*, Roma 1903, citato in P. R. David, S. Gizzi, *L'influenza di Roberto Pane sulla 'Carta di Venezia'*, cit., p.113.

⁷¹ R. Bonelli, *Pane innovatore di metodo*, cit., p.1.

⁷² G. Fiengo, *Il restauro dei monumenti*, cit., p.65.

⁷³ «L'architettura è arte per entrambi e, sulla base di questa convinzione, Pane rimarrà ancorato al maestro», A.L. Maramotti Politi, *Fu Abbandono o solo approfondimento?*, cit., p.354. Nel saggio da cui si cita l'a. sottolinea i punti di convergenza tra il pensiero di Benedetto Croce e la speculazione teorica di Pane, incardinando tale confronto su «quattro temi critici: il rifiuto del positivismo, il significato da attribuire all'arte, le implicazioni di un pensiero dialettico, il problema della storia e della sua conoscenza». Oltre la ricordata visione dell'architettura come forma d'arte e quindi come espressione estetica, nel testo sono poste in evidenza anche la questione della conoscenza estetica come apprensione del fatto nella sua individualità, e quindi l'attenzione alla realtà nella sua individualità – da cui, oltre a derivare l'apertura alla critica d'arte della Scuola di Vienna, Pane potrebbe aver mutato il suo concetto di unicità di ogni singolo monumento (e del relativo restauro da vagliarsi quindi caso per caso) – e l'impostazione dialettica del suo pensiero, a partire dalla distinzione tra poesia e letteratura fino ad approdare ai due poli della psiche di Jung.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Tra questi si ricorda il principio dell'unità di metodo nel restauro, specchio della sostanziale unità crociana delle arti, esplicitato in maniera evidente nell'estensione del concetto di restauro dei monumenti all'intero ambiente, cfr. P. Fancelli, *Un pensiero sul restauro*, cit., p. 120.

particolare per quanto concerne la distinzione tra poesia e letteratura proposta da Croce e acquisita da Pane nei termini di una distinzione tra architettura ed edilizia, laddove alla prima corrisponde la poesia ed alla seconda la letteratura. Ma tale distinzione, corrispondente di fatto ad «una traslitterazione in campo architettonico delle categorie proprie dell'estetica crociana»⁷⁶, viene motivata da Pane attraverso un preliminare discernimento tra «ciò che a pieno titolo può essere riconosciuto opera d'arte da ciò che non lo è in quanto finalizzato all'utile o all'idea», palesando le affinità tra restauro e critica, riconducibili innanzitutto alla comune situazione di partenza: entrambi si esercitano su qualcosa che esiste già. Tuttavia «mentre la seconda ha una funzione prevalentemente pedagogica, che consente nell'educazione del gusto e nella comprensione di quanto è esteticamente fruibile, il primo deve assumersi la responsabilità in campo operativo [in quanto] interviene modificando la natura dell'opera»⁷⁷. Pertanto la suddetta distinzione se «nel campo della critica ha il valore di uno schema che permette di porre ordine alla fruizione, nel campo del restauro... conferisce la possibilità all'architetto di operare in base al riconoscimento che un'opera appartiene all'architettura (:arte) o all'edilizia (:letteratura)»; in tal modo «le categorie critiche trapassano in un vero e proprio metodo operativo»⁷⁸, basato evidentemente sul giudizio inteso come «prodromo metodologico alla scelta dell'intervento»⁷⁹.

Tale impostazione è stata vista forviante e per certi versi arbitraria, in quanto in essa le categorie estetiche vengono trattate nel restauro «come matematiche nel campo delle scienze applicate»⁸⁰, riconducendo un'operazione di tipo estetico, e quindi afferente alla sfera del relativismo in cui «l'unico giudizio che riguarda l'arte ne sancisce la soggettività»⁸¹, ad uno schema concettuale logico⁸². In tal senso «appare, per lo meno, arbitrario voler assumere le categorie di un'estetica come se queste fossero uno strumento per intervenire sull'opera. Si tratta in definitiva di imbrigliarla in una poetica, sia pure questa indotta da un'estetica, e di conferirle, mediante un intervento in ultima analisi artistico, nuova fisionomia e carattere. [...] Una tale operazione non necessariamente è leggibile come si vorrebbe che fosse. L'intervento è nuovamente

⁷⁶A. L. Maramotti Politi, *Rapporto fra le teorie del restauro critico e le estetiche neo-idealiste*, cit., p.40.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ivi*, p.42.

⁷⁹ B.G. Marino, *Restauro e autenticità*, cit., p. 201.

⁸⁰ A. L. Maramotti Politi, *Rapporto fra le teorie del restauro critico e le estetiche neo-idealiste*, cit., p.42

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² È stato sottolineato come «il problema di fondo risieda nella aderenza di tale operazione alla sfera oggettiva (quindi logica) o soggettiva (quindi relativa e, potremmo dire, estetica)», anche se in sostanza «la questione del giudizio stesso investe sia la dimensione estetica che la dimensione logica», cfr. B.G. Marino, *Restauro e autenticità*, cit. pp. 180-181.

soggetto a giudizio estetico e il restauro, predisposto per salvaguardare l'opera, non mostra la sua filiazione dal 'giudizio critico', laddove quest'ultimo si fonda su «categorie interpretative il cui statuto gnoseologico non ha né valore incontrovertibile né valore verificabile»⁸³. Su tale argomento ci si è in parte già espressi⁸⁴, ma appare opportuno sottolineare nuovamente come la difficoltà di fondo sia riscontrabile nell'applicazione in veste operativa dell'estetica crociana, che costituisce un *corpus* unico con l'intera teorizzazione del filosofo napoletano; lo stesso Croce «ebbe ad ammonire chi pensava di poter accogliere parte della sua filosofia, l'estetica in particolare, staccandola dal complesso della sua teorizzazione»⁸⁵. In effetti l'errore in cui pare incedere Pane in questa prima fase della sua speculazione consiste nel «privilegiare il giudizio estetico che giungendo a riconoscere un 'assoluto' non può che costituirsi o come infallibile o come tanto rischioso da non poter essere utilizzato nella pratica»⁸⁶.

Tuttavia, seppure è stato rilevato come il ricordato saggio del 1944 costituisca «uno dei documenti fondamentali della moderna conservazione, che ha anticipato e, in buona misura, indirizzato il dibattito sviluppatosi nell'ultimo dopoguerra, intorno al delicato e complesso problema dell'intervento sui beni culturali architettonici danneggiati nel corso del conflitto mondiale»⁸⁷, non è probabilmente corretto attribuire ad esso il ruolo di 'manifesto' del 'restauro critico' e soprattutto non è altrettanto corretto individuare in Roberto Pane il fautore della teoria critica del restauro, innanzitutto perché egli, pur nella poliedricità della sua speculazione, che ha investito tanto le opere d'arte che il paesaggio, tanto i monumenti quanto l'ambiente urbano, tanto la dialettica tra istanza storica e istanza estetica quanto le istanze di natura psicologica, non pervenne ad alcuna elaborazione teorica, senza tuttavia che ciò abbia inficiato il suo fondamentale contributo alla teoria ed alla metodologia del restauro a partire dalla prima metà del XX secolo fino ad oggi⁸⁸. In secondo luogo è stato da più parti evidenziato come il

⁸³ A. L. Maramotti Politi, *Rapporto fra le teorie del restauro critico e le estetiche neo-idealiste*, cit., p.42. In effetti ciò che non appare lecito all'a. è l'adozione del giudizio come criterio per il restauro, in quanto esso è legato alla soggettività e pertanto deve limitarsi all'individuazione dell'artisticità dell'opera senza alterarne la fisionomia, che invece risulta modificata dall'intervento di restauro, allorché esso «nella logica delle teorie critiche del restauro... è l'anello che lega la teoria alla prassi», *ivi*, p.63.

⁸⁴ Cfr. paragrafo 1.1 della presente.

⁸⁵ A. Bellini, *Giudizio critico e operatività*, cit., p.17.

⁸⁶ A. Bellini, *Istanze storiche, estetiche ed etiche nel pensiero di Roberto Pane sul restauro*, in *Ricordo di Roberto Pane*, cit., p. 80.

⁸⁷ G. Fiengo, *Il restauro dei monumenti*, cit., p.65.

⁸⁸ È stato evidenziato come, nell'introduzione alla sua ultima antologia di saggi nel 1987, Pane abbia da un lato sottolineato un suo «errore tattico, quello di essersi troppo fondato sui valori estetici e storici e non anche su quanto a questi inestricabilmente connesso», dall'altro postulato «l'esigenza che il restauro stesso

contributo di Pane al restauro è andato ben oltre i confini del 'restauro critico', spaziando intorno a problematiche di più ampio respiro e distinguendosi per l'aver gettato «i presupposti per l'allargamento della tutela dall'episodio isolato all'insieme ambientale»⁸⁹. In sostanza il suo pensiero si è sviluppato in una prima fase attorno a temi sui quali maggiore era l'influenza della lezione crociana, rivolgendosi successivamente a temi in cui a prevalere erano istanze più 'etiche' che estetiche, approdando «a posizioni fondate epistemologicamente su basi molto lontane dalle origini crociane: ci si riferisce, in particolare, all'interesse per le scienze sociali e per la psicoanalisi (soprattutto di derivazione junghiana), figlie della cultura positivista di fine '800 e quindi antitetiche al neoidealismo»⁹⁰. Il suo contributo alla teoria del 'restauro critico' è da ricercarsi quindi nella prima fase della sua speculazione, ovvero laddove «il giudizio estetico assume valore determinate ed esclusivo nella individuazione dei fini e dei metodi del restauro»⁹¹, anche se egli di fatto non ha mai abbandonato la prima impostazione crociana, permanendo nel suo pensiero un concetto di arte che, dapprima fenomeno estetico, viene poi vista come «una necessità, profondamente inserita nella struttura della psiche»⁹² e pertanto relazionabile anche a temi non necessariamente e prettamente artistici⁹³. In sostanza «non è possibile ricondurre le sue riflessioni al solo riferimento estetico e neppure individuare una granitica coerenza, non soltanto a causa di un continuo approfondimento che coincide con un vulcanico, e felice, estendersi di interessi e di considerazioni, ma anche perché non sembra sia sua volontà presentare un

rappresenti, prima che una tecnica, una filosofia, con ciò aprendo a sterminati spazi per la fondazione di un'autentica teoria in proposito», P. Fancelli, *Un pensiero sul restauro*, cit., p. 121.

⁸⁹ G. Fiengo, *Il restauro dei monumenti*, cit., p.65.

⁹⁰ P. R. David, S. Gizzi, *L'influenza di Roberto Pane sulla 'Carta di Venezia'*, cit., p.109.

⁹¹ A. Bellini, *Istanze storiche, estetiche ed etiche*, cit., p. 78.

⁹² A. Bellini, *Giudizio critico e operatività nel pensiero di Roberto Pane*, cit., p. 18

⁹³ Appare significativo riportare alcune osservazioni di Amedeo Bellini circa il concetto di creatività nel restauro nel pensiero di Pane. Egli sottolinea come lo studioso napoletano «non abbia sviluppato in altra direzione un concetto di grande rilevanza: il riconoscimento della inevitabile creatività dell'intervento», tema sul quale, con riferimento alla considerazioni espresse nel 1948 sul restauro della chiesa di Santa Chiara in Napoli, egli «sembra dimostrare un certo disagio, fino ad affermare che l'ideale del restauro può essere indicato nel mantenimento di tutto il passato a cui aggiungere il nuovo», A. Bellini, *Istanze storiche, etiche ed estetiche*, cit., p. 80, nota 6.

È singolare rilevare che quanto evidenziato da Bellini mostra delle chiare analogie con l'approccio conservazionista della scuola milanese, in particolare di Marco Dezzi Bardeschi, in cui, oltre gli aspetti riconducibili alla 'pura conservazione', permane una logica di integrazione/accostamento con il nuovo di carattere additivo. D'altra parte è stato evidenziato come dalle riflessioni maturate nel dopoguerra sia scaturita una rilettura del tempo e del senso ad esso conferito, così mentre «si dibatte il problema del rapporto tra antico e nuovo in relazione appunto ai danni di guerra, pian piano si forma una coscienza nuova del restauro: quella conservativa, ovvero la teoria conservativa passa da ipotesi a tesi e va teoricamente prendendo forma nella scuola milanese», A.L. Maramotti Politi, *La materia del restauro*, cit., p.264.

pensiero sistematico»⁹⁴. In sostanza, i temi enunciati nel 1944 e soventemente assurti a concetti fondanti del 'restauro critico', sono poi stati sviluppati e declinati da Pane in ambiti altri: l'ambiente, i centri storici, l'edilizia minore, i valori ad essi connessi, le questioni sociali e psicologiche⁹⁵. Anche in merito alla visione dell'architettura come forma d'arte, alla stregua delle arti figurative, appare significativo sottolineare come nel saggio *Città antiche edilizia nuova*, Pane riconosca il carattere d'arte all'architettura, pur affermando che tale condizione si verifica assai raramente⁹⁶, ciò non a disconoscimento del carattere estetico dell'architettura ma, anzi, ad ampliamento di esso in quanto «espressione di civiltà e di cultura in cui le pratiche esigenze assumono l'impronta di umana dignità, di colore, di accogliente simpatia»⁹⁷. In sostanza, se l'architettura in genere non è arte in senso stretto, non è poesia ma letteratura, è pur vero che essa è comunque una forma d'arte se la si intende appunto quale espressione di civiltà, un'arte che non fa capo ad un'artista ma appunto ad una civiltà. L'arte in architettura, così come intesa da Pane, sussiste nella «eccezione della poesia architettonica» che «continuerà ad essere possibile nel suo trascendere ad ogni interesse pratico»⁹⁸, un'«arte che non ha museo»⁹⁹ e che pertanto pone problematiche di conservazione assai complesse ed articolate.

In sostanza il poliedrico contributo di Pane, inteso nella complessità del suo intero sviluppo, si distingue innanzitutto per l'aver posto con il concetto di letteratura architettonica, con l'attenzione ai valori ambientali, alle istanze sociali e psicologiche, «i presupposti per l'allargamento della tutela dall'episodio isolato all'ambiente urbano», ovvero per l'evoluzione/ampliamento del concetto di monumento che, sviluppandosi

⁹⁴ A. Bellini, *Giudizio critico e operatività nel pensiero di Roberto Pane*, cit., p. 18. L' a. prosegue sul pensiero di Pane asserendo che «molte contraddizioni che gli sono caratteristiche sembrano determinare, nella sua ricerca, la possibilità di verificare contemporaneamente più punti di vista piuttosto che essere un limite», *ibidem*.

⁹⁵ A tal proposito risulta di particolare interesse quanto evidenziato da A. Withe in merito al problema critico dell'architettura 'spontanea', cui Pane pure applica una critica di matrice idealista: «nessuna cosa per seducente che sia, dovrebbe essere imitata nei suoi particolari. Sia un'opera d'arte che un'opera di natura dovrebbero solo fornire uno stimolo ed un insegnamento di ordine generale ed astratto, inerente alla qualità del sentimento che esse suggeriscono», R. Pane, *Capri: Mura e Volte*, Venezia 1954, citato in A. Withe, *Roberto Pane e il problema dell'architettura popolare e spontanea*, in *Ricordo di Roberto Pane*, cit., p.445. L'a. sottolinea come le svariate elaborazioni plastico-tettoniche... dell'architettura spontanea non possono dirsi privi di valori estetici autonomi, anche se non nati dall'intenzionalità di un architetto», *ivi*, p. 447.

⁹⁶ «L'architettura è arte quando lo è, cioè assai raramente», R. Pane, *Città antiche edilizia nuova*, in F. Gurrieri, *Teoria e cultura del restauro dei monumenti e dei centri antichi*, CLUSF, Firenze 1977, p.64, già in *Atti del VI Congresso Nazionale di Urbanistica*, Torino 1956.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ *Ibidem*.

lungo tutto l'arco temporale del XX secolo, è probabilmente il carattere distintivo della cultura del restauro di fine millennio.

Il ricordato saggio del 1944 è invece ritenuto da Renato Bonelli fondante non solo il restauro contemporaneo ma specificamente il 'restauro critico'; con esso infatti, secondo Bonelli, Pane enuncia «il fondamentale principio per il quale di fronte all'opera architettonica, la prima e più importante operazione da compiere dev'essere quella di comprenderla e valutarla, mediante un atto schiettamente critico», cui si affianca «il nuovo concetto del restauro come atto creativo che si configura come indispensabile completamento del primo»¹⁰⁰. In particolare Bonelli afferma che «la giustificazione del restauro quale operazione che modifica il corpo stesso dell'edificio, implica il riferimento ad un determinato concetto dell'arte e dell'architettura e l'adesione ad un adeguato criterio storiografico, indispensabili a fornire i concetti di valore artistico e di storia artistica, cui riferire la qualità formale delle opera da restaurare. Solo da pochi anni questo indispensabile fondamento teoretico... è stato identificato e assunto nella fondamentale concezione dell'arte asserita dal pensiero moderno, motivo dominante e fecondo della cultura contemporanea. Questa data cade intorno al 1944, quando il restauro filologico, impropriamente detto scientifico, viene sostituito dal restauro critico»¹⁰¹. Bonelli vede, quindi, in Pane il precursore «di ampi e diversificati sviluppi teorici, dall'alternativa fra le due istanze brandiane alla dialettica fra processo critico ed atto creativo, alla reintegrazione dell'immagine», nonostante – rileva ancora Bonelli – «dopo aver enunciato in modo così rigoroso ed incisivo questa nuova teoria del restauro, la quale soddisfa la primaria esigenza di raccordare l'azione restaurativa alle contemporanee posizioni delle scienze storiche, non tornerà più a trattare questi temi, non riprenderà l'argomento in nessuna delle numerose occasioni, non si occuperà più degli aspetti teorici e di metodo del restauro architettonico»¹⁰².

Da quanto sinora argomentato in merito al saggio di Pane del 1944, appare evidente che, pur non potendo non convenire sui contenuti innovativi in tema di restauro architettonico e sulla pregnanza di questi nella temperie culturale in cui si innestano, esso è stato oggetto di interpretazioni che in qualche modo ne hanno amplificato la valenza in seno alla teorizzazione del 'restauro critico', attribuendo ad esso dei significati ed un valore che forse non sussistevano neanche negli intenti dello stesso Pane, il quale,

¹⁰⁰ R. Bonelli, *Roberto Pane innovatore di metodo*, cit., p. 5.

¹⁰¹ R. Bonelli, *Il restauro come forma di cultura*, cit., p. 15.

¹⁰² R. Bonelli, *Roberto Pane innovatore di metodo*, cit., p. 6.

come si è visto, non solo non tornerà più sull'argomento, almeno nel senso di una codificazione teorica dello stesso, rivolgendo la sua attenzione ad altre questioni, ma addirittura in alcune occasioni mostrerà un atteggiamento assai più cauto.

Tuttavia le successive elaborazioni teoretiche di Bonelli sono viste come una sistematizzazione del concetto di restauro critico-creativo proposto da Pane, che si arricchisce di riflessioni in merito all'incidenza operativa del nuovo metodo, "ideale riferimento valido anche in un più esteso campo applicativo, dai monumenti all'ambiente urbano, dai problemi di semplice manutenzione a quelli di recupero delle immagini più profondamente lacerate"¹⁰³. I legami tra il pensiero bonelliano e Pane, sono evidenziati dallo stesso Bonelli nella *Premessa* al noto volume *Architettura e restauro*, quand'egli afferma che «la rinnovata attualità del restauro architettonico quale problema vivo... data agli ultimi anni della guerra, tra il 1943 ed il 1945. [...] ...dal restauro scientifico, o meglio filologico, si è passati a quello critico, ad una teoria cioè per la quale il restauro è processo critico e insieme atto creativo, vera e propria opera d'arte architettonica; dal restauro dell'edificio isolato si è pervenuti al restauro dell'ambiente antico, a quello del paesaggio urbano ed infine a quello dell'intera città nel suo nucleo storico; poi, considerando quest'ultimo quale organo agente come parte dell'organismo urbano, al restauro come intervento integrale sopra un ambiente edilizio e sulla comunità che vi risiede, in una parola al restauro della città e della sua vita»¹⁰⁴. Da quanto esposto appare evidente che il pensiero di Bonelli ha spaziato in ambiti analoghi a quelli toccati da Pane, pur con un approccio decisamente diverso e caratterizzato dall'applicazione dei principi del 'restauro critico' anche all'urbanistica e all'ambiente¹⁰⁵.

¹⁰³ G. Carbonara, *Il restauro critico*, cit., p.291.

¹⁰⁴ R. Bonelli, *Premessa* a Id, *Architettura e restauro*, cit., p. 11.

¹⁰⁵ Sull'argomento si vedano i saggi *Il restauro come forma di cultura* (1945), *Una battaglia perduta* (1946), *Metodo nuovo per la vecchia Roma* (1957), *Il rapporto 'antico-nuovo' nei suoi aspetti storici generali* (1957), *Cultura e azione politica nella difesa de paesaggio urbano* (1957), *L'azione della cultura nella protezione dell'ambiente* (1958), raccolti in R. Bonelli, *Architettura e restauro*, cit. Appare opportuno sottolineare quanto recentemente affermato da Giovanni Carbonara sul contributo di Bonelli all'estensione dei principi del 'restauro critico' ai più vasti campi del restauro urbanistico e del paesaggio: «soprattutto per opera di Renato Bonelli [è] stata operata la coerente estensione dei criteri del 'restauro critico' (già formulati negli anni Quaranta riguardo ai monumenti architettonici) ad un problema più vasto, come quello urbanistico (riflessioni degli anni Cinquanta e Sessanta) e del paesaggio (anni Settanta e Ottanta). Le difficoltà relative ai centri storici sono anzitutto concettuali, riguardanti il compito di definire teoricamente la città, simile ed insieme diversa dall'opera architettonica in sé, ben difficilmente assimilabile all'opera d'arte, eppure non meno bisognosa di tutela. La città, nel suo insieme, si può definire come una figurazione edilizia e ambientale priva della purezza formale assoluta, tale da ammettere, quindi, la possibilità di mutamenti e variazioni. Il centro storico consiste essenzialmente nell'insieme dei valori figurali e materiali che riportano la realtà storica (storia presente) a forma storicizzata; questa struttura richiede una lettura più complessa, che deve distinguere l'opera, il linguaggio architettonico, la manifestazione letteraria o di gusto. Ma per il restauro i criteri metodologici non cambiano. Le condizioni di lettura del paesaggio sono analoghe ma qui interviene una diversa collocazione dell'immagine. L'opera d'arte è fissata nella materia e occorre solo ripercorrerla; il

In sostanza quello che pane ha solo accennato, quasi fotografando un *hic et nunc* di cui poi ha fatto tesoro senza tuttavia la necessità della sistematizzazione teorica, è stato invece colto da Bonelli come uno spunto da condividere, approfondire, ampliare e, potremmo dire, amplificare.

Appare a tal punto opportuno soffermarsi sul pensiero di Bonelli, partendo dal contributo che, pur riprendendo considerazioni già esposte in precedenza, maggiormente ne sviluppa in maniera sistematica i concetti fondanti, ovvero la voce *Restauro* dell'*Enciclopedia Universale dell'Arte* del 1963¹⁰⁶. In esso, oltre a rinvenire chiari riferimenti lessicali e di contenuto con l'odierno orientamento critico-conservativo del restauro proposto da Carbonara come alternativa alla 'pura conservazione' e alla 'manutenzione-ripristino'¹⁰⁷, si mostra subito evidente il ruolo conferito al giudizio non solo nella formulazione relativamente recente del 'restauro critico', ma in generale nel concetto stesso di restauro. Bonelli infatti afferma che «il principio fondamentale del restauro, rimasto costantemente a base delle dottrine che si sono susseguite nel corso del secolo XIX, è quello di restituire l'opera architettonica al suo mondo storicamente determinato, ricollocandola idealmente nell'ambiente dove è sorta e considerandone i rapporti di cultura ed il gusto del suo tempo; e contemporaneamente quello di operare su di essa per renderla nuovamente viva e attuale, quale parte valida e integrante del mondo moderno. Questa impostazione prende origine da una valutazione di carattere critico, ed essa nasce in coerenza con la propria epoca, quando nella cultura artistica prevale proprio l'atteggiamento critico, ...[ovvero] nell'ultimo ventennio del XVIII secolo... in una concezione dove il presente ritrova e intende il passato a mezzo del giudizio e muovendo da questa valutazione pone l'esigenza del rispetto e della conservazione del

paesaggio invece si confonde con il territorio (di cui rappresenta gli aspetti visivi) e con la natura, né risulta fissato, definito, delimitato. Esso emerge soltanto nella coscienza e risiede nella visione intenzionale di chi guarda, ritaglia e 'crea' l'immagine; perciò dipende dalla capacità personale del fruitore, che dovrebbe essere dotato della necessaria sensibilità e a ciò educato. Secondo questa concezione la lettura del paesaggio, che per noi rappresenta una precisa eredità settecentesca e romantica, non consiste nell'impatto diretto e immediato con la natura... ma è sempre un contatto mediato culturalmente», G. Carbonara, *Il moderno restauro architettonico e il pensiero di Cesare Brandi*, in *Omaggio a Cesare Brandi nell'anno del centenario della nascita*, a cura di C. Bon Valsassina, Edifir, Firenze 2008, pp. 22-23.

¹⁰⁶ In tale contributo si ritrovano molti concetti e principi già esposti da Bonelli negli scritti precedenti il 1963, di cui la voce *Restauro* costituisce una sorta di compendio.

Appare interessante sottolineare quanto rilevato da A. Bellini, ovvero che la suddetta voce, pensata da Bonelli per essere teoria generale, nell'indicazione dei metodi e delle tecniche propri dell'architettura, si pone in realtà in netto contrasto con la voce generale, di cui essa è parte, curata da Cesare Brandi, A. Bellini, *Cesare Brandi, una teoria dell'arte, una teoria del restauro?*, Prefazione a D. Borsa, *Le radici della critica di Cesare Brandi*, Guerini Studio, Milano 2000, p.12.

¹⁰⁷ Cfr. G. Carbonara, *Restauro fra conservazione e ripristino*, cit.; Id., *Gli attuali orientamenti*, cit.

monumento, quale valore formale e storico di attualità permanente»¹⁰⁸. Bonelli, quindi, ritiene che l'approccio critico al restauro e il ruolo del giudizio inteso come strumento, siano sottesi al concetto stesso di restauro modernamente inteso e pertanto risalente alla fine del Settecento¹⁰⁹. Egli afferma inoltre che dalla suddetta posizione culturale «si sviluppano successivamente diversi modi di esercitare il rispetto dell'opera architettonica, teoricamente distinti e storicamente determinati a seconda della concezione dell'architettura propria al pensiero di ciascun momento culturale»¹¹⁰, il che indurrebbe a pensare che, con le dovute differenze e divergenze, le varie 'dottrine' – per utilizzare un termine adoperato da Bonelli – del restauro, sono tutte implicitamente 'critiche'. D'altra parte lo stesso Bonelli afferma che «la teoretica del restauro critico si sviluppa ampliandosi e richiamando... [tale] principio originario di rendere nuovamente viva ed attuale l'opera architettonica»¹¹¹.

Tuttavia sembra che tale aspetto assuma una connotazione propria solo nei primi anni Quaranta del secolo scorso, allorquando, sulla scorta delle estetiche idealiste, si afferma una dell'architettura come «atto che nella sua forma esprime totalmente un mondo spirituale e che essenzialmente per questo assume importanza e significato»¹¹², non in quanto documento di storia, quindi, ma in virtù del suo valore artistico, da cui il nuovo principio informatore del restauro: assegnare al valore artistico la prevalenza assoluta rispetto agli altri aspetti e caratteri dell'opera, i quali devono essere considerati solo in dipendenza ed in funzione di quell'*unico* valore»¹¹³ rivolta. Già in queste prime affermazioni è possibile ravvedere una tematizzazione rispetto a quanto asserito da Pane nel 1944¹¹⁴, il quale, pur facendo riferimento alla prevalenza degli aspetti figurativi dell'architettura, non vedeva in essi l'*unico* valore della stessa; come enunciazione siamo ben oltre anche il restauro stilistico alla Viollet-le-Duc, sebbene in Bonelli non sussista la pretesa di tornare ad avere il monumento, ritenendo l'atto creativo unico e irripetibile¹¹⁵.

¹⁰⁸ R. Bonelli, voce *Restauro*, cit., p.344.

¹⁰⁹ Tale opinione, come si è detto, risulta condivisa anche da Carbonara, cfr. paragrafo 1.2 della presente.

¹¹⁰ R. Bonelli, voce *Restauro*, cit., p. 345.

¹¹¹ *Ivi*, p. 348.

¹¹² *Ivi*, cit., p. 347.

¹¹³ *Ivi*, cit., p. 347, il corsivo è mio.

¹¹⁴ La ricorrente periodizzazione degli enunciati a cui si fa riferimento è dovuta alla necessità di sottolineare che ci si riferisce appunto solo al saggio del 1944 e non al pensiero di Pane in generale, che, come si è detto, è andato oltre e, se vogliamo, altrove rispetto a quanto asserito nel ricordato saggio.

¹¹⁵ «Quando le distruzioni siano così gravi da avere grandemente mutilato o distrutto l'*immagine*, non è assolutamente possibile tornare ad avere il monumento; esso non si può riprodurre, poiché l'atto creatore dell'artista è irripetibile», *ibidem*, il corsivo è mio. Appare opportuno qui sottolineare come il riferimento sia all'*immagine* e non alla materia del manufatto e come Bonelli esprima un concetto cardine della *Teoria*

Bonelli prosegue esemplificando il metodo della nuova teoria, che «muove da un procedimento logico che applica al tema l'estetica spiritualista: se l'architettura è arte, e di conseguenza l'opera architettonica è opera d'arte, il primo compito del restauratore dovrà essere quello di individuare il valore del monumento, e cioè di riconoscere in esso la presenza o meno della qualità artistica. Ma questo riconoscimento è atto critico, giudizio fondato sul criterio che identifica nel valore artistico, e perciò negli aspetti figurali, il grado di importanza ed il valore stesso dell'opera; sopra di esso è basato il secondo compito, che è di recuperare, restituendo e liberando, l'opera d'arte, vale a dire l'intero complesso di elementi figurativi che costituiscono l'immagine ed attraverso i quali essa realizza ed esprime la propria individualità e spiritualità»¹¹⁶.

È stato già evidenziato in questa sede come tale concezione sia evidentemente di derivazione crociana – nel momento che ad essa è sottesa la possibilità di individuare l'opera d'arte secondo uno schema induttivo che consente di pervenire alla formulazione di un sapere estetico che permetta il giudizio – e come tale impostazione costituisca un pericolo in sede speculativa, avendo attribuito a delle categorie una certa autonomia dal pensiero che le ha generate, conducendo quindi le stesse al limite dell'ideologia¹¹⁷. La concezione del restauro di Bonelli «parte dal presupposto della dipendenza dell'intervento di restauro dal giudizio critico. Lo studioso è convinto in primo luogo che sia possibile formulare un giudizio di valore estetico che abbia carattere veritativo; in secondo luogo crede sia possibile stabilire una dipendenza causale fra le argomentazioni estetiche (causa) ed il progetto di restauro (effetto)», inteso quest'ultimo «come applicazione delle conclusioni ottenute in sede speculativa»¹¹⁸. Tuttavia Bonelli non ripercorre il pensiero crociano negli aspetti che ne costituiscono lo sviluppo logico, ma lo assume come mezzo pre-operativo, nella convinzione di possedere «uno strumento che permetta di valutare, di discernere fra arte e non-arte, d'individuare i caratteri propriamente estetici da quelli puramente storici che assolvono alla funzione di testimonianza»¹¹⁹. Insomma Bonelli non penetra nei meandri della speculazione filosofica di Croce, ma si ferma alle sue conclusioni, commettendo in tal modo quello

brandiana, tra l'altro edita per la prima volta proprio nello stesso anno di pubblicazione della voce *Restauro* da cui si sta citando, che è quello dell'unicità ed irripetibilità dell'atto creatore.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Cfr. paragrafo 1.1 della presente e A.L. Maramotti Politi, *La materia del restauro*, cit., p. 265.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 264. L'a. prosegue sollevando non pochi dubbi sulla legittimità di tale concezione, incardinata evidentemente sul giudizio critico

¹¹⁹ *Ivi*, p. 265

che è stato reputato uno dei maggiori limiti della sua teoria, ossia l'aver ridotto l'architettura al «risultato semplicemente di un'intuizione estetica»¹²⁰.

Ed è in virtù proprio di tale intuizione estetica che Bonelli propone un ventaglio di criteri in cui la prevalenza dei valori figurativi è più che esplicita. Innanzitutto egli afferma «la necessità di eliminare quelle sovrapposizioni e aggiunte, anche ragguardevoli e di pregio linguistico e testimoniale, che possano intaccare o guastare l'integrità architettonica figurativa, alterandone la visione», criterio in cui è possibile ravvedere una evidente divergenza con gli assunti boitiani relativi alla conservazione delle aggiunte, una lontana analogia con il concetto di unità dell'opera d'arte espressa da Brandi, sebbene quest'ultimo postuli il tema in maniera più articolata, nonché dei riferimenti espliciti alle formulazioni purovisibiliste. Nei due criteri relativi alle ricostruzioni, indicanti «il divieto di ricostruire dove le distruzioni abbiano causato la perdita dell'unità figurata» e «la legittimità delle ricostruzioni, purché assolutamente sicure e soprattutto non sostanziali, completando le parti mancanti in modo da ridare la veduta autentica, piuttosto che designare alla vista le aggiunte»¹²¹, appaiono delle evidenti divergenze proprio con il pensiero di Pane, confluito, solo un anno dopo la pubblicazione da cui si sta citando, nei principi della Carta di Venezia, il cui approccio nei confronti delle aggiunte è ben noto, sia in termini di rispetto delle stratificazioni storiche che di distinguibilità dei nuovi interventi¹²².

¹²⁰ *Ivi*, p. 266.

¹²¹ R. Bonelli, voce *Restauro*, cit., p. 347.

¹²² La rigorosità del metodo proposto da Bonelli può essere attenuata – come egli stesso afferma – in misura proporzionale «alla diminuita o imperfetta qualità formale, allorché il monumento non raggiunga la pienezza espressiva e sia da definire come manifestazione di linguaggio», definizione quest'ultima in cui lo studioso orvietano sembra ripercorrere il sentiero concettuale tracciato da Pane, secondo però una propria e diversa declinazione, in cui la chiave interpretativa resta comunque la dimensione figurativa. Per 'linguaggio architettonico' egli infatti intende quella «libera associazione di elementi edilizi ed architettonici privi di quella raggiunta e inalterabile unità formale propria all'opera d'arte, serie armoniosa di forme raggruppate senza il vincolo di un vero unico ritmo, ravvicinate a comporre una visuale ed una successione di vedute; ed è anche, perciò, formazione aperta nella quale la disposizione e la forma degli elementi costitutivi possono variare entro certi limiti quantitativi e di qualità con sostituzioni e nuovi inserimenti, senza che per questo diminuisca il valore dell'insieme», si veda R. Bonelli, *Il restauro come forma di cultura*, cit., pp.21-22, e anche Id., *Una battaglia perduta*, cit., pp.80-81. Anche in questo è evidente l'impostazione di matrice idealista, che non consente a Bonelli di associare l'ambiente, ma anche una semplice veduta panoramica, al concetto di opera d'arte, che, idealisticamente intesa, è qualcosa di fissato in una forma e non di mutevole, come invece può appunto essere una veduta panoramica o un ambiente. Il concetto di linguaggio architettonico appare quasi come una parafrasi del concetto di letteratura architettonica, dal quale si distingue per le connotazioni prevalentemente figurative che vengono associate al primo, contro invece quelle di valore corale e d'insieme associate al secondo. Lo stesso Bonelli suggerisce tale accostamento nel ricordata voce *Restauro*: «Il passaggio dalla tradizionale concezione dell'opera architettonica come edificio singolo ed isolato a quella odierna dell'architettura come letteratura e linguaggio, intesi quale creazione continua nel tempo, liberamente situata nello spazio come forma aperta, crescente e mai compiuta, segna la scoperta del valore formale e storico dell'ambiente antico», R. Bonelli, voce *Restauro*, cit., p. 348-349.

Inoltre, «quando il ripercorrimento dell'immagine condotto sulla forma figurata risulta interrotto da distruzioni o ingombri visivi, il processo critico è costretto a valersi della fantasia per ricomporre le parti mancanti o riprodurre quelle nascoste e ritrovare infine la compiuta unità dell'opera», una fantasia, quindi, che da rievocatrice diventa produttrice, integrando il processo critico con la creazione artistica, istaurando un rapporto dialettico tra «restauro come processo critico e restauro come processo creativo... in cui il primo definisce le condizioni che l'altro deve adottare come proprie intime premesse e dove l'azione critica realizza la comprensione dell'opera architettonica, che l'azione creatrice è chiamata a proseguire ed integrare»¹²³. Qui Bonelli riprende il concetto di restauro come atto creativo già enunciato da Pane nel 1944, ma è stato rilevato come tra i due sussista una sostanziale differenza: creatività intesa come «capacità di gusto» nell'accostamento tra antico e nuovo comunque «controllata costantemente dal giudizio critico» per il secondo, «libera scelta creatrice» allorquando «gli elementi superstiti non siano sufficienti ad assicurare la corretta restituzione delle zone mancanti»¹²⁴. In effetti anche l'incontro tra antico e nuovo viene risolto da Bonelli in chiave di unità figurativa; egli, infatti, riconoscendo al restauro filologico il ruolo di strumento volto non ad «assicurare la permanenza di un documento, ma a permettere di attualizzare un atto creativo, fissato nella forma, in tutta la sua validità»¹²⁵, riconosce che nel 'restauro critico' due diversi impulsi contrapposti: il rispetto dell'opera d'arte nel *hic et nunc* in cui ci è pervenuta e la volontà di modificare tale stato di fatto «allo scopo di accrescere il valore del monumento» pervenendo «a quella qualità formale che corrisponde all'ideale architettonico del tempo presente». In entrambi i casi sussiste il riconoscimento del valore storico e formale dell'opera, ma nel secondo prevale la volontà «di intervenire sovrapponendo il presente al passato, nello sforzo di fondere in una vera unità l'antico e il nuovo»¹²⁶.

Riprendendo alcuni concetti già espressi da Argan nel 1938, Bonelli afferma che «il restauro inteso come valutazione critica si identifica con la storia artistica ed architettonica...[costituendone] un caso particolare: quello in cui l'azione critica si prolunga nella pratica esecuzione», secondo quell'idea del restauro come critica in atto ripresa successivamente da Paul Philippot. Tale veste operativa del restauro lo induce a

¹²³ *Ivi*, p. 347.

¹²⁴ G. Fiengo, *Il restauro dei monumenti*, cit., p. 67. L'a. prosegue sottolineando una considerazione di Pane, quasi in risposta alla posizione di Bonelli: «superando i dati certi forniti dall'opera e sconfinando nell'attività creativa, ci si pone fuori dalla logica del restauro», *Ibidem*.

¹²⁵ R. Bonelli, voce *Restauro*, cit., p. 348.

¹²⁶ *Ivi*, p. 348.

ritenere che esso sia una «componente fondamentale della odierna cultura architettonica... che risulta più rappresentativa della stessa architettura contemporanea, poiché dimostra una cosciente continuità col passato ed una consapevolezza del momento storico che l'edilizia moderna non possiede»¹²⁷. Tuttavia è stato rilevato come nel contributo di Bonelli, caratterizzato, come si è visto, dalla propensione verso gli aspetti creativi del restauro e verso la prevalenza del valore artistico rispetto agli altri caratteri dell'opera, se «l'opzione per la sola dimensione estetica è sempre valida in quanto si configura come scelta, essa non risulta coerente né con la pratica architettonica, né con la domanda che attesta il bisogno di questa stessa di progettare un *habitat*»¹²⁸, questione tra l'altro non estranea al pensiero dello studioso orvietano, che sin dai primi tempi della propria attività, ha dedicato ampio spazio anche alle questioni inerenti l'urbanistica.

A tale definito e codificato concetto di 'restauro critico' Bonelli è rimasto sostanzialmente fedele anche negli anni successivi. In un'intervista rilasciata alla rivista *TeMa* nel 1998 egli affermava la consistenza e la validità del 'restauro critico', pur dimostrando un atteggiamento più cauto per quanto concerne la rimozione delle aggiunte, ritenuta opportuna se «investe oggetti di scarso valore artistico, di valore soltanto documentale, mentre ciò che si scopre è un'immagine restituita alla sua piena espressività»¹²⁹, ma anche per quel che riguarda la questione della capacità creativa, che «va tenuta a freno e distillata, centellinata, disciplinata, vagliata con tutto il rigore possibile, puntando alla più alta qualità»¹³⁰.

Tuttavia esso ha manifestato «evidenti difficoltà pratiche ed applicative», nonché altrettanto «evidenti possibili obiezioni concettuali»¹³¹, a partire da quelle mosse da Pane nella conferenza introduttiva al Convegno di Venezia del 1964¹³², in particolare per quanto concerne il concetto di 'liberazione della vera forma', da egli ritenuto antistorico in virtù del carattere d'arte che le stesse aggiunte possono avere, constatando che la vera forma non necessariamente coincide con quella originaria, anzi, essa quella che viene a determinarsi successivamente nel tempo, proprio per effetto delle aggiunte.

¹²⁷ *Ibidem*. Molti anni dopo, confermando la validità del 'restauro critico', Bonelli affermerà che «il restauro architettonico è architettura», G. Carbonara, S.A. Curuni, *Intervista a Renato Bonelli*, in «TeMa», n.3/1998, p.42.

¹²⁸ A.L. Maramotti Politi, *La materia del restauro*, cit., p. 266.

¹²⁹ G. Carbonara, S.A. Curuni, *Intervista a Renato Bonelli*, cit., p.44.

¹³⁰ *Ivi*, p.47.

¹³¹ G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, cit., p.61.

¹³² R. Pane, *Teoria della conservazione e del restauro dei monumenti*, testo dell'intervento introduttivo al Secondo Congresso internazionale degli architetti e tecnici del restauro – Venezia, 25-31 maggio 1964, in Id., *Attualità dell'ambiente antico*, La Nuova Italia, Firenze 1967, pp.9-24.

L'impostazione di Bonelli sembra quindi, secondo Pane negare la storia stessa dell'architettura, nella sua pur evidente realtà di stratificazioni, variazioni, sostituzioni, aggiunte, ecc.»¹³³. Pane, inoltre, avanza un paragone tra Bonelli e Viollet-le-Duc, sottolineando che il metodo proposto dal primo avrebbe trovato senz'altro concorde il secondo, «il quale però aveva almeno il merito di riconoscere che lo stato di integrità al quale l'operazione del restauro riconduceva il monumento 'poteva non essere mai esistito'»¹³⁴. In effetti tale riferimento, in qualche modo implicitamente e involontariamente suggerito proprio dallo stesso Bonelli, le cui enunciazioni si prestano a tale interpretazione, appare non corretto. Sebbene entrambi i metodi, quello del restauro stilistico e quelli del 'restauro critico', tendono chiaramente al ripristino, partono da presupposti diversi: il primo è volto al ripristino di uno stile, inteso più come forma e come struttura che come immagine, per i ben noti motivi legati alla esaltazione dei valori culturali della nascente nazione francese, il secondo invece mira al ristabilimento di una immagine, idealisticamente intesa. Si concorda pertanto con quanto sostenuto da Carbonara, potremmo dire a difesa del suo maestro: «Il concetto di 'vera forma' è chiaramente da intendere non come forma 'originaria' (parola che Bonelli assolutamente non impiega), secondo quanto lascia invece supporre Pane, ma assai più idealisticamente, come 'forma compiuta'. L'idea del recupero della forma originaria che, in quanto forma artistica, può veramente 'non essere mai esistita' al momento della genesi storica del monumento, ma essere invece emersa in un secondo momento attraverso una complessa ed originale elaborazione di parti, anche cronologicamente distinte, in una immagine nuova, viene così a cadere insieme con l'accostamento a Viollet-le-Duc, per il quale la frase 'uno stato di integrità che può non essere mai esistito' assumeva tra l'altro, un diverso significato, indicando piuttosto l'imperativo di ripristinare il monumento secondo le leggi, queste volta veramente extrastoriche, del suo stile che l'esito di un atto di 'liberazione'»¹³⁵. Secondo Carbonara la 'vera forma' cui fa riferimento Bonelli – pur senza fornire indicazioni precise in merito, palesando già in questo uno iato tra le enunciazioni teoriche e di metodo e la traduzione delle stesse in operatività – non è appunto quella originaria quanto piuttosto quella «di maggior pregio figurale, in qualsiasi modo essa si sia storicamente determinata»¹³⁶.

¹³³ G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, cit., p62.

¹³⁴ R. Pane, *Teoria della conservazione e del restauro dei monumenti*, cit.

¹³⁵ G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, cit., p63.

¹³⁶ *Ivi*, p64.

Un ulteriore appunto al contributo di Bonelli è mosso da Pane in termini di implicita contraddizione con le formulazioni presentate da Brandi nella medesima voce *Restauro* dell' *Enciclopedia Universale dell'Arte*, in particolare per quanto concerne la questione della rimozione delle aggiunte, operazione eccezionale secondo Brandi e, invece, regolare, secondo quanto sembra evincersi dagli enunciati di Bonelli. E stavolta non appare convincente la difesa di Carbonara, secondo cui il contributo di Bonelli innanzitutto si configura come «intervento sui monumenti di preminente valore artistico, sulle opere d'arte di alta qualità figurativa, che permettono appunto l'eccezionale rimozione cui accennava Brandi [!]; inoltre «la particolare accezione di opera d'arte architettonica fatta propria [da Bonelli]... individua nelle singole predisposte visuali i valori estetici dell'edificio, dai più riconosciute invece nella sua totalità ed interezza [...] In tale concezione, il recupero e la liberazione che si invocano riguardano parti limitate del monumento, viste come complesso di elementi figurativi che costituiscono l'immagine e inoltre parti limitati di pochi, eccezionali monumenti, mentre la stragrande maggioranza del patrimonio di architettura e letteratura architettonica ricadrà sotto l'incidenza prevalente dell'istanza storica e quindi della più scrupolosa conservazione»¹³⁷. Ma ciò equivale ad affermare una limitatezza applicativa del metodo bonelliano ai soli manufatti di pregio artistico, cosa invece non presente nelle intenzioni dello studioso orvietano, che, come si è già ricordato, estende la sua applicazione anche al restauro urbanistico e all'ambiente, in termini tendenzialmente vicini a quelli di Pane.

Nonostante le rilevate divergenze tra il pensiero di Pane e quello di Bonelli, lo stesso Carbonara ha evidenziato come tra di essi tuttavia «si riconoscono posizioni spontaneamente concordanti che hanno trovato, nel pensiero brandiano, motivi di conferma e di ulteriore allargamento concettuale»¹³⁸. Brandi, infatti, partendo da un *back ground* culturale di stampo idealista comune anche a Pane e Bonelli, è riuscito in un certo senso a colmare le alcune del primo, manchevole di una rigorosa enunciazione teorica, e del secondo, in cui, pur essendo presente una impostazione teorico-metodologica, essa è risultata carente in termini di operatività. La sua *Teoria*, indicativa tanto di enunciazioni

¹³⁷ *Ivi*, pp.65-67.

¹³⁸ G. Carbonara, *Brandi e il restauro architettonico oggi*, in *La teoria del restauro nel Novecento*, cit., p. 225. Carbonara si era già espresso in questi termini nel 1975, sottolineando come la Teoria di Brandi costituisse di fatto una sintesi delle posizioni di Pane e Bonelli, ma anche di quelle precedenti e di come in essa sussista una idea di restauro più restrittiva in termini di 'creatività', comunque, secondo Carbonara, latentemente espressa 'tra le righe', laddove «traspare l'interesse per la 'potenzialità' dell'immagine mutilata secondo le 'testimonianze autentiche' e i suggerimenti che il frammento stesso 'secerne', in termini figurativamente risolti, non arbitrari ma neanche squallidi, semplicistici o casuali», G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, cit., p. 29.

di pensiero quanto di principi operativi, «non s'è posta affatto in contrasto con le contemporanee acquisizioni del 'restauro critico'... ma ne ha risolto le indicazioni in un quadro ampio e sistematico, accogliendone molti aspetti qualificanti e innovatori, in particolare la prevalenza accordata all'istanza estetica, insieme a numerose obiezioni mosse alle consolidate certezze del 'restauro scientifico' d'impronta positivista»¹³⁹. Come si è già detto, la sua speculazione è stata vista anche come il «nucleo intellettuale fondativo»¹⁴⁰ del 'restauro critico', ma anche come «momento speculativo di passaggio fra il Neoidealismo e la Fenomenologia»¹⁴¹, per quanto gli apporti di quest'ultima non hanno mai eliso la iniziale matrice crociana¹⁴², come sembrerebbe innanzitutto nell'attenzione rivolta alla materia dell'opera d'arte, intesa *fisicamente* come struttura/materia e *idealisticamente* come aspetto/immagine, sebbene egli affermi che è alla seconda che deve darsi la priorità essendo veicolo del valore estetico dell'opera d'arte, senza il quale questa cesserebbe di essere tale. Tuttavia i legami tra il pensiero del critico senese e del filosofo napoletano sono costituisce un tema assai dibattuto, con non poche divergenze di idee.

Carbonara, ad esempio, vede proprio nel ricordato dualismo della materia dell'opera d'arte la più diretta discendenza del pensiero di Brandi da quello di Croce; in quest'ultimo, infatti «le considerazioni relative alla creazione dell'opera d'arte, distinta idealisticamente nei due momenti dell'intuizione... e della conseguente espressione..., suggeriscono molti spunti di riflessione. L'opera d'arte nasce nella coscienza dell'artista e viene poi fissata 'in un determinato materiale fisico'; l'opera è realtà pura, incorruttibile, non così il materiale che... fin dal suo primo essere incomincia ad alterarsi, richiedendo, ai fini della sua conservazione, cure e opere di mantenimento, interessando quindi il restauro. Si chiarisce così la discendenza del primo assioma brandiano: 'si restaura solo la materia dell'opera d'arte'»¹⁴³.

¹³⁹ G. Carbonara, *Roberto Pane, Cesare Brandi e il restauro critico*, cit. Anche tali considerazioni sono già state esposte da Carbonara nel 1973, allorché egli, alla luce della «condanna senza appello» che sembrava aver investito gli enunciati del 'restauro critico', egli ritenne opportuno «riverificarne, alla luce della nuove ricerche, la persistente validità, in ciò confortato dal convincimento che la solida speculazione brandiana, anziché contrapporsi ai principi del restauro critico, li reintroduceva in una visione più ampia e completa», G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, cit., p.47.

¹⁴⁰ C. Chirici, *Critica e restauro*, cit., si veda pure paragrafo 1.1 della presente.

¹⁴¹ A.L. Maramotti Politi, *La materia del restauro*, cit., p. 274.

¹⁴² G. Carbonara, *Roberto Pane, Cesare Brandi e il restauro critico*, cit. Sulle influenze e contaminazioni della fenomenologia nel pensiero di Brandi e sugli esiti in sede di speculazione teorica e principi operativi si vedano C. Chirici, *Critica e restauro*, cit., e il paragrafo 1.1 della presente.

¹⁴³ G. Carbonara, *Fondamenti di una visione critica e creativa del restauro*, cit., p. 405.

È stato altresì rilevato come in realtà il crocianesimo di Brandi costituisca una lettura forzosa del suo pensiero, un equivoco che si è trascinato dalla pubblicazione del *Carmine o della Pittura* nel 1945 – considerata l'esordio estetologico di Brandi¹⁴⁴, di cui proprio Croce scrisse una recensione¹⁴⁵ – fino agli anni della *Teoria del restauro*. Proprio partendo dalla contestualizzazione tra testo e recensione e sulla base di esplicite prese di distanza da parte di Brandi¹⁴⁶, il suo pensiero è stato qualificato come «estetica postcrociana»¹⁴⁷.

In effetti il pensiero del critico senese appare allontanarsi dall'idealismo già nel momento in esso si manifesta l'interesse per la *comprensione* dell'arte, per la ricerca del suo senso¹⁴⁸, da cui «il suo impegno a capire come si realizza e che caratteri assume la creazione artistica in qualunque luogo e in qualunque tempo la si voglia considerare» e l'individuazione di «due momenti fondamentali nel processo di produzione artistica: la *costituzione dell'oggetto*, mediante la quale l'artista assume un aspetto della realtà caricandolo di valenze simboliche tanto da renderlo costitutivamente diverso da come esso viene vissuto nella esperienza esistenziale di tutti e dello stesso artista, e la *formulazione dell'immagine*, mediante la quale quell'oggetto viene realizzato e pertanto entra a far parte della vita di tutti ma mantenendo una sua realtà, non inferiore a quella esistenziale... anzi dotata di una presenza per così dire intensificata, che Brandi chiama *realtà pura* o *astanza*, proprio a sottolineare la particolare capacità dell'opera d'arte a suscitare una

¹⁴⁴ L. Russo, *Cesare Brandi e l'estetica del restauro*, in *La teoria del restauro nel Novecento*, cit., p. 306.

¹⁴⁵ B. Croce, *Rivista bibliografica*, in «Quaderni della Critica», n.4/1946, p.81. In questa recensione Croce esordisce con un giudizio positivo: «questo libro è da raccomandare agli studiosi della teoria dell'arte così per le molte cose giuste e calzanti che dice così come per lo spirito che l'anima»; tuttavia ad esso seguono nella medesima recensione una serie di considerazioni tali assumere i toni di una solenne stroncatura, si veda sul tema L. Gioeni, *Brandi e Croce: schermaglie di critica d'arte*, in «ANAFKH», n.37/2003, pp. 6-13, dove è riportato in calce al testo l'estratto della recensione di Croce al *Carmine o della Pittura*.

¹⁴⁶ Brandi, infatti richiama come riferimenti della sua speculazione Sartre, Husserl, Heidegger, ma soprattutto Kant, cfr. P. D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1997, pp.221-218, citato in A.L. Maramotti Politi, *Cesare Brandi: epigono di Croce?*, in *Brandi e l'architettura*, Atti della giornata di studio, Siracusa 30 ottobre 2006, a cura di A. Cangelosi, M.R. Vitale, Lombardi Editori, Siracusa 2008, p.111. È stato altresì rilevato come «Brandi non ha mancato più volte di sottolineare la frattura da lui compiuta con l'estetica crociana», L. Russo, *Cesare Brandi e l'estetica del restauro*, cit., p.305.

¹⁴⁷ *Ibidem*, l'a. prosegue affermando che l'interpretazione crociana della lezione brandiana era stata «una 'accaparrante interpretazione', che misinterpretando la novità proposta e scivolando sulla complessità delle sue fonti genetiche, finiva col recitarla nella dimensione del passato. L'appiattimento crociano determinava così una grave equivocazione dell'estetica brandiana, ridotta a teorizzazione, per così dire, 'laterale' e storicamente 'datata'. Il *Carmine* invece... si poneva come un'estetica generale... e, malgrado la cornice crociana, gravitava nella sostanza fuori da questa orbita, in quanto... aveva incrociato produttivamente, in anticipo sui tempi, modelli di pensiero emergenti nella cultura europea, come la fenomenologia e l'esistenzialismo».

¹⁴⁸ È stato rilevato come «in questo percorso...[Brandi] si sottrae all'Idealismo storico e batte altra via: quella della Fenomenologia», A.L. Maramotti Politi, *Cesare Brandi: epigono di Croce?*, cit., p. 118. La studiosa ha sottolineato anche come, proprio in tale ricerca della possibilità di individuazione dell'oggetto estetico, Brandi «si colloca nella grande tradizione dell'estetica», Id., *Nota introduttiva* in D. Borsa, *Le radici della critica di Cesare Brandi*, cit., p. 16.

pienezza di esperienza che generalmente il corrispettivo oggetto della vita esistenziale non sarebbe in grado di produrre»¹⁴⁹.

Dalle considerazioni sopra riportate emerge il ruolo fondamentale nella *Teoria* della materia nella costituzione dell'immagine: senza materia non vi è immagine, senza immagine non vi è arte e non vi è esperienza artistica. È noto come la distinzione tra struttura e aspetto (o tra materia e immagine) dell'opera d'arte costituisca uno dei punti più dibattuti della *Teoria*, che è valso a Brandi non poche critiche e obiezioni, oscillanti, ed è significativo sottolinearlo, tra «le opposte accuse di 'idealismo' e di irrimediabile 'empirismo'»¹⁵⁰. Appaiono condivisibili le tesi di Michele Cordaro assunte 'a difesa' del suo maestro: «Brandi... nega la possibilità di una identificazione immediata tra immagine e materia che la sostanzia, costituendone comunque il tramite essenziale della sua recezione nella coscienza. Non sono dunque la preziosità e la raffinatezza della materia, oppure la complessità e la perfezione di un processo esecutivo a costituire da soli il pregio e il significato di un prodotto determinato dal punto di vista artistico e culturale, bensì la qualificazione dipende dalla possibilità di lettura che offre l'interazione tra scelte materiali e tecniche, organizzazione semantico-funzionale, struttura formale realizzata. [...] è sotto questo punto di vista occorre intendere la differenziazione che Brandi propone tra *aspetto* e *struttura* della materia»¹⁵¹. Pertanto il noto assioma 'si restaura solo la materia dell'opera d'arte', definisce l'ambito di intervento del restauro, che «non può interferire minimamente sui significati dell'opera, che sono molteplici e indefinibili una volta per tutte ma può e deve unicamente interessarsi dei suoi contenuti materiali, intendendo per tali i materiali costitutivi dell'opera d'arte, come pure quanto di materiale, anche esterno all'opera, concorre alla sua percezione e rivelazione, nell'organizzazione che essi ricevono come struttura significante»¹⁵², concetti, questi ultimi, che richiamano l'approccio di Brandi al restauro urbanistico¹⁵³.

¹⁴⁹ G. Basile, *Cesare Brandi oggi*, in *Brandi e l'architettura*, cit., p.33.

¹⁵⁰ M. Cordaro, *Introduzione* a C. Brandi, *Il restauro. Teoria e pratica*, a cura di M. Cordaro, Editori Riuniti, Roma 1994, si cita dalla II edizione del 1996, p. XIX.

¹⁵¹ M. Cordaro, *Introduzione*, cit., p. XXI.

¹⁵² M. Cordaro, *Introduzione*, cit., pp. XX-XXI. È stato anche rilevato come l'attenzione di Brandi alla materia dell'opera d'arte, sia stata elaborata non solo in sede teorica ma anche interpretativa applicata alle effettive condizioni dell'opera, tra le quali anche «le atmosfere, la luce, i sapori, persino gli odori del luogo, oltre che la loro ricezione poeticamente, liricamente ri-vissuta e intensamente partecipata», P. Fancelli, *Cesare Brandi: architettura e restauro*, in *Brandi e l'architettura*, cit., p.43.

¹⁵³ «L'esempio portato da Brandi al proposito è illuminante: l'apertura di uno slargo dinnanzi a S. Andrea della Valle a Roma non ha interferito per nulla con la materia dell'opera, ma ne ha alterato profondamente l'immagine», G. Basile, *Cesare Brandi oggi*, cit., p.34.

Da tali ultime considerazioni sembra evidente come il concetto di creatività nel restauro, presente vivamente sia nel pensiero di Pane che di Bonelli, non trovi allocazione nello statuto della *Teoria* di Brandi, se non nella misura di una «interpretazione in quanto rigenerazione del testo... riproponendo quest'ultimo – da critico-scrittore – insieme uguale e diverso»¹⁵⁴, ma anche come «controllo estetico del risultato... [al fine] di non rompere, col restauro, la coerenza dell'immagine, ...di dare espressione linguistica all'attualità (propria del terzo tempo nel quale si colloca) e alla stessa 'distinguibilità' dell'atto di restauro, nel deciso rifiuto di qualunque cedimento verso il restauro analogico, 'stilistico' e, in sostanza, falsificante»¹⁵⁵.

Ciò che invece certamente accomuna il pensiero di Pane, Bonelli e Brandi è il principio di unitarietà delle arti – questione ritenuta in Brandi «assolutamente basilare... in rapporto al cosmo fenomenico del restauro e, sopra ogni cosa alla teoresi inerente»¹⁵⁶ – la logica dialettica, che se permea in maniera trasversale il primo (architettura e letteratura, antico e nuovo, centro storico e centro antico, ecc.), diventa più specifica nel secondo (critica e creatività), nel terzo assume la connotazione di un vero e proprio «apparato concettuale e discorsivo per lo più bipolare»¹⁵⁷, allorché la «bipolarità» è insita innanzitutto nel rapporto fra «esperienza dell'arte e sua concettualizzazione»¹⁵⁸, ritrovandosi quindi generalmente sottesa alla sua speculazione nelle dualità di astanza e semiosi, astanza e flagranza, costituzione dell'oggetto e formulazione d'immagine, segno e immagine, fondo e figura, istanza storica e istanza estetica, struttura e aspetto, intero e totale, realtà pura e realtà esistenziale, «così che l'impostazione di Brandi si palesa appieno unitaria e coerente, ancorché assai e miratamente articolata»¹⁵⁹.

Probabilmente è questa, aldilà dei singoli enunciati e delle sfumature di pensiero, l'eredità più significativa del 'restauro critico', che oggi si manifesta in visioni anche contrapposte dell'idea stessa di restauro¹⁶⁰: l'approccio critico al restauro in termini di dialettica e temperamento delle molteplici istanze.

¹⁵⁴ P. Fancelli, *Cesare Brandi: architettura e restauro*, cit., p.48. L'a. sottolinea come «tale ecfraresi... non è in grado di ledere, insomma, non intacca minimamente l'originale (casamai, il suo valore e il suo significato, talora deformandoli e distorcendoli, o peggio ancora, corrompendoli: il che è quasi altrettanto grave», *ibidem*.

¹⁵⁵ G. Carbonara, *Roberto Pane, Cesare Brandi e il restauro critico*, cit., p.

¹⁵⁶ P. Fancelli, *Cesare Brandi: architettura e restauro*, cit., p.46.

¹⁵⁷ *Ivi*, p.43.

¹⁵⁸ A.L. Maramotti Politi, *Cesare Brandi: epigono di Croce?*, cit., p.120.

¹⁵⁹ Si veda sull'argomento P. Fancelli, *Cesare Brandi: architettura e restauro*, cit., p.43.

¹⁶⁰ Si veda N. Pirazzoli, *Le diverse idee di restauro*, cit. È significativo evidenziare come sulla rivista *Recupero&Conservazione* da qualche anno a questa parte trovi collocazione una rubrica intitolata *Restauro timido* e come non pochi saggi in essa pubblicati dal curatore M. Ermentini siano incardinati sul concetto

Ma in sostanza ciò che appare diverso nella *Teoria* brandiana, rispetto a quella formulata da Bonelli – l'unica che, in verità, viene individuata come teoria del 'restauro critico', mancando una coeva teoria di Pane e mancando una successiva elaborazione, cui fa in parte eccezione la rielaborazione in chiave critico-conservativa di Carbonara¹⁶¹ – è la struttura che le è sottesa. Anche in questo caso si tratta di una struttura logica, ma, mentre in Bonelli è stata applicata una logica in un certo senso pre-costituita, Brandi «apre un paradigma nel quale, a partire dalla questione squisitamente filosofica del 'riconoscimento dell'opera d'arte', linearmente dispiega una mappa concettuale che focalizza il campo del restauro e ne individua le sue linee di forza, legittimando così anche le pratiche operative che ne conseguono. Queste focalizzazioni, sottili e pervasive come attraverso una risonanza magnetica, si diramano, com'è noto, in alcuni assiomi celebri... ma che a ben vedere scaturiscono a partire da un postulato, di grandissima e impegnativa valenza concettuale, col quale si qualifica il riconoscimento dell'opera d'arte oggetto di restauro in termini di *unità potenziale*»¹⁶². In Brandi la riflessione filosofica, nutrita dal convergere di diverse correnti (idealismo, fenomenologia, ma anche strutturalismo), si è tradotta – a differenza di Croce che si è fermato alla critica – anche in una impostazione del problema del restauro, nella fattispecie definito «critico-fenomenologico»¹⁶³ ma anche «critico-brandiano»¹⁶⁴, e in metodo, istituendo una vera e propria prassi del restauro, tradotta nelle indicazioni della Carta del 1972, ancora vigenti. Inoltre appare significativo evidenziare come, pur nella larga condivisione della matrice critica della teoria brandiana, sussistono opinioni discordanti, come quella di P. Fancelli secondo cui, in merito al distinguo tra le varie teorie del restauro, essa è cosa altra rispetto alla teoria del 'restauro critico': «quella di Brandi è *una* teoria, per ora, comunque, la principale, un'altra è quella del restauro critico (che risulta distante, contrariamente ad un luogo comune diffuso, dalla posizione brandiana, seppure dei tentativi recenti di conciliazione non siano mancati, il che è cosa ben differente). Sono tutte impostazioni che non escludono la possibilità di una teoria unitaria, ma, anzi, ne rappresentano, ognuna a suo modo, una delle possibili articolazioni. Una volta compresi su tali termini, cade ogni possibilità di capziosa disputa. È e resta teoria quella di Brandi; sono certo teorie al plurale tutte le impostazioni filosofiche sul tema,

di 'dubbio', inteso come attenzione alla ponderazione delle scelte di intervento, si veda, anche sul tema degli attuali orientamenti di metodo, il successivo *Capitolo III* della presente.

¹⁶¹ Si veda paragrafo seguente.

¹⁶² L. Russo, *Cesare Brandi e l'estetica del restauro*, cit., p. 311.

¹⁶³ A.L. Maramotti Politi, *Cesare Brandi: epigono di Croce?*, cit., p. 111.

¹⁶⁴ G. Carbonara, *Il moderno restauro architettonico e il pensiero di Cesare Brandi*, cit., p.21.

ma queste ricadono poi, entro il grande alevo della teoria tout court, nell'accezione stavolta generale del termine, la quale possiede pure una sua legittimità¹⁶⁵.

Tuttavia appare comprensibile la perplessità espressa da A. Bellini in merito alla efficacia delle raccomandazioni del metodo brandiano, che, per quanto non costituisca «una ricetta del come intervenire», ovvero «una metodica da manuale, ma una metodologia capace di confrontarsi con la natura stessa dell'arte»¹⁶⁶, alla luce del tempo trascorso dalla pubblicazione dei suoi testi, in relazione soprattutto all'ampliamento del concetto di monumento/patrimonio da conservare e delle questioni della tutela, spesso connesse a logiche politiche, economiche, ecc., «sembra chiudere il passato piuttosto che aprire al futuro, oggetto di riflessione storica, in grado di darci molto per la finezza e la complessità del pensiero, ma che non può esserci di guida per il presente se non per quanto (che comunque non è poco) possa sussistere a prescindere dall'accettazione del sistema»¹⁶⁷. Diversamente G. Carbonara ritiene che «la linea più rigorosa e consona alla difesa del patrimonio culturale, al di là delle tendenze al ripristino o, diversamente, alla pura conservazione, è quella critica-brandiana», sebbene debba tenersi «presente che l'avvenuta estensione del concetto di 'bene culturale'»¹⁶⁸.

In tal senso appare significativo il contributo di Paul Philippot, che, sviluppato nel solco di quello brandiano, ne costituisce il logico proseguimento. Esso eredita da Brandi i concetti fondamentali della *Teoria*, simultaneamente all'elaborazione della stessa da parte del critico senese¹⁶⁹: creazione artistica intesa come atto concluso e in cui il restauro non può inserirsi, potendo quindi sussistere solo in termini di *interpretazione critica*; concetto di unità dell'opera d'arte intesa come intero e non come somma di parti; sussistenza delle due istanze storica ed estetica e del relativo temperamento, con attribuzione, in ultima analisi, di prevalenza della seconda; unità di metodo nel restauro.

¹⁶⁵ P. Fancelli, *La storia del restauro: un bilancio*, cit., p.50.

¹⁶⁶ A. L. Maramotti Politi, *Nota introduttiva* in D. Borsa, *Le radici della critica di Cesare Brandi*, cit., p.16.

¹⁶⁷¹⁶⁷ A. Bellini, *Cesare Brandi, una teoria dell'arte*, cit., p. 17. È significativo qui evidenziare la diversa opinione di G. Carbonara, sostenitore della restauro critico-conservativo di diretta derivazione bonelliana, in merito alla attualità della teoria brandiana: essa non può «essere limitata al solo ambito 'grafo-pittorico' escludendone artificiosamente l'architettura; essa invece risponde bene in ogni campo, solo che la si sappia opportunamente interrogare»; Carbonara, convenendo con Bellini sulla questione dell'avvenuta estensione del concetto di bene culturale, afferma che «non è proprio il caso di parlare di 'superamento' delle posizioni brandiane; semmai c'è necessità di ulteriori verifiche, di sviluppi, di allargamenti concettuali e metodologici», G. Carbonara, *Il moderno restauro architettonico e il pensiero di Cesare Brandi*, cit., p.21.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ Si ricordi che i primi contributi di Philippot risalgono al 1959, quindi sono precedenti alla pubblicazione della *Teoria*.

Philippot certamente non ha approfondito i temi dell'estetica in senso stretto così come ha fatto Brandi, la cui speculazione è fondata, come si è detto¹⁷⁰, su un'impalcatura teorico-filosofica di prim'ordine; tuttavia è riuscito ad acquisire quest'ultima non applicandone in maniera pedissequa gli enunciati alla propria speculazione, ma approfondendo gli spunti che essi offrivano, in termini di ulteriori riflessioni teoriche e di metodo, nonché di validi criteri operativi. Il contributo di Philippot – malgrado «poco compatto, o almeno non organicamente, anzi rapsodicamente esposto»¹⁷¹, ma «fin dagli esordi... già denso di segnali che facevano intendere una 'globalità' nella sua impostazione di studio, mantenendo sempre il percorso di ricerca sulla considerazione di una necessaria integrazione tra gli aspetti metodologici dell'intervento di restauro e la peculiarità speculativa che l'argomento richiede»¹⁷² – è connotato da una serie di saggi, editi in tempi diversi, in cui lo studioso ha affrontato le più svariate questioni della disciplina del restauro, non solo delle opere d'arte figurative in senso stretto, ma anche dell'architettura e della città, secondo quella unità di metodo già auspicata da Brandi e che nel belga ha trovato una chiave di lettura in cui maggiormente si evince il ruolo operativo (e ineludibile) della critica. In sostanza il suo pensiero, pur di fatto avendo acquisito attraverso la mediazione brandiana l'estetica crociana, non risente di quelli che abbiamo visto essere ritenuti dei limiti, dovuti appunto alla matrice idealista, nell'elaborazione della teoria del 'restauro critico', come è percepibile a partire dal concetto primario di arte. Egli infatti afferma che «è oggi evidente, per il moderno intendimento dell'arte, che l'esteriorizzazione per mano dell'artista dell'immagine interiore che in lui si genera non è la copia di quest'immagine, ma una fase decisiva della sua elaborazione: di modo che non vi è, in pittura o in scultura, un'esecuzione che non sia allo stesso tempo formulazione d'immagine»¹⁷³. Il richiamo al concetto crociano di costituzione dell'opera d'arte è evidente, così come è evidente il concetto brandiano di tempo della creazione come tempo concluso e chiuso: «dato che l'attività creativa è unica nella sua essenza – a rigore persino lo stesso artista che, ove si copiasse, darebbe luogo ad un'opera nuova – ogni ripresa di tale processo è impossibile a motivo della sua stessa natura».

¹⁷⁰ Cfr. paragrafo 1.1, nonché C. Chirici, *Critica e restauro*, cit., p.63.

¹⁷¹ P. Fancelli, *Sottili variazioni su tema brandiano*, in P. Philippot, *Saggi sul restauro e dintorni*, antologia di scritti a cura di P. Fancelli, Bonsignori Editore, Roma 1998, p.10.

¹⁷² B. G. Marino, *Restauro e autenticità*, cit., p. 238.

¹⁷³ P. Philippot, *Il problema dell'integrazione delle lacune nel restauro delle pitture*, in Id., *Saggi sul restauro e dintorni*, cit., p.23, già pubblicato in «Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique», II, 1959, pp. 5-19.

Tale considerazione apparentemente potrebbe suggerire in via estrema l'impossibilità di intervento, trattandosi di un illecito inserimento in un processo ormai concluso. Ma il belga supera tale *impasse* alla stessa maniera di Brandi, ovvero ricorrendo al concetto di unità potenziale dell'opera d'arte, che rende possibile, anzi necessario, il restauro: «un'opera d'arte non è, in quanto tale, composta di parti, ma costituisce, come immagine, una totalità [un intero] dotata di un'unità propria, che si realizza nella continuità della forma. Unità, dunque, essenzialmente cosa altra da quella delle cose rappresentate. Ogni discontinuità, ogni interruzione, verrebbe però necessariamente a compromettere la lettura di questo ritmo. Ma allo stesso modo, poiché l'intero della forma non è divisibile in parti, ogni frammento che ne rimane continua a partecipare dell'unità interrotta e, dunque, a suggerirla, in proporzione al modo in cui tale frammento la contiene ancora in potenza»¹⁷⁴. La ricostruzione di tale immagine mutila, essendo irrealizzabile in termini di ripresa del processo creativo, «rimane dunque concepibile, e persino pienamente giustificata, se la si comprende come un atto di *interpretazione critica*, che volto a ristabilire una continuità formale interrotta, si commisuri a quanto questa sia in effetti latente nell'opera mutila, e dove la ricostruzione renda alla *struttura* estetica la limpidezza di lettura che essa aveva perduto»¹⁷⁵.

Considerazioni in sintonia con il pensiero di Brandi vengono sviluppate dal belga anche in relazione ai 'tempi' del restauro. L'opera si presenta *hic et nunc* in un *unicum* frutto del momento della creazione e dell'azione su di essa esercitata dal tempo, in termini di modifiche materiali e di sedimentazione di interpretazioni¹⁷⁶. Non potendosi ristabilire né determinare oggettivamente lo stato originale dell'opera, «vale a dire quello in cui l'artista l'ha lasciata quando è terminato il processo della creazione», non potendosi quindi inserire nel processo creativo e non potendo ripercorrere a ritroso il tempo intercorso tra la creazione e il presente, il restauro non può che esercitarsi nel terzo tempo brandiano, ossia il presente. Pertanto esso «non potrà che rilevare lo stato attuale dei materiali originari. [...] Questa constatazione ci consente di affrontare in termini più rigorosi il problema critico collegando il suo aspetto storico-estetico ai fattori materiali nei quali esso si concretizza». Da tali ultime considerazioni si evince il chiaro

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ «Ogni opera d'arte presenta, dal punto di vista del suo restauro, un duplice carattere storico. Da una parte, essa è storica in quanto creazione dell'uomo realizzata in una determinata epoca. Dall'altra parte, essa si presenta a noi attraverso il lasso di tempo che è intercorso dal momento di questa creazione, la cui eliminazione è inconcepibile», P. Philippot, *La nozione di patina e la pulitura delle pitture*, in Id., *Saggi sul restauro e dintorni*, cit., p. 31, già pubblicato in «Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique», IX, 1966, pp. 138-143.

superamento della concezione idealistica del 'restauro critico', nonché di quella che è stata soventemente additata come una delle principali antinomie del pensiero brandiano, ovvero la rilevanza attribuita nel restauro agli aspetti figurativi e contestualmente a quelli materici dell'opera, in relazione all'esercizio critico. Ebbene Philippot ha sottolineato quanto già asserito dal suo maestro, ovvero come tale esercizio critico debba esplicitarsi intellettivamente e operativamente proprio sulla materia, evidenziandone concretamente gli aspetti allorquando affronta «in termini più rigorosi il problema critico collegandolo al suo aspetto storico-estetico ai fattori materiali nei quali esso si concretizza».

È il caso della nozione di patina e delle puliture nelle pitture. La patina è per Philippot «un concetto critico e non scientifico, nel senso di non esattamente misurabile»¹⁷⁷, come egli stesso afferma: «la patina, invero, è precisamente questo effetto 'normale' del tempo sulla materia. Non è un concetto fisico o chimico, ma un concetto critico. La patina non è altro che l'insieme di queste alterazioni normali in quanto esse condizionano l'aspetto dell'opera senza sfigurarla – proprio perché si tratta di alterazioni normali. La stessa nozione di 'normalità' alla quale bisogna qui ricorrere, non squalifica affatto il concetto, ma rivela semplicemente che esso non concerne la materia, ma dipende dall'ambito critico e suppone sempre un giudizio estetico»¹⁷⁸. Ricondurre infatti il problema della patina ad una questione legata ai soli dati materiali, forse consentirebbe una valutazione scientifica e oggettiva, ma equivarrebbe a rinunciare a considerare la realtà estetica dell'opera d'arte, connotata, come si è detto, dalla sedimentazione su di essa del tempo. Dalla patina come concetto critico discende la pulitura come atto critico; l'entità di tale operazione tecnica è dettata da una valutazione critica

È chiaro che tale operazione non può essere affidata all'empirismo, ma deve essere supportata da un principio informatore che ne guidi la metodologia di intervento, tale da individuare i limiti entro cui l'interpretazione critica deve muoversi. Si tratta infatti, sottolinea Philippot, di una *critica in atto*, ovvero non verbale, ma da concretizzarsi realmente in un'operazione tecnica (nella fattispecie ci si riferisce alla pulitura, ma lo stesso potrebbe dirsi per il ritocco). Si palesa, a tal punto, uno dei principali rischi di una siffatta impostazione di metodo, quello dell'incidenza della soggettività del restauratore nell'intervento. E anche qui la questione può essere posta entro l'ambito della dialettica tra la personalità propria dell'esecutore – che quanto più sarà sensibile tanto più incorrerà nel rischio di palesarsi troppo, ma allo stesso tempo quanto più è sensibile

¹⁷⁷ P. Fancelli, *Sottili variazioni su tema brandiano*, cit., p. 13.

¹⁷⁸ P. Philippot, *La nozione di patina e la pulitura delle pitture*, cit., p.31.

tanto più riuscirà a cogliere quei suggerimenti che guideranno l'interpretazione critica – e la «critica veritativa, che non è affatto la libera manifestazione delle espressioni soggettive *del critico*»¹⁷⁹. Ma come non incadere in tale pericolo?

Tornando alla patina e alla pulitura – con la precisazione che tali concetti sono qui richiamati a titolo esemplificativo dell'elaborazione teorica di Philippot¹⁸⁰ – lo studioso afferma che l'apprezzamento della patina o comunque delle condizioni in cui l'opera si presenta agli occhi del restauratore «è fondato su un raffronto mentale fra l'aspetto attuale dell'opera – o, più precisamente, fra i diversi aspetti attuali possibili a seconda del grado di pulitura – e l'idea che il restauratore s'è fatto... dell'immagine originale»¹⁸¹. Chiaramente la scelta che guida l'intervento e quindi stabilisce l'entità della pulitura non può essere affidata al gusto del restauratore, quanto piuttosto ad una stretta metodologia critica che dovrà confrontarsi con tutti i dati del problema (estetici, materiali, tecnici, ecc), in quanto il momento oltre il quale le alterazioni fisiche e/o chimiche dei materiali originari «risultano tali da distorcere il valore dell'opera senza incrementare le sue qualità estetiche non può essere definito oggettivamente ed è, pertanto, materia d'interpretazione critica e di responsabilità culturale»¹⁸².

Sarà quindi necessario da una parte soppesare le alterazioni subite, che si tratti di semplice patina o di autentiche deformazioni ovvero di guasti, basandosi «sulla conoscenza [questa volta sì] oggettiva dell'*evoluzione dei materiali* e sull'idea che ci si fa del loro *aspetto originale*, la quale si basa a sua volta sull'esperienza delle opere nella loro realtà estetica e corporea. Dall'altra parte il restauratore dovrà farsi un'idea il più possibile precisa dell'*unità originale dell'opera*, di cui è funzione ognuno dei valori particolari». In questo si ravvisa una concreta reminiscenza dell'estetica crociana, secondo cui all'intuizione dell'artista segue l'intuizione del fruitore, senza tuttavia alcuna possibilità di sovrapposizione tra tali due momenti, secondo quel processo circolare intuizione-creazione-materia formata-intuizione di cui si è già detto¹⁸³. Non a caso lo stesso Philippot rileva che «sembra dunque di essere giunti ad un circolo vizioso, essendosi

¹⁷⁹ P. Philippot, *Il problema dell'integrazione*, cit., p.24.

¹⁸⁰ Lo stesso Philippot afferma che la patina è un «caso particolare d'un più vasto problema» e che porre l'attenzione sul restauro delle opere d'arte figurativa in senso stretto, essendo queste svincolate da requisiti pratico-funzionali, consente di chiarire meglio i principi basilari, si veda P. Philippot, *Restauro: filosofia, criteri, linee guida*, in Id., *Saggi sul restauro e dintorni*, cit., pp. 46-47, già pubblicato in *Preservation and Conservation: Principles and Practices*, Atti della North American International Regional Conference, Williamsburg e Filadelfia, 10-16 settembre 1972, a cura di S. Timmons, Washington D.C., 1976, pp.367-382.

¹⁸¹ P. Philippot, *La nozione di patina e la pulitura delle pitture*, cit., p.32.

¹⁸² P. Philippot, *Restauro: filosofia, criteri, linee guida*, cit., p. 43.

¹⁸³ Si veda paragrafo 2.1 della presente.

immaginata l'unità originale a partire dall'opera alterata, e nel contempo essendosi apprezzate le alterazioni a procedere dall'unità originale»¹⁸⁴. Ma di fatto, egli afferma, le alterazioni sono oggettivamente dimostrabili, anche se solo a livello materiale, e «l'esperienza dell'opera d'arte come tale che, in ragione stessa della coerenza formale che essa sempre suppone, denuncia anche le ferite che vi si sono apportate: [...] La pulitura diviene, allora, dal punto di vista critico, la ricerca dell'equilibrio, attualmente realizzabile che sia il più fedele all'unità originaria. È evidente che la soluzione dipenderà ogni volta dal singolo caso»¹⁸⁵.

Nelle considerazioni sopra riportate si rileva, in sostanza, la principale eredità del 'restauro critico', ovvero la logica della ponderazione, che, come si è visto, non è la sola e semplice dialettica tra le due istanze storica ed estetica, ma il continuo bilanciamento dei molteplici fattori che intervengono nel processo a monte dell'intervento di restauro, intendendosi con esso il momento in cui materialmente si mette mano alla modifica del testo. Nell'elaborazione di Philippot teoria e prassi costituiscono un *unicum* in cui si inverte la struttura stessa del restauro, connubio di «pura decisione intellettuale e pura esecuzione tecnica»¹⁸⁶.

La prevalenza degli aspetti figurativi è palese ed è valsa a Philippot l'accostamento dei suoi assunti «alle posizioni di coloro che, per questa via, giungevano a riconoscere anche la necessità del restauro come atto creativo»¹⁸⁷. In effetti il belga sottolinea come «il fattore estetico nel restauro sia, volenti o nolenti, ineliminabile, tanto che, se messo da parte, questo subentrerà ineluttabilmente come incidenza, più o meno consapevole, più o meno nascosta, del gusto sull'operazione»¹⁸⁸ e pertanto rintracciabile in qualsiasi tipo di intervento si vada ad eseguire, sia esso di ripristino, di pura conservazione o (sedicente) critico. D'altra parte non si deve dimenticare che il suo lavoro è incentrato sulla conservazione delle opere d'arte figurativa (grafico-pittorica, scultorea, ecc.), ma ciò

¹⁸⁴ P. Philippot, *La nozione di patina e la pulitura delle pitture*, cit., p.33.

¹⁸⁵ *Ibidem*, la patina secondo P. è parte stessa dell'immagine, pertanto il problema della sua interpretazione deve porsi in termini estetici e non critici. Egli è infatti contrario a quegli interventi di pulitura massiva che, eliminando la patina, scarnificano l'immagine, retrocedendola allo stato di mero materiale: il colore. L'a. così conclude il saggio da cui si cita: «Il problema estetico della pulitura delle pitture non si pone dunque nei termini astratti dell'alternativa: sverniciatura totale o parziale. Esso consiste, al contrario... in un tentativo d'interpretazione critica del caso particolare che mira a ristabilire, tenuto conto della situazione materiale attuale dell'opera, non un'illusoria condizione primera, ma lo stato più fedele dell'immagine originale».

¹⁸⁶ P. Philippot, *Il problema dell'integrazione*, cit., p.24.

¹⁸⁷ G. Carbonara, *Il pensiero di Paul Philippot e altri contributi europei*, in Id., *Avvicinamento al restauro*, p. 331. Lo stesso Carbonara ha sottolineato in altra sede che il belga «con originalità ha approfondito la linea del pensiero brandiano, anche mediate significative aperture in senso critico e finanche creativo», G. Carbonara, *Il moderno restauro architettonico e il pensiero di Cesare Brandi*, cit., p.223.

¹⁸⁸ P. Fancelli, *Sottili variazioni su tema brandiano*, cit., p.17.

che interessa in questa sede è l'approccio alle problematiche di conservazione, che lo studioso belga ha in verità affrontato, in linea anche solo teorica, ad ampio spettro, abbracciando specificamente anche il campo dell'architettura. I suoi criteri di scelta del cosa conservare sono ispirati alla più generale criterio della conservazione e trasmissione al futuro di valori culturali: «ogni oggetto (o complesso di oggetti) che sia riconosciuto di valore artistico o storico è degno di essere salvaguardato come portatore di valore culturale e lascito del passato per il presente e per il futuro. [...] Poiché il primo passo per la conservazione è stabilire un inventario di ciò che dovrebbe essere conservato, sarà necessario definire i criteri di riconoscimento delle qualità creative, del significato documentario e dell'impatto dell'oggetto sulla coscienza umana»¹⁸⁹. Tali criteri non costituiscono regole fisse ma rispondono sostanzialmente a tre questioni, sintetizzabili nel concetto di intero per l'oggetto, il contesto, intendendosi per questo anche «le circostanze sociali nelle quali l'oggetto è o è stato usato»¹⁹⁰, e la storia del medesimo; in tal senso le sue considerazioni mostrano un'applicazione degli assunti brandiani all'architettura più chiara di quanto non sia stata quella dello stesso Brandi, per quanto concerne anche concetti di patina e lacuna, riferibili finanche all'ambiente urbano e ai centri storici.

Prima tra tutte l'osservazione per cui «la forma plastica o architettonica, da un lato, e colore, dall'altro, non devono, contrariamente ad una visione di origine neoclassica, venire separate, soprattutto negli interventi di restauro»¹⁹¹, così come ancor più serrato si fa il legame tra struttura e aspetto, nei termini di struttura e decorazione, ma anche di struttura e finitura o, riferendosi anche al solo intonaco, tra struttura dello stesso e colore. Inoltre il concetto di intero viene esteso anche ai centri storici, riprendendo temi propri dell'elaborazione di Pane: «il contesto può, in lacune circostanze, divenire un oggetto esso stesso, com'è il caso dell'architettura minore nei centri storici, dove nessun singolo edificio costituisce opera d'arte, ma diviene un monumento in sé (come Campo dei Fiori in Roma)»¹⁹².

Non è un caso che la riflessione di Philippot per quel che concerne la conservazione dell'architettura ripercorra gli assunti della Carta di Venezia, in particolare per quel che riguarda la reintegrazione delle lacune, che anche in questo caso deve mirare al «ristabilimento della continuità formale in condizioni normali» e deve essere «facilmente

¹⁸⁹ P. Philippot, *Restauro: filosofia, criteri, linee guida*, cit., p. 43.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 45.

¹⁹¹ P. Fancelli, *Sottili variazioni su tema brandiano*, cit, p.12.

¹⁹² P. Philippot, *Restauro: filosofia, criteri, linee guida*, p. 45.

identificabile ad un'ispezione ravvicinata»¹⁹³. L'ambito entro cui ci si può muovere in tal senso termina laddove «l'intervento diventerebbe ipotetico o così esteso che solo una creazione moderna eviterebbe una falsificazione», in qual caso la questione può risolversi solo con un'addizione contemporanea in termini di «integrazione creativa» e «le parti originali della struttura... costituiranno gli elementi base della progettazione, essendo il principale obiettivo il raggiungimento dell'armonia all'interno della più larga unità di un ambiente contemporaneo». In tal senso si ritrovano nel pensiero del belga quelle «aperture in senso critico e finanche creativo» rilevate da G. Carbonara¹⁹⁴, per quanto «la posizione di Philipot, ancorché tuttora feconda ed illuminante e sebbene lungi dall'essere conclusa, ma anzi, creativamente in atto, può cominciare ad essere storicizzata»¹⁹⁵.

¹⁹³ *Ivi*, p. 48.

¹⁹⁴ G. Carbonara, *Il moderno restauro architettonico e il pensiero di Cesare Brandi*, p.223.

¹⁹⁵ P. Fancelli, *Sottili variazioni sul tema brandiano*, cit., p.10.

2.3 Il problema figurativo: conservazione e reintegrazione dell'immagine

Nei precedenti paragrafi si è visto come uno dei temi centrali e più complessi della teoresi del restauro architettonico, nelle diverse sfumature e sottili variazioni sul tema ravvisabili fin dagli enunciati di Pane del 1944, nella sistematizzazione di Renato Bonelli, nella *Teoria* di Brandi e come anche nei contributi di Paul Philippot, graviti sostanzialmente intorno agli aspetti figurativi dell'architettura nonché al modo con cui rapportarsi ad essi, in termini di valutazione critica e, dunque, di interventi. Tale configurazione si deve probabilmente alla matrice originaria dello stesso 'restauro critico' in termini di formulazione teorica e di metodo, da ricercarsi, come si è visto, primariamente negli sviluppi del restauro delle opere d'arte figurative in senso stretto, la pittura in particolare, avutisi negli anni Trenta del secolo scorso, la cui successiva applicazione all'architettura è repentinamente maturata nel periodo *post* bellico, per le ragioni e nei modi su cui si è già argomentato nel precedentemente.

È infatti «alla fine degli anni Trenta che «nell'ambito della problematica connessa alla conservazione delle opere d'arte emerge l'esigenza di una globale riconversione epistemologica. Dai protagonisti di quella temperie culturale iniziale – Giulio Carlo Argan, Roberto Longhi, Cesare Brandi – il restauro svincolato dai lacci ancora stretti dell'erudizione storicistica, verrà inteso non più quale operazione esclusivamente filologica e conservativa ma come atto critico» e «il problema del trattamento delle lacune, immediatamente connesso a tutto l'insieme dei valori figurativi, assumerà una centralità simbolica, divenendo uno dei punti nodali della trasformazione»¹.

Alla luce di quanto esposto nel precedente paragrafo, risulta chiaro che una formulazione in termini di elaborazione teorica del 'restauro critico' sia quella espressa da R. Bonelli nel 1963² – riconoscendo nel contributo di Pane del 1944 enunciati ma non una proposta teorica vera e propria³ e in quello di Brandi già una evoluzione delle linee di principio della critica applicata al restauro⁴. Essa è stata oggetto di non poche obiezioni e interpretazioni, che hanno portato in alcuni casi ad una visione distorta delle

¹ M.I. Catalano, *Brandi e il restauro. Percorsi di pensiero*, Nardini Edizioni, Fiesole 1998, p.9.

² R. Bonelli, voce *Restauro architettonico*, cit.

³ Cfr. A. Bellini, *Istanze storiche, estetiche ed etiche*, cit.; Id., *Giudizio critico e operatività*, cit.; P. Fancelli, *Un pensiero sul restauro*, cit.; R. Mormone, *Sull'autonomia dell'arte*, cit., p. 51; G. Fiengo, *Il restauro dei monumenti*, cit.

⁴ Si precisa che il contributo di Brandi, visto come una derivazione del 'restauro critico' (cfr. G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, cit., p. 27; Id., *Roberto Pane, Cesare Brandi e il restauro critico*, cit.; Id., *Brandi e il restauro architettonico oggi*, cit.; Id., *Il moderno restauro architettonico e il pensiero di Cesare Brandi*, cit.), si è in effetti sviluppato parallelamente a quello di Bonelli, con un approccio però diverso, che ha condotto il critico senese a sviluppare una *Teoria* unica nel suo genere, cui si è legato il pensiero di Philippot, prendendo poi la forma di una speculazione autonoma.

questioni disciplinari; costituisce in tal senso un esempio la voce *Restauro* del *Dizionario di Architettura e Urbanistica* del 1969, che, nella definizione dei coevi principi del restauro, fa esplicito riferimento al 'restauro critico', chiamando in causa simultaneamente e indistintamente sia gli assunti bonelliani che quelli brandiani: «gli attuali principi informatori del restauro 'critico', di ispirazione crociana, si fondano sulla identificazione dei caratteri di un'opera d'arte, nella duplice polarità estetico-storica, mediante un atto critico che ne individui il grado di importanza e il valore specifico, e nelle operazioni di recupero degli elementi formali essenziali attraverso la liberazione delle aggiunte e sovrapposizioni (anche di notevole pregio artistico) che ne alterino l'unità figurativa. Gli interventi di ricostruzione, tesi a integrare mai a sostituire l'opera, sono legittimi quando ripristinino, in modo storicamente accertato, l'unità formale del monumento del monumento. Peraltro non vengono escluse operazioni responsabili di attività creativa che, proponendosi come superamento dell'azione critica in vista di una rinnovata vitalità culturale e artistica, intervengano direttamente sull'opera a prosieguo e completamento della valutazione testimoniale. Nella cultura attuale il r. può essere dunque inteso come l'attività capace di restituire attraverso un processo critico i caratteri formali essenziali e vincolanti del monumento e nella sua accezione più ampia come lo strumento capace di attualizzare l'atto creativo originario trasformando un'espressione storica in una unità culturalmente operante»⁵.

Così posti i termini della questione, si palesa, a soli sei anni dalla pubblicazione della *Teoria* di Brandi e della voce *Restauro architettonico* di Bonelli, quella che Gurrieri indica come la «diffusa confusione, quando non... aberrante ignoranza che, del concetto di 'restauro', si ha anche a livelli ufficiali»⁶. In particolare il concetto di 'restauro critico', già negli anni Settanta, appariva superato: Gurrieri infatti, riferendosi proprio alla ricordata voce *Restauro* del D.A.U., afferma che in essa è esplicitata una concezione del restauro «ancora attardata nelle secche del 'restauro critico'», oltre che significativa di una «eterogeneità culturale e metodologica» frutto della «parcellizzazione concettuale che caratterizza[va] l'insegnamento del restauro e il suo stesso esercizio pratico»⁷. Ciò non equivale al rifiuto *tout court* dei principi da esso sostenuti, ma alla validazione

⁵ M.C. Vergara Caffarelli, voce *Restauro* in *Dizionario di Architettura e Urbanistica*, diretto da P. Portoghesi, Istituto Editoriale Romano, Roma 1969, pp.143-146.

⁶ F. Gurrieri, *Introduzione a Teoria e cultura del restauro dei monumenti e dei centri antichi*, a cura di F. Gurrieri, CLUSF, Firenze 1974, p.5.

⁷ F. Gurrieri, *Introduzione a Teoria e cultura del restauro dei monumenti e dei centri antichi*, cit., p.6. L'a. afferma inoltre che «la permanenza, nel linguaggio specialistico di termini come 'ripristinò', 'ristrutturazione', 'restituzione a nuova vita', 'restituzione stilistica', 'semplificazione stilistica', 'istanza estetico-critica, ecc., sta chiaramente a significare quanto poco assimilato sia il responsabile esercizio del restauro», *ibidem*.

essenzialmente dell'approccio critico al restauro così come emerso in termini di irrinunciabilità dal dibattito post-bellico, nonostante la condotta delle interventi in tale periodo evidenziasse ancora «il saldo ancoraggio... alla prassi 'scientifica', se non 'storico-filologica'»⁸.

In particolare, a partire dagli anni Sessanta il concetto di monumento si arricchisce di nuovi significati, che vanno ben oltre le valenze estetiche, in nome di «qualcosa di sostitutivo assimilabile ad una serie oggettuale tra cui esiste un rapporto scalare e differenziato», frutto della «dimensione estensiva verticale e orizzontale del bene culturale»⁹. In sostanza sembra prendere piede l'acquisizione delle lezione riegliana¹⁰, con una visione/percezione più articolata e parcellizzata del monumento, in cui la dialettica tra istanza estetica e istanza storica si arricchisce di ulteriori elementi di riflessione, in particolare «l'estensione e le nuove connotazioni culturali di quel patrimonio che deve essere tutelato e conservato [necessita di] criteri che presuppongano una strategia generale rinviante a nuove valutazioni, non più legate all'aura sacrale dell'artisticità e alla storicità del monumento, da preservare con un intervento filologico e selettivo memore della filosofia dei valori del secolo scorso»¹¹.

In tale temperie culturale, nel cuore degli anni Settanta, allorché andava delineandosi una duplice fisionomia teorico-critica del restauro¹² e i principi del 'restauro critico' così

⁸ G. Fiengo, L. Guerriero, *Sentieri interrotti: restauri e restauratori del secondo Novecento*, in *Monumenti e documenti. Restauri e restauratori del secondo Novecento*, Atti del Seminario Nazionale (Aversa, 2009-2010), a cura di G. Fiengo, L. Guerriero, Arte Tipografica, Napoli 2011, p. IX.

⁹ C. Chirici, *Critica e restauro*, cit., p.76.

¹⁰ Sulla ricezione del contributo di Riegl in Italia si veda S. Scarrocchia, *La ricezione della teoria della conservazione di Riegl*, cit. Si veda pure B.G. Marino, *Restauro e autenticità*, cit., in particolare pp. 33-52, in cui l'a., in riferimento alla lezione riegliana, sottolinea come «l'impalcatura teorica dei valori offr[ia] i maggiori e i più rigorosi parametri per una trattazione delle istanze del monumento» (p.28), alla luce dell'affermazione da parte dello stesso Riegl della «inesistenza di caratteri assoluti nell'apprezzamento estetico delle opere» (p.34).

¹¹ C. Chirici, *Critica e restauro*, cit., p.78. In effetti la seconda metà del secolo scorso è stata caratterizzata, per quanto riguarda la cultura del restauro, da una frammentazione del dibattito per temi e dalla graduale estensione quantitativa degli oggetti da tutelare: dalle 'cose di notevole interesse', così come definito dalla *Carta di Atene* e dalle leggi di tutela italiane del 1939, agli insiemi di cose o beni comprendenti tanto la singola creazione architettonica quanto l'ambiente urbano e paesistico nel suo insieme, incluse 'le opere modeste che, con il tempo, abbiano acquistato un significato culturale', così come specificato nell'art.1 della *Carta di Venezia*. A tale ampliamento si sono associati da un lato il nuovo concetto di bene culturale, inteso come «oggetto che non si configura più in termini di *tipo, stile, immagine, unità figurale* [bensì come] *testimonianza materiale avente valore di civiltà*, colta nel suo repertorio di elementi costitutivi (formali, strutturali, distributivi, materici, cromatici, simbolici, ecc.) così come si sono sovrapposti nel tempo»¹¹, dall'altro la nozione di 'patrimonio culturale', ovvero quella «visione planetaria del bene culturale come 'patrimonio comune di ogni nazione'» proposta nella *Convenzione di Parigi*, J. Jokilehto, *International Trends in Historic Preservation: From Ancient Monuments to Living Cultures*, in «APT Bulletin», vol. 29, nn. 3/4, Thirtieth-Anniversary Issue, 1998, pp. 17-19. Sull'evoluzione del concetto di tutela si veda B.G. Marino, *Note sulla definizione dell'oggetto di tutela nelle carte del restauro*, in A. Aveta, *Conservazione e valorizzazione del patrimonio culturale. Indirizzi e norme per il restauro architettonico*, Arte Tipografica Editrice, Napoli 2005, pp.217-223.

¹² C. Chirici, *Critica e restauro*, cit., p.79.

come sviluppati nel secondo dopoguerra venivano declinati «progressivamente in senso conservativo»¹³, G. Carbonara affronta la questione della validità del 'restauro critico' in termini di teoria e metodologia operativa nel saggio *La reintegrazione dell'immagine*, il quale «non si presenta con la pretesa di proporre una nuova visione teorica del problema» quanto piuttosto è volto a «rivedere le moderne formulazioni sul restauro fino all'ampia, sistematica e, si potrebbe dire, esaustiva trattazione del Brandi»¹⁴.

Esso offre sostanzialmente una sintesi dei principali contributi teorici sviluppati nel secondo dopoguerra, riconducibili a Roberto Pane e Renato Bonelli, per quello che concerne l'enunciazione e la teorizzazione del 'restauro critico', a Cesare Brandi, per la rielaborazione dei principi in chiave fenomenologica nella *Teoria*, ad Umberto Baldini per la sistematizzazione del concetto di unità di metodo, a Paul Philippot, per lo sviluppo ulteriore dei concetti brandiani. Lo scopo era, come sottolineato dallo stesso Carbonara, «ricercare, in particolare nel campo del restauro monumentale ma senza preclusioni per le altre forme d'arte, gli aspetti applicativi delle teorie e degli inquadramenti più generali, verificandone la reale incidenza, applicabilità ed efficacia normativa»¹⁵, approccio dettato, probabilmente, dalla necessità/volontà di evidenziare la 'funzionalità' della critica applicata al restauro¹⁶.

Data la diffusa bassa qualità dei restauri che andavano realizzandosi in quegli anni, da cui si palesava (già) il problema del divario tra teoria e prassi, appariva lecito «chiarire se la pecca [fosse] nel metodo o piuttosto... nella scadente applicazione pratica dei principi»¹⁷. Nel secondo dopoguerra, infatti, nonostante la revisione delle teorie del restauro a vantaggio dell'affermazione in sede teorica del 'restauro critico', «la condotta delle opere tradì, sovente, i fermenti culturali che nell'immediato anteguerra avevano suggerito... di revocare in dubbio i precetti giovannoniani»¹⁸, palesando ancora chiari riferimenti all'impostazione scientifico-filologica.

Il periodo storico cui si riferiscono le riflessioni dello studioso romano vede lo sviluppo di osservazioni che, non solo costituiscono delle vere e proprie obiezioni al 'restauro

¹³ G. Fiengo, L. Guerriero, *Sentieri interrotti*, cit., p. IX.

¹⁴ G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, cit., p. 21.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Carbonara fa riferimento in merito a tale questione al pensiero di M. Tafuri, secondo cui «la verifica della verità critica è nella sua funzionalità più che nel principio filosofico o empirico, sul quale essa si basa», *Ivi*, p. 22. Alla luce della bassa qualità dei restauri che andavano compendosi in quegli anni, si palesava il problema del divario tra teoria e prassi, per cui appariva lecito «chiarire se la pecca [fosse] nel metodo o piuttosto... nella scadente applicazione pratica dei principi», *ibidem*.

¹⁷ *Ivi*, pp.21-22.

¹⁸ G. Fiengo, L. Guerriero, *Sentieri interrotti*, cit., p.IX.

critico¹⁹, ma in alcuni casi giungono a sostenere l'impossibilità teorica del restauro, a fronte dell' «evolversi delle possibilità tecniche e la mutevolezza delle riflessioni estetiche»²⁰. Inoltre, C. Chirici rilevava infatti come «il dissidio tra tecnica e arte si va facendo più netto. Sono i mezzi tecnici che stabiliscono i limiti e il carattere della conservazione dell'antico. [...] Ogni tentativo teorico è stato inficiato dall'impossibilità della attuazione pratica, perché si sono presentate puntualmente esigenze non contemplate», in un rapporto invertito tra teoria e prassi in cui pare essere la seconda a determinare la prima²¹. Anche l'Istituto Centrale per il Restauro sembra essere investito da tale tendenza tecnicistica, assumendo «nuovi indirizzi operativi che privilegiavano l'uso delle tecnologie e l'approccio scientifico ai problemi del restauro... a discapito dell'esercizio del giudizio storico-critico e di quello estetico-diagnostico»²².

Il noto saggio di Carbonara mira ad annullare tali determinazioni, allorché, pur nella consapevolezza che il rapporto tra teoria e prassi può assumere risvolti pericolosi per l'oggetto di intervento, in particolare quando esso è costituito da un manufatto architettonico, egli tende ad affermare non solo la «necessità di una chiara visione teorica come impostazione filosofica e scientifica del problema» e l'esigenza di una sua «traduzione in indicazioni pratiche ma non per questo empiriche»²³, ma anche il perdurare degli enunciati del 'restauro critico', anche se da più parti «condannati»²⁴.

Pubblicato circa dieci anni dopo la voce *Restauro* di Bonelli, il saggio in questione dimostra in parte come gli assunti dello studioso orvietano si prestassero da subito ad

¹⁹ Si vedano R. Pane, *Teoria della conservazione e del restauro dei monumenti*, cit., pp.9-24, dove è riportato il testo della relazione presentata da Pane al Convegno di Venezia del 1964, in cui lo studioso napoletano si esprime con toni molto duri in contro le tesi di Bonelli; M. Tafuri, *Teoria e storia dell'architettura*, Bari, 1970, in particolare il capitolo V – *Gli strumenti della critica*, pp. 199-260; M. Calvesi, *Riscoprire il ruolo del museo*, in «Corriere della sera», 6 aprile 1975, R. Bianchi Bandinelli, *Relazione* di San Gimignano, in «Il Contemporaneo – Rinascita», 6 ottobre 1972, M. Gregori, *Per la tutela dei beni artistici e culturali*, in «Paragone», XXII, n.257/1971, citati in G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, cit., p. 61.

²⁰ G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, cit., p.37.

²¹ C. Chirici, *Il problema del restauro*, Milano 1971, citato in G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, cit., p.36.

²² P. Marconi, *Il restauro architettonico in Italia. Mentalità, ideologie pratiche*, in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, a cura di F. Dal Co, Electa, Milano 1997, p. 387. L'a. aggiunge «il restauratore d'oggetti d'arte, indossato il camice bianco, si considerava simile a un ingegnere, a un chimico o a un fisico», *ibidem*. In altra sede Marconi ha sottolineato come tale atteggiamento abbia allontanato la pratica del restauro – in termini proprio di tecniche esecutive – dalla «tradizione d'intervento dei nostri avi, fatta di smontaggi e rimontaggi, di sostituzioni parziali, di ritessere di muri, di rifacimenti sapienti di strutture lignee o murarie una volta che le originarie fossero degradate o fossero state squassate dal terremoto, di sapientissime considerazioni sulla durabilità assoluta dei singoli corpi strutturali», P. Marconi, *Materia e significato*, cit., p. 4.

²³ G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, cit., p. 45.

²⁴ «La condanna senza appello che sembra avere investito insieme con l'estetica spiritualista gli enunciati del restauro critico ad essa filosoficamente connessi, non ci sembra giustificabile o, per lo meno, solo in piccola parte», *ivi*, p.47.

interpretazioni e declinazioni diverse, tanto da rendersi necessario, appunto solo dopo più di dieci anni, un chiarimento su alcuni aspetti della sua formulazione. Tali aspetti riguardano soprattutto quella prevalenza accordata all'istanza estetica che ha portato a tacciare i principi del 'restauro critico' di «pericolosità nei confronti dei monumenti»²⁵.

Appare significativo evidenziare come lo studioso da un lato affermi che i principi del 'restauro critico' siano sintetizzati nel pensiero di Bonelli²⁶, ma poi, di fatto, nella sua trattazione – che, seppure non manifestamente dichiarato, giunge ad una rielaborazione teorica personale che in parte si allontana dal pensiero di Bonelli, mitigando quest'ultimo con gli apporti brandiani – chiama in causa più la speculazione brandiana che gli enunciati del suo maestro. Non a caso in relazione a questi ultimi egli afferma come siano «evidenti le difficoltà pratiche ed applicative che investono una simile visione, ma più evidenti ancora le possibili obiezioni concettuali»²⁷.

Appare pertanto opportuno soffermarsi in via preliminare su tali obiezioni e sulle argomentazioni poste da Carbonara, potremmo dire, a difesa delle tesi di Bonelli.

Il testo della ricordata voce *Restauro* del 1963 in effetti è strutturato in maniera suscettibile di diverse interpretazioni, che possono essere tanto foriere di ulteriori spunti di riflessione – come vedremo in Carbonara – quanto di visioni distorte. I principi in essa espressi fanno chiaramente riferimento ad un concetto di restauro inteso come ripristino di una unità figurativa – senza in tal senso ricorrere all'unità originaria o di stile – espresso in termini di «vera forma». Proprio tale concetto è stato oggetto di interpretazioni «inautentiche»²⁸, a partire dalle critiche rivolte a Bonelli da R. Pane nel 1964. In occasione della conferenza introduttiva al convegno tenutosi in quell'anno a Venezia, infatti, Pane manifestò il suo disappunto sul concetto bonelliano di restauro come atto di «liberazione della vera forma» del manufatto, accostando pertanto la figura dello studioso orvietano a quella di Viollet-le-Duc, sottolineando come il secondo «aveva almeno il merito di riconoscere che lo stato di integrità al quale l'operazione del restauro riconduceva 'poteva non essere mai esistito'»²⁹.

²⁵ G. Carbonara, *Renato Bonelli, teorico del restauro*, in *Monumenti e documenti*, cit., p. 3.

²⁶ Si veda G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, cit., pp. 55-61, in particolare p. 61 dove l'a., a conclusione dell'esposizione dei principi del 'restauro critico' afferma: «questo dunque il pensiero di Bonelli ed, in sintesi, i principi del restauro critico e del suo connesso, il restauro creativo».

²⁷ *Ivi*, p. 61.

²⁸ *Ivi*, p. 66.

²⁹ R. Pane, *Teoria della conservazione e del restauro dei monumenti*, cit., p. 14. Si precisa che lo stesso Pane già nel 1949 manifestava il proprio ripensamento relativamente a quanto sostenuto nel suo contributo del 1944: «scrivendo del restauro architettonico, la costante esigenza del gusto nella soluzione dei più diversi problemi mi aveva spinto a definire il restauro stesso come opera d'arte. Definizione che ora non esito a

Carbonara evidenzia, in tal senso, come in realtà il concetto di «vera forma» a cui fa riferimento Bonelli sia «chiaramente da intendere non come forma 'originaria' (parola che Bonelli assolutamente non impiega) ... ma assai più idealisticamente, come 'forma compiuta'», intendendosi per quest'ultima quella «configurazione di maggior pregio figurale» indipendentemente da come essa «si sia storicamente determinata»³⁰. D'altra parte, come sottolineato da Carbonara, Bonelli elabora un concetto di 'opera d'arte' architettonica che «individua nelle singole predisposte visuali i valori estetici dell'edificio, dai più riconosciute invece nella sua totalità ed interezza»³¹, palesando un evidente attenzione a concetti propri del purovisibilismo e della teoria della ricezione, piuttosto che dell'estetica idealista. Quindi non sussiste nel pensiero dello studioso orvietano un concetto di unità formale intesa come unitarietà della forma, per cui anche i riferimenti alla liberazione della stessa sono da intendersi per «parti limitate del monumento... e inoltre... di pochi, eccezionali monumenti, mentre la stragrande maggioranza del patrimonio di architettura e letteratura architettonica ricadrà sotto l'incidenza prevalente dell'istanza storica e quindi della più scrupolosa conservazione»³². Ad ulteriore precisazione dei suddetti concetti, Carbonara afferma che «per unità figurata... non si intendono l'unità e l'integrità fisica dell'oggetto», ribadendo che «ad esempio, il pittoresco e suggestivo aspetto di una mozza torre medievale abbarbicata ad un rudere romano, può, pur nella sua menomata integrità fisica, godere di una soddisfacente unità figurata che anche la più piccola trasformazione potrebbe compromettere»³³.

riconoscere eccessiva», R. Pane, *Ancora a proposito del restauro come critica d'arte*, in «Lo Spettatore Italiano», anno II, n.9/1949, p. 159.

³⁰ G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, cit., p.64. Appaio, a tal punto, pertinenti le considerazioni sviluppate da P. Fancelli proprio sulla «estrema labilità del concetto di... 'opera compiuta' riguardo il prodotto artistico». Egli afferma che «si tratta di una categoria sicuramente non applicabile a tutti i testi figurativi, almeno sotto il profilo estetico. Infatti, non solo l'opera stessa, già completa, può essere stata in seguito validamente modificata; non solo essa, anche pensando alla sua prima formulazione, può essere stata caratterizzata da un lungo processo formativo; non solo essa, con il tempo, come asserito da Pareyson, può avere perduto, eppure, talora, contemporaneamente acquistato in quanto valore figurativo; ma ciò che di essa è rimasto può essere stato calibratamente rifiuto, almeno secondo l'indirizzo del restauro critico, in una nuova composizione. Tendenza, quest'ultima, che è proprio quella che fa più esplicito riferimento alla compiutezza del prodotto artistico, contraddetta proprio da tale rifiuto». Fancelli sottolinea, inoltre, come il concetto di 'opera compiuta' possa essere il frutto di fattori non estetici ma storici, citando ad esempio il caso della facciata incompleta del Santo Spirito a Firenze o del Duomo di Faenza, laddove si può riaffacciare il concetto di opera 'compiuta', in quanto, ormai, sedimentata, assestata, consolidata, in una figuratività determinata... da circostanze non più estetiche, bensì storiche», P. Fancelli, *Verso una teoria della conservazione*, in «Antiqua», n.5-5/1984, p. 24.

³¹ G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, cit., p.66. In vero in tal senso appare palese l'incidenza nel pensiero di Bonelli, accanto all'estetica neoidealista, di concetti propri del purovisibilismo e della teoria della ricezione.

³² *Ivi*, p.67.

³³ *Ivi*, p.69.

Risulta evidente come in questo tipo di approccio non vi sia nulla che faccia presagire una qualche preferenza stilistica o storica (come invece sussisteva nell'idea di restauro di Viollet-le-Duc), così come non vi è nulla di evolucionistico, ovvero il manufatto può raggiungere la sua compiutezza formale in qualsiasi momento storico compreso tra la creazione dell'opera e il presente³⁴. La questione, in sostanza, si risolve con il ricorso al *giudizio critico*, visto come strumento per l'individuazione, *caso per caso*, della 'vera forma' «nella sua duplice qualità storica e artistica, unitaria o stratificata che sia»³⁵ e come guida ad un altro aspetto contemplato da Bonelli – oggetto anch'esso di non poche obiezioni – qual è la «libera scelta creatrice» che dovrebbe connotare l'intervento *in corpore vili*, da intendersi, secondo Carbonara, non come scelta arbitraria, appunto perché criticamente guidata, e, inoltre, riferita all'integrazione del manufatto conseguenziale alla sua comprensione³⁶.

D'altra parte uno dei principi del 'restauro critico', fermamente condiviso sia da Pane che da Bonelli, nonché già anticipato da Argan, è quello che identifica il restauro come opera d'arte, ovvero come atto progettuale, e pertanto, in seno a tale concezione, deve intendersi 'libera' la scelta del restauratore, «non perché arbitraria... ma perché creatrice, atta a risolvere nella forma senza residuo e in piena autonomia, i vincoli, gli scrupoli prudenziali e tutte le limitazioni esterne»³⁷, risolvendosi nella *reintegrazione* delle parti mancanti a formare una (nuova) unità figurativa.

Puntualizzati alcuni temi fondanti e assai discussi del 'restauro critico', che Carbonara riteneva «valido anche oggi [riferito al 1976] che l'estetica spiritualista, sulla quale si fondava la sua più completa e sistematica esposizione, è, insieme con il concetto stesso di estetica, giudicata in piena crisi», lo studioso elabora poi una propria rilettura degli

³⁴ Cfr. P. Fancelli, *Verso una teoria della conservazione*, cit. Ciò a dimostrazione di come il 'restauro critico' sia cosa ben diversa dal restauro stilistico, muovendosi da presupposti storico-culturali, nonché da concezioni estetiche e filosofiche, certamente differenti, per cui l'accostamento tra i due approcci appare svilente la portata culturale del primo (cfr. R. Pane, *Teoria della conservazione*, cit., in particolare p.14 per l'accostamento tra Bonelli e Viollet-le-Duc). In effetti nella citata voce *Restauro* è certamente espressa una palese propensione del metodo di Bonelli verso l'istanza estetica a scapito degli altri valori insiti nell'opera, ma è tuttavia evidente la consapevolezza dello studioso delle unicità ed irripetibilità dell'atto creatore dell'artista; egli stesso afferma infatti che «quando le distruzioni siano così gravi da avere grandemente mutilato o distrutto l'immagine, non è assolutamente possibile tornare ad avere il monumento, esso non si può riprodurre», cfr. R. Bonelli, voce *Restauro*, cit., p.347. Questo atteggiamento non si ritrova invece nella pratica operativa di Viollet-le-Duc, che, soprattutto negli ultimi restauri come il castello di Pierrefonds o le mura di Carcassonne, andava ben oltre la ricostruzione in stile, lasciando ampio spazio all'inventiva ed conformando i manufatti in una «completezza che forse non avevano mai avuto», cfr. E. Vassallo, *Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc*, in *La cultura del restauro*, a cura di S. Casillo, Marsilio, Venezia 1996, p.97.

³⁵ G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, cit., p.64.

³⁶ «È quindi in un processo di 'integrazione' che si attua questa creatività e non di sostituzione e trasformazione dell'antico in favore del nuovo 'liberamente... creato'», *ivi*, p.69.

³⁷ *Ivi*, p.72.

assunti bonelliani, accentuandone i riferimenti alla figuratività dell'opera, intesa però non in termini strettamente estetici, quanto piuttosto di *immagine*, secondo un'accezione, già presente sia in Brandi che in Bonelli, che vede l'immagine dell'oggetto non solo in termini iconologici (e quindi intrinseci all'opera), ma anche come *presentazione*, richiamando in causa una serie di fattori estrinseci che evidentemente intervengono nella *ricezione* dell'oggetto stesso. In tal senso la *reintegrazione* di cui si è detto può risolversi in *reintegrazione dell'immagine* oltre che della materia di cui l'opera d'arte è composta, «intendendo... con questa dizione tutta quella serie di interventi che, senza modificare direttamente la realtà fisica dell'opera, incidono però su quella figurativa, ricadendo con ciò a pieno diritto nel campo del restauro»³⁸.

Secondo la ricordata accezione di 'reintegrazione dell'immagine', infatti, sono da considerare interventi di restauro tutti quelli che incidono sugli elementi intermedi tra l'opera e il riguardante, «come l'atmosfera e la luce, la presentazione e la collocazione dell'oggetto o del monumento nel suo ambiente ed, in particolare per gli interni d'architettura, le sistemazioni provvisorie e con elementi leggeri, facilmente rimovibili, ma non per questo figurativamente irrilevanti, i colori e le ombre dell'intorno ed anche il controllo delle condizioni ambientali fisiche e termo-igrometriche e tutto ciò che compete al restauro preventivo»³⁹ brandianamente inteso. D'altra parte, proprio Brandi aveva già posto l'attenzione sulla figuratività dell'opera d'arte in quanto presenza nel mondo esistenziale – distinguendo quest'ultima dalla spazialità propria dell'opera, «autonoma... [e] clausola stessa della realtà pura... definita una volta e per sempre»⁴⁰ – evidenziando come qualsiasi intervento volto a modificare tale spazialità sia a pieno titolo da considerarsi come un intervento di restauro, anzi «il primo intervento che noi dovremo considerare», appunto non già «quello *diretto* sulla materia stessa dell'opera, ma quello volto ad assicurare le condizioni necessarie a che la spazialità dell'opera non sia ostacolata al suo affermarsi entro lo spazio fisico dell'esistenza»⁴¹. Pertanto, «attaccare un quadro ad una parete, togliergli o mettergli la cornice» così come «aprire uno spiazzo o

³⁸ *Ivi*, p. 93. Una siffatta accezione è pienamente in linea con il coevo contesto culturale, inserendosi a pieno titolo nell'ambito di quelle riflessioni che hanno connotato l'evoluzione del concetto di monumento nel corso del XX secolo, in termini di ampliamento quantitativo delle 'cose' da tutelare e, conseguenzialmente, del campo d'azione della tutela e del restauro, generando al contempo non poche ambiguità nella definizione degli ambiti di intervento, ovvero del confine tra progetto di restauro e progetto di architettura, sempre che tale distinzione sussista.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ C. Brandi, *Teoria del restauro*, cit., pp.50-51.

⁴¹ C. Brandi, *Teoria del restauro*, cit., p.51. In ragione di tali principi Brandi afferma che «anche l'atto con cui un dipinto viene attaccato al muro, non indizia già una fase dell'arredamento, ma in primo luogo costituisce la enucleazione della spazialità dell'opera», *ibidem*.

un largo ad una architettura» sono operazioni che «si pongono come atti di restauro»⁴², ovvero di progetto; in tal senso per Brandi il restauro preventivo è un imperativo ancor più rigoroso del restauro d'estrema urgenza, «perché volto proprio ad impedire quest'ultimo, il quale difficilmente potrà realizzarsi con un salvataggio completo dell'opera d'arte»⁴³.

Ad esemplificazione di quanto esposto Carbonara ricorda non solo l'incidenza dell'apertura del corso Rinascimento sulle condizioni percettive, in particolare della facciata, del Sant'Andrea della Valle in Roma⁴⁴, tradottosi in un tipico caso di «danno di immagine», ma anche l'ancor più significativo intervento di trasformazione in moschea della cattedrale gotica di Nicosia, realizzato semplicemente disponendo sul preesistente pavimento dei tappeti orientali rivolti verso la Mecca e quindi in senso obliquo rispetto all'impianto della chiesa, modificandone fortemente la figuratività dell'interno «senza che neanche una pietra venisse toccata»⁴⁵. Ciò ad ulteriore dimostrazione che l'intervento neutro «non esiste perché... ogni modifica tende a creare nuovi rapporti visivi con l'intorno»⁴⁶.

L'intervento di *reintegrazione dell'immagine* sta quindi ad indicare un'operazione che agisca non tanto sull'oggettualità dell'opera, ma su quanto di questa interviene nella nostra esperienza, inserendosi nelle pieghe del dialogo tra l'opera e il fruitore, interrotto o lacerato o comunque alterato, riprendendo ciò che l'opera stessa suggerisce. Si tratta quindi non di aggiungere ma di riprendere ciò che di fatto nell'opera già c'è in forma di «legittima secrezione dell'immagine»⁴⁷ attraverso «la più attenta comprensione dell'opera, rifiutando concettualmente non l'intervento deciso e carico di valori fantastici, ma l'intervento 'integrativo' attuato in modo casuale, empirico e al di fuori di precisi riferimenti critici»⁴⁸.

Tuttavia, sussistono casi in cui l'immagine del manufatto sia talmente lacerata e compromessa da non contenere quei 'suggerimenti' necessari per reintegrare l'opera⁴⁹ e allora è «auspicabile tornare ad avere, lavorando e riutilizzando come stimoli gli antichi frammenti, una creazione nuovamente originale ed anche rispettosa delle esigenze della

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ivi*, p.56.

⁴⁴ *Ivi*, pp. 58-59.

⁴⁵ Il caso ricordato da Carbonara si riferisce ad un esempio esposto da Philippot, si veda G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, cit., p. 93, nota 173.

⁴⁶ *Ivi*, p. 97.

⁴⁷ C. Brandi, *Teoria del restauro*, cit., p. 149.

⁴⁸ G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, cit., p. 97.

⁴⁹ Cfr. C. Brandi, *L'unità potenziale dell'opera d'arte*, in *Teoria del restauro*, cit., p. 17.

conservazione...un'immagine, quindi, diversa e non sostitutiva rispetto a quella originaria perduta. [...] Si tratta di ridare all'oggetto, o al pezzo architettonico da restaurare... una spazialità figurativa... che gli nasca dalla collocazione in una nuova 'opera artistica', nella struttura della quale esso venga a far parte, sia mantenendo una sua autonoma leggibilità che combinandosi con altri elementi nuovi» secondo soluzioni che per contrasto possono rendere «più leggibili e accentuati i valori figurativi»⁵⁰.

In tale accezione gli aspetti reintegrativi vanno in qualche modo assottigliandosi, avvicinandosi sempre di più l'intervento all'integrazione dell'unità figurativa mediante giustapposizione di nuovi elementi a formare una nuova unità figurativa. In tal caso è «pur vero che alla fantasia ed all'inventiva dell'architetto è lasciata ampia libertà organizzativa e creativa, ma questa è sempre condotta entro l'alveo delle indicazioni che muovono dalla lettura e comprensione storico-critica dell'oggetto, monumento o complesso investito dal restauro»⁵¹.

Alla componente critica prima accennata si affianca quindi quella creativa, che richiama in causa la «fantasia» cui faceva riferimento Bonelli, foriera, come si è detto, di non poche obiezioni. Carbonara tuttavia precisa che essa non deve intendersi come incontrollata espressione del genio artistico, quanto piuttosto «guidata dalla presenza delle mutile preesistenze» e stimolata dalle «difficoltà e dai limiti che esse pongono... elaborando originariamente una immagine nuova»⁵². Anche in questo caso la questione si risolve in termini di giudizio critico, che interviene evidentemente tanto nell'atto critico preliminare di interpretazione, tanto in quello creativo.

Ma a tal punto, sostiene Carbonara, sembra celarsi una antinomia più che una dialettica tra critica e creatività, in virtù di quella che potrebbe essere vista come una costrizione, entro la stessa veste, di termini tra loro antitetici: «se si tratta di opera d'arte, la sua stessa libertà vanifica le preoccupazioni critiche, se, al contrario, si tratta di interpretazione critica, l'atto, da creatore e fantastico, tende a strutturarsi come riflesso,

⁵⁰ G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, cit., pp. 100-101. È il caso ad esempi di quei frammenti antichi in cui il residuo dell'opera originaria sia talmente minimo da non poter essere rivitalizzato in una nuova funzione, ma può trovare nuova vita nel «reinsediamento in un circuito di fruizione estetica», *ivi*, p. 105.

⁵¹ *Ivi*, p. 107.

⁵² *Ivi*, p. 110. Alle possibili obiezioni a questo tipo di approccio, prima tra tutte la constatazione che esso è sempre esistito – in particolare Carbonara cita quanto già asserito da C. Perogalli in *La progettazione del restauro monumentale*, Milano 1955, p. 83 – Carbonara afferma che «il restauro potrebbe essere anche pensato facendo uso dello stesso sistema linguistico che caratterizza l'oggetto della indagine-restauro... sotto questo aspetto l'operazione di restauro si presenterebbe come atto di *metalinguaggio*, cioè come meditazione e riflessione, figurativamente espressa, su un altro fatto figurativo», *ivi*, p. 108. Sul concetto di restauro come metalinguaggio si veda N. Pirazzoli, *Passato e postmoderno. Il restauro come metalinguaggio*, ALINEA Editrice, Firenze 2007.

compromettendo in tal modo ogni possibilità di espressione artistica»⁵³. Tale apparente 'contraddizione' appare già risolta, nei termini di un necessario apporto critico nel fare artistico e simultaneamente nel giudizio. Carbonara, in tal senso, richiama il contributo di Croce, che già aveva delineato i confini di questa circolarità tra intuizione-creazione-ricezione. La ricezione mutuata dal giudizio critico si identifica per il filosofo napoletano con l'intuizione, mentre «la differenza consiste soltanto nella diversità delle circostanze, perché l'una volta si tratta di produzione e l'altra di riproduzione estetica»; d'altra parte «il critico deve avere alcunché della genialità dell'artista e l'artista deve essere fornito di gusto»⁵⁴, inteso questo come attività giudicante. Carbonara evidenzia come tale concetto sia stato poi ripreso da L. Pareyson, il quale afferma l'inscindibile legame tra produzione artistica e pensiero critico: «l'arte è costituita dal pensiero perché la pura formatività riesce a compiere la propria specifica operazione solo se sostenuta e controllata dal vigile esercizio del pensiero critico. Senza l'intervento del pensiero la produzione dell'opera d'arte non sarebbe nemmeno possibile»⁵⁵.

Appare così configurato il rapporto dialettico tra critica e creatività nel restauro, laddove esso diventa «atto interamente critico nel suo farsi atto creativo e viceversa, in una assoluta e inscindibile compenetrazione»⁵⁶. In particolare per quanto concerne la creatività, uno degli aspetti più discussi del problema, in base a quanto affermato da Brandi per il trattamento delle lacune, ovvero che «l'integrazione proposta dovrà... contenersi in limiti e modalità tali da essere riconoscibile a prima vista... proprio come una proposta che si assoggetta al giudizio altrui», Carbonara ritiene opportuno precisare che le rivedibilità di tale proposta fa sì che essa si connoti come *proposta critica* per una serie di ragioni: «sia per la coscienza che ha di se stessa come potenzialmente provvisoria, sia perché emergente da un'attenta valutazione della situazione attuale nella quale si inserisce, sia infine per l'esigenza che propone, e che non può attuarsi se non attraverso una precedente interpretazione, di facilitare la lettura del testo stesso». A tal fine è quindi necessario che siano «rese leggibili come in un testo scritto affiancato all'originale tutte le informazioni autentiche possibili, ricavate ricostituendo... certi passaggi perduti e certi nessi, in base alla speciale *metalogica*⁵⁷ che l'immagine possiede e

⁵³ G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, cit., pp.115-116.

⁵⁴ B. Croce, *Estetica*, Bari 1945, p.132, citato *Ivi*, p. 117.

⁵⁵ L. Pareyson, *Estetica*, Firenze 1974, p.24, citato *Ivi*, p. 116.

⁵⁶ G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, cit., p. 119.

⁵⁷ La *metalogica* cui fa riferimento Carbonara è cosa diversa dal *metalinguaggio* cui si riferisce invece Tafuri, pure richiamato nel saggio di Carbonara, che è ritenuto non adatto al restauro in quanto basato su una

che, se bene interrogata, è in grado di esprimere nuovamente: indicazioni sugli allineamenti, i colori, i volumi, le simmetrie, gli effetti di superficie e quant'altro strutturava l'antica figura, ricavabili con tanto più grande certezza quanto più, all'analisi diretta dei frammenti, si accosti comprensione storica e capacità critica di intendimento»⁵⁸. In ciò secondo Carbonara risiede il *contenuto critico* dell'intervento⁵⁹.

Ma al di là di ciò che è ritenuto 'critico' da Carbonara, quello che appare più significativo della elaborazione proposta dallo studioso è l'aver sollevato la legittimità della logica del dubbio insita nella natura stessa dell'ipotesi applicata al restauro. Egli infatti afferma che è proprio il carattere di ipotesi critica che si vuole affermare sottolineando e ribadendo il carattere di reversibilità della proposta di intervento, «all'estremo di stimolante suscitatore di problemi e dubbi critici, anziché di troppo sicure e definitive certezze»⁶⁰, secondo una logica interrogativa che trova conferma nella sostanziale impossibilità «di concepire *estetiche definitorie*, ed idealistici *verdetti di qualità*»⁶¹.

Appare in ogni caso concordato il riconoscimento del contributo della creatività nel restauro, sia per un concetto di restauro stesso come azione/trasformazione, sia perché l'idea di recupero o ripristino dello stato originario è stata definitivamente abbandonata, assodato che esso non sia più tale nel momento stesso in cui l'artista termina l'opera e la immette nel circuito dell'esistenza, emettendo, come si è detto, il primo giudizio sull'opera, quello di compiutezza. L'approccio è intimamente conservativo, infatti, si basa sulla priorità del recupero della funzione figurativa dell'oggetto, ancor prima di quella prettamente utilitaria. L'atto creativo è volto a determinare una nuova figuratività, tale cioè da reinserire l'opera «in un circuito di fruizione estetica»⁶², attraverso l'interpretazione critica del testo.

Condividendo l'unità di metodo per quanto concerne la teoria del restauro, Carbonara sottolinea, tuttavia, alcune differenze che «pur nell'unità di principi ed intenti, effettivamente si pongono», in particolare per la struttura formale dell'architettura. Essa è innanzitutto legata indissolubilmente al suo spazio ambiente, con il quale la spazialità propria del monumento coesiste; in secondo luogo, in essa non è quasi mai presente la

visione dell'arte come linguaggio che si discosta invece da quella di arte asemantica che, derivata da Croce, presiede alla speculazione del 'restauro critico', nonché al pensiero di Cesare Brandi, cfr. *Ivi*, pp. 123-124.

⁵⁸ *Ivi*, p. 114.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ivi*, p. 115.

⁶¹ N. Pirazzoli, *Le diverse idee di restauro*, cit., p.60.

⁶² G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, cit., p. 105.

mano dell'artista⁶³, come invece nella pittura, però l'equivalente della «legittima secrezione» dell'immagine in pittura è in genere più eloquente nell'architettura, dove «ritmi, iterazioni, proporzioni, più nitidi valori geometrici, accentuano generalmente nell'architettura quella speciale 'metalogica' dell'immagine che facilita l'intuizione e la ricostruzione dei nessi perduti»⁶⁴. L'entità dell'intervento è determinata dal livello di deterioramento dell'opera, spaziando dalla ricostruzione di monumenti completamente distrutti, secondo i suggerimenti criticamente mediati dal sito, all'inserimento di quelle «tracce formali» ridotte a «pochi deboli frammenti... in un circuito figurativo nuovo che, rispettandoli come oggetti autonomi, li renda anche fruibili in un insieme più vasto»⁶⁵, fino al recupero della struttura formale del manufatto, risalendo «dagli elementi immediati della percezione ad un principio interno di organizzazione in cui risiede la ragione della figuratività»⁶⁶.

⁶³ Tale principio è uno dei criteri fondanti il pensiero (e la prassi) di Paolo Marconi: «il mestiere di Architetto... è assai differente da quello degli artisti figurativi...l'Arte architettonica si basa sui disegni (non sempre eseguiti dettagliatamente e non tutti noti ai posteri) che danno prescrizioni ad un nugolo di esecutori che li interpretano a loro modo, sotto la direzione di un Capo Mastro o Direttore dei Lavori... i quali interpretano ogni volta il disegnato o la volontà dell'autore con la collaborazione dei loro esecutori..., non solo, ma sono anche soggetti alle disponibilità tecniche, economiche e logistiche del cantiere ed alla sua durata, e dunque spesso la loro interpretazione diverge da quella dell'autore del disegno, e fin troppo spesso l'opera è monca o interpolata dagli esecutori, e viene completata in tempi diversi. A questo punto, l'opera non è – né può essere – autografa», pertanto, non sussistendo *autografia* non può esservi *falsificazione* (!), P. Marconi, *Restauro architettonico ed emendazione filologica dei testi letterari: due discipline interpretative piuttosto che conservative*, in *Omaggio a Cesare Brandi*, cit., p.31.

⁶⁴ G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, cit., p. 153.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ C. Brandi, *Struttura e architettura*, citato in G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, cit., p. 155.

CAPITOLO III
RESTAURO CRITICO: INTERPRETAZIONI E/O DECLINAZIONI
NEGLI ULTIMI VENTI ANNI

3.1 Le diverse posizioni teoriche attraverso alcuni contributi significativi

Finora abbiamo seguito un *excursus* sullo sviluppo della teoria del restauro critico, partendo da considerazioni di natura storiografica, per soffermarsi sulla sua genesi, partendo dall'etimologia della locuzione 'restauro critico', ripercorrendo il *background* culturale compreso tra gli anni Trenta e Quaranta del secolo scorso, giungendo alle prime vere e proprie enunciazioni (Pane) e teorizzazioni (Bonelli, Brandi), senza tralasciare gli ulteriori e significativi sviluppi (Baldini, Philippot).

A tal punto, presi un considerazione i *significati* della teoria del 'restauro critico', appare opportuno esaminarne alcuni *aspetti* nella conservazione dell'architettura. In tal senso si allarga il campo d'osservazione all'attualità e precisamente agli odierni orientamenti di metodo nel restauro architettonico, di modo da poter evidenziare la permanenza, o meno, degli assunti del 'restauro critico', nonché la loro eventuale validità in termini di conservazione, alla luce anche dei repentini e profondi cambiamenti socio-culturali che sono intervenuti dalla formulazione delle teorie critiche del restauro ad oggi. Ciò appare pertinente in quanto non sembra scontato, alla luce soprattutto del labile apparato teorico attuale, che i fondamenti del 'restauro critico', pur avendo assunto una dimensione 'storica' in quanto fermi sostanzialmente sulle posizioni degli anni Cinquanta e Sessanta, abbiano per questi perso di validità¹.

Dall'analisi effettuata emerge chiaramente che l'ultima elaborazione teorica vera e propria nel campo del restauro è quella di Cesare Brandi², che, pur essendo intimamente connotata dal concetto di restauro come atto critico, non coincide con la teorizzazione di Bonelli, di cui condivide la genesi e la collocazione temporale (sia la voce *Restauro* di Bonelli che la *Teoria* di Brandi sono state pubblicate per la prima volta nel 1963), sviluppandosi però in una forma autonoma e singolare. Tuttavia è noto come la *Teoria*, pur costituendo il principio informatore della Carta del Restauro del 1972, l'unica

¹ Si veda in proposito G. Carbonara, *Gli orientamenti attuali del restauro architettonico*, cit., p. 15.

² «L'unica teoria organica e compiuta di cui disponiamo [è] quella di Cesare Brandi», G. Miarelli Mariani, *Esiste il restauro?*, in «Storia Architettura. Quaderni di critica», n. 2/1975, p. 4.

emanata in termini di circolare ministeriale dopo la seconda guerra mondiale³, non è stata unanimemente recepita e condivisa, anzi, è stata oggetto di notevoli obiezioni e contestazioni, in particolare per quanto concerne la sua applicabilità al restauro architettonico e urbanistico/urbano. In realtà è stato rilevato come in generale «a partire dalla metà degli anni Settanta e con maggiore determinazione nel decennio successivo, i principi del restauro critico sono stati da più parti avversati e tacciati di pericolosità nei confronti degli antichi monumenti, anche nella convinzione, tutt'altro che dimostrata, del superamento delle basi filosofiche sulle quali esso in gran parte fondava»⁴, per cui il concetto di artisticità su cui esso si basa, interpretato come mutevole e incerto, non è stato ritenuto sufficientemente 'affidabile' da poter costituire il parametro su cui basare le scelte di intervento. D'altra parte il 'restauro critico' ha nel giudizio il suo principio informatore e, come abbiamo visto, gli esiti si concretizzano nei termini di *ipotesi critica* e, quindi, per sua natura provvisoria, di contro all'intervento sul testo architettonico che invece sovente si configura come irreversibile, nonostante in sede teorica si tenda alla reversibilità. Dinanzi a tali incertezze di fondo, in sostanza, come già verificatosi ciclicamente nella storia delle teorie del restauro, si è innescata una sorta di reazione uguale e contraria che, in opposizione alla soggettività del giudizio estetico, ha portato a riproporre quella «fiducia nelle certezze 'oggettive' dell'analisi e dell'intelligenza storica» da cui, proprio con il 'restauro critico', si era cercato di rifuggire perché palesemente inadeguata a rispondere alle istanze conservative, in particolare quelle emerse dopo la seconda guerra mondiale. In realtà, dato il mutato contesto socio-culturale, con particolare riferimento agli sviluppi conseguiti nello specifico settore disciplinare del restauro, sarebbe stato impossibile letteralmente 'tornare indietro'; in effetti questa reazione uguale e contraria si è configurata non come mero ritorno al metodo scientifico-filologico, ma come visione del restauro quale 'pura' o 'integrale' conservazione⁵.

³ Circolare n° 117 del 6 aprile 1972 del Ministero della Pubblica Istruzione.

⁴ G. Carbonara, *Il restauro critico*, cit., p. 295.

⁵ A tali obiezioni poste al 'restauro critico' Carbonara risponde evidenziando come il restauro critico persegua le esigenze della conservazione ancor più del metodo scientifico-filologico: «il restauro critico... non esclude ma completa, in senso più profondo, le esigenze della conservazione. Non propugna la sostituzione dell'antico con il nuovo, ma riconosce la dialettica di critica e creatività insita nel restauro. Non postula come necessaria la rimozione delle stratificazioni... in vista del recupero di un'improbabile configurazione 'originaria' dell'oggetto, ma non esclude tale possibilità, generalmente rischiosa eppure, in certi casi, pienamente lecita. Indaga, piuttosto, l'opportunità di affrontare in modo libero da preclusioni e dogmatismi problemi altrimenti irrisolvibili... contempera ed accosta correttezza e qualità dell'intervento, nella convinzione che... l'appiattimento su semplici valori documentali di ciò che, attraverso un giudizio critico, pur soltanto empirico, si riveli portatore di valori artistici, sia un errore da evitare», *ivi*, p. 296.

Tali orientamenti di pensiero, visti appunto in termini di reazione al ‘restauro critico’, sono il frutto di un contesto in rapido e allo stesso tempo profonda trasformazione. Al dibattito post-bellico, infatti, è seguito un graduale ampliamento del concetto di monumento in quanto oggetto da tutelare⁶ e quindi un’estensione del principio della tutela dalle ‘cose di notevole interesse’, così come definito nel testo della *Carta di Atene*, agli insiemi di cose o beni comprendenti tanto la singola creazione architettonica quanto l’ambiente urbano e paesistico nel suo insieme, incluse ‘le opere modeste che, con il tempo, abbiano acquistato un significato culturale’, così come specificato nell’art.1 della *Carta di Venezia*. A tale ampliamento si sono associati da un lato il nuovo concetto di bene culturale, inteso come «oggetto che non si configura più in termini di *tipo, stile, immagine, unità figurale* [bensì come] *testimonianza materiale avente valore di civiltà*, colta nel suo repertorio di elementi costitutivi (formali, strutturali, distributivi, materici, cromatici, simbolici, ecc.) così come si sono sovrapposti nel tempo»⁷, dall’altro la nozione di ‘patrimonio culturale’, ovvero quella «visione planetaria del bene culturale come ‘patrimonio comune di ogni nazione’»⁸ proposta nella *Convenzione di Parigi*⁹.

A partire quindi dagli anni Sessanta il concetto di monumento si arricchisce di nuovi significati, che vanno ben oltre le valenze estetiche (ma anche storiche), in nome di «qualcosa di sostitutivo assimilabile ad una serie oggettuale tra cui esiste un rapporto scalare e differenziato», frutto della «dimensione estensiva verticale e orizzontale del bene culturale»¹⁰, supportata a sua volta da una interpretazione storiografica del passato letto in termini quantitativi alla luce della quale la dialettica tra istanza storica ed estetica appare quasi riduttiva, essendosi arricchita di ulteriori elementi di riflessione¹¹. Il carattere di ‘testimonianza materiale avente valore di civiltà’ rende riduttivo il recupero, filologico o stilistico, di qualsivoglia *unità* dell’opera, del manufatto architettonico o del tessuto urbano, sia essa intesa tanto in termini figurali quanto storici. Dalla visione estensiva dei beni culturali scaturisce una dimensione articolata, profondamente diversa, fino a pochi decenni prima, delle preesistenze, dinanzi alla quale appare pregnante la priorità della

⁶ Sull’evoluzione del concetto di tutela si veda B.G. Marino, *Note sulla definizione dell’oggetto di tutela nelle carte del restauro*, cit.

⁷ C. Chirici, *Critica e restauro*, cit., p.75.

⁸ *Ivi*, p.76.

⁹ Cfr. J. Jokilehto, *International Trends in Historic Preservation*, cit., pp. 17-19.

¹⁰ C. Chirici, *Critica e restauro*, cit., p.76.

¹¹ «L’estensione e le nuove connotazioni culturali di quel patrimonio che deve essere tutelato e conservato [necessita di] criteri che presuppongano una strategia generale rinviante a nuove valutazioni, non più legate all’aura sacrale dell’artisticità e alla storicità del monumento, da preservare con un intervento filologico e selettivo memore della filosofia dei valori del secolo scorso», *Ivi*, p.78.

conservazione rispetto al restauro, inteso quest'ultimo come intervento diretto sulla materia e quindi *trasformazione* in cui inevitabilmente sono presenti elementi di novità.

La conservazione del dato materiale diviene quindi un imperativo ineludibile¹², ponendo in essere quella che è stata definita «questione conservativa»¹³, che può essere vista come l'antefatto di quell'atteggiamento tendente all'exasperazione del dato materiale su cui si fonda la cosiddetta tendenza definita della 'pura conservazione'¹⁴.

Dal dibattito sul restauro architettonico tra gli anni Settanta e Ottanta, secondo C. Chirici, è scaturita una *duplice fisionomia teorico-critica*: «la *facies* teorico-critica più tradizionale è rappresentata, nel panorama dei protagonisti della disciplina, da diverse figure di studiosi che ritengono importante l'esigenza della conservazione e della eventuale reintegrazione del *valore espressivo* dell'opera, della sua forma che il restauro stesso deve *liberare*», secondo una visione del restauro come «metodo e normativa atta a prescrivere regole per il recupero della *verità dell'arte e della storia*...[al fine di] accertare la verità di un fatto, artistico o storico che sia, operando selettivamente alla ricerca del documento autentico»¹⁵; l'altra concezione o atteggiamento «mira a conseguire invece la chiarezza e la consapevolezza di metodi scientificamente indirizzati per la conservazione delle risorse architettoniche (o scultoree, o pittoriche, o dei beni culturali in senso lato)» ed è intimamente connessa «all'estensione e alle nuove connotazioni culturali di quel patrimonio che deve essere tutelato e conservato con criteri che presuppongano una strategia rinvianti a nuove valutazioni, non più legate all'aura sacrale dell'artisticità e alla storicità del monumento, da preservare con un intervento filologico e selettivo memore della filosofia dei valori del secolo scorso»¹⁶. A questa duplice *facies* teorico-critica C. Chirici associa due concezioni antagoniste sul restauro che ritiene essere maggiormente rilevanti e caratterizzanti il panorama della ricerca: l'una, di matrice evidentemente brandiana, che concepisce il restauro come «supporto operativo di un sistema di

¹² Si precisa che anche nella *Teoria* di Brandi, pur con diverse motivazioni, la conservazione della materia assume un carattere prioritario, in quanto «la consistenza fisica dell'opera deve necessariamente avere la precedenza, perché rappresenta il luogo stesso della manifestazione dell'immagine, assicura la trasmissione dell'immagine al futuro, ne garantisce quindi la recezione nella coscienza umana», anche se si il dato materiale viene solo un attimo prima di quello estetico, che mantiene un ruolo preponderante rispetto ad esso: «l'istanza estetica...sarà ...la prima in ogni caso, perché la singolarità dell'opera d'arte rispetto agli altri prodotti umani non dipende dalla sua consistenza materiale e neppure dalla sua duplice storicità, ma dalla sua artisticità, donde, una volta perduta questa, non resta più che un relitto», C. Brandi, *Teoria del restauro*, pp.6-8.

¹³ C. Chirici, *Critica e restauro*, cit., p.76.

¹⁴ Si tratta evidentemente di una interpretazione che si allontana comunque dalla lezione brandiana, cfr. nota 12.

¹⁵ *Ivi*, pp.77-78. Il riferimento a Renato Bonelli è esplicito.

¹⁶ *Ivi*, p.78.

valutazione assiomatico nei confronti della caratterizzazione estetica e storica delle opere del passato e segnatamente le opere d'arte»; l'altra invece interessata «non alla forma o all'immagine dell'opera, alla sua fisionomia espressiva congruente con uno stile... o una determinata dimensione storica... ma alla materia, alla struttura dell'opera stessa»¹⁷. Quest'ultima concezione porta chiaramente in sé l'embrione della pura conservazione, che, negando qualsiasi graduazione di valori appunto tra le testimonianze del passato, secondo una visione del documento materiale quale «fonte d'informazione autentica, che non ha limiti nella sua potenzialità documentaria, a seconda di come lo si interroghi; il restauratore, di conseguenza, se non vuole che tale potenzialità corra il rischio d'essere annullata, deve trasformarsi in puro conservatore»¹⁸. Il restauro quindi non diventa un momento risolutivo e conclusivo della storia dell'oggetto, ma si pone come ulteriore anello nella catena della conoscenza presente e futura dello stesso. Questo tipo di approccio ha molti punti in comune con una visione del restauro basato sull'idea della storia quale fonte di 'fatti' e quindi dati oggettivi, fermandosi (apparentemente) laddove il restauro inizia a concretizzarsi come ipotesi storiografica in *corpore vili*¹⁹. Se poco si può eccepire in merito all'efficacia, ai fini della conservazione, di questo tipo di approccio, ne sono stati tuttavia evidenziati i limiti in relazione ad una selettività insita nella storia stessa: «storia equivale sempre a selezione e quindi ...non tutto l'esistente è storico, ma solo ciò che viene riconosciuto come tale... si perpetua scientemente solo quanto è riconosciuto come storico da ogni epoca, con criteri di giudizio a loro volta storicamente determinati e mai assoluti»²⁰. Il restauro stesso è inevitabilmente selettivo, come dimostrato ampiamente proprio dagli esiti in campo operativo del restauro scientifico nella declinazione filologica; le scelte effettuate dal restauratore influiranno inevitabilmente sulla conservazione e sulla sorte futura dell'oggetto, anche quando esse si limitano alla pura conservazione del dato materiale²¹. E in ogni caso, anche la scelta del

¹⁷ *Ivi*, p.79. Non si rileva nell'analisi proposta dal Chirici alcun riferimento alla tendenza della manutenzione-ripristino, che, pur essendo largamente diffusa in ambito operativo ancor più di quanto non sia in ambito teorico, è certamente più lontana dalla lezione brandiana, a partire dalla quale si svolge la riflessione dello studioso, improntata a coglierne prevalentemente le connotazioni critiche ma comunque legate alla conservazione della materia.

¹⁸ G. Carbonara, *Gli orientamenti attuali del restauro architettonico*, cit., p.14.

¹⁹ A. Bellini, *Teorie del restauro e conservazione architettonica*, cit., pp.50-51.

²⁰ G. Carbonara, *Gli orientamenti attuali del restauro architettonico*, cit., p.14.

²¹ «La deduzione che tutto è degno di attenzione, e quindi potenzialmente di conservazione, ha limiti chiari: non è possibile conservare tutto; comunque tutto si trasforma; alcuni oggetti svolgono la loro funzione consumandosi; in certi casi non è tecnicamente possibile conservare, in altri casi la permanenza contraddice necessità vitali. Dunque la tendenza a una conservazione integrale dei documenti ha limiti tecnici e d etici, questi di natura collettiva e quindi politici», A. Bellini in *Che cos'è il restauro?*, cit., p.23.

non intervento è pur sempre una scelta dettata anch'essa, inevitabilmente, da un giudizio critico.

Non a caso G. Carbonara afferma che proprio «dalla valutazione dell'arte e dell'estetica, e da una attenta riconsiderazione della storia e del suo farsi escono rafforzate le tesi del restauro come atto critico e, nei giusti limiti concettuali, creativo»²², pur non mancando di sottolineare la distanza tra la linea 'puro-conservativa' e la 'visione critica' del restauro, «che non è incontrollata esaltazione del dato estetico contro quello storico (contrapposizione che non è affatto detto sussista in termini, filosoficamente parlando, di 'opposti contraddittori') o del soggettivismo del restauratore di fronte alla concretezza e alle garanzie 'oggettive' della storia (che sono tutte da dimostrare), ma è possibile 'contemperamento' delle due istanze brandiane, ambedue degne d'attenzione e rispondenti tanto a criteri di soggettività quanto di oggettività»²³.

È singolare come, ancora in contrapposizione alla teoria del 'restauro critico', si sia sviluppata la linea cosiddetta della 'manutenzione ripristino', ritenuta «figlia, certamente spuria ma pur sempre figlia, del richiamo alla 'conservazione', attuato agli inizi degli anni Settanta da autorevoli critici e storici dell'arte, ... poi sviluppato secondo due linee antitetiche» i cui intenti «almeno nelle affermazioni di principio sono concordanti, ma proprio sul senso, sui limiti e sui metodi dell'atto manutentivo e sulla conseguente 'mutazione' che esso induce nell'oggetto, divergono radicalmente e la teoria e la prassi»²⁴. L'interpretazione semplicistica e acritica di una serie di aspetti e questioni proprie della conservazione, quali i problemi oggettivamente esistenti dovuti al degrado cui sono soggette le architetture in quanto esposte agli agenti atmosferici, all'inquinamento, ecc., l'apporto scientifico di discipline altre (chimica, fisica tecnica, ecc.) al restauro, la tendenza al recupero di tecniche costruttive tradizionali, ha condotto, secondo Carbonara, ad esiti diametralmente opposti ai presupposti da cui ci si era mossi, giungendo «al ripristino e al rifacimento, con tecnica tanto più sottilmente falsificatoria quanto più filologicamente e documentariamente fondata, [secondo] una formula raffinata e al tempo stesso semplice, soprattutto priva di implicazioni critiche e con quel grado di meccanicità che la rende ben accessibile e divulgabile»²⁵.

Risulta singolare come due linee di pensiero – la 'pura conservazione' e la 'manutenzione ripristino' – che muovono da una comune esigenza di conservazione del manufatto, a

²² G. Carbonara, *Gli orientamenti attuali del restauro architettonico*, cit., p.17.

²³ *Ivi*, p.14.

²⁴ *Ivi*, p.18.

²⁵ *Ivi*, p.19.

partire da una medesima modalità di conoscenza diretta e autoptica della fabbrica, poi divergono negli esiti in maniera diametralmente opposta. La causa di tale iato è da ricercarsi, secondo Carbonara, in un «nodo concettuale», che non è insito «nella conoscenza o nelle sue modalità, ma nell'uso che di essa si fa, quindi nella mediazione teoretica, che apre una strada o l'altra»²⁶, nel tentativo, in entrambi i casi, «di superare le solide basi estetico-filosofiche del restauro critico attraverso una interpretazione estremizzata delle due istanze proposte da Brandi, la storica e l'estetica appunto, costituenti il polo dialettico intorno al quale ha ruotato, sin dalle sue origini, il moderno restauro»²⁷. In effetti ciò che appare da più parti evidenziato è come la linea della cosiddetta conservazione integrale muova comunque da posizioni criticamente meditate, mentre la linea della manutenzione ripristino viene soventemente tacciata di a-criticismo o comunque ritenuta di natura empirica e non caso spesso associata a quegli interventi che, sempre più numerosi si riscontrano in tempi recenti, puntano invece all'innovazione autoreferenziale²⁸.

Per meglio chiarire tali aspetti appare opportuno guardare al pensiero dei principali esponenti in ambito italiano delle due contrapposte scuole di restauro (tra l'altro singolarmente coesistenti in ambito milanese!), in particolare Marco Dezzi Bardeschi e

²⁶ G. Carbonara, in C. Lumia, *A proposito del restauro e della conservazione: colloquio con Amedeo Bellini, salvatore Boscarino, Giovanni Carbonara e B. Paolo Torsello*, Gangemi editore, Roma 2003, p. 43.

²⁷ G. Carbonara, *Orientamenti del restauro in Italia. Alcune premesse*, in Id., *Restauro architettonico: principi e metodi*, M.E. Architectural Book and Review, Roma 2013, p.24.

²⁸ «Il disinteresse sostanziale per la ricchezza storica dei nostri monumenti... accomuna i due... orientamenti, quello gestuale, acriticamente 'modernista' e quello 'regressivo', ripristinatorio e restitutivo, il quale, erroneamente, è detto da alcuni sprovveduti 'filologico', mentre della filologia – che è una seria disciplina a fondamento autenticamente storico – si presenta come la negazione più assoluta», anzi «sono proprio il restauro 'scientifico' novecentesco... e l'attuale restauro critico... che si pongono come traduzione diretta della filologia letteraria nel campo della conservazione delle arti figurative, in assoluta unità di metodo tanto quando si parli di architettura quanto di pittura, scultura o arti applicate», G. Carbonara, *Qualità architettonica e restauro*, in Id., *Restauro architettonico*, cit., p.23, e Id., *Orientamenti attuali del restauro in Italia. Alcune definizioni*, in Id., *Restauro architettonico*, cit., pp.50-52.

A conferma della necessità sempre e comunque di un approccio critico si esprime anche Donatella Fiorani: «n atteggiamento scettico nei confronti della possibilità di teorizzare sulle questioni fondative del restauro o il semplice spostamento dell'angolo d'osservazione al di fuori dell'ambito più strettamente pertinente la critica storico-artistica, ad esempio verso i significati 'sociali' o 'espressivo simbolici' del manufatto, sembrano invece favorire approcci di natura empirica, come vedremo spesso tendenti alla ricostruzione e al ripristino o, al contrario, all'innovazione autoreferenziale. È proprio questa tendenza alla 'distorsione' dell'angolo visivo – o all'invasione di campo di componenti valutative non propriamente storico-critiche – a rappresentare oggi il rischio maggiore per la conservazione [...] Quel rischio di confondere i piani della storiografia artistica (cui inevitabilmente si connettono i giudizi di valore che innervano le scelte di restauro), stigmatizzato con forza da Renato Bonelli già negli anni Settanta del Novecento, viene ancora oggi spesso irriso in Italia [...] Tale irrisione d'una presunta 'aristocraticità di pensiero...nasconde sovente una sostanziale irrisolutezza di ragionamento che favorisce non di rado l'insorgere di pericolose contaminazioni da parte di interessi ben distanti dal campo realmente culturale», D. Fiorani, *Il pensiero sul restauro nei paesi di lingua tedesca a cavallo del Millennio*, cit., pp.18-19.

Paolo Marconi, i quali, essendo stati molto attivi anche in ambito operativo, offrono la possibilità di confrontare pure gli esiti nella prassi dei due diversi approcci.

La *genealogia* dell'idea di restauro di Dezzi Bardeschi trova le sue radici nella formazione dell'architetto, che avuto l'occasione di confrontarsi con due grandi maestri dell'architettura e del restauro del secolo scorso quali sono stati Giovanni Michelucci e Piero Sanpaolesi. Dal primo ha ereditato la *logica del dubbio* come metodo di ricerca continua²⁹ e «l'idea di architettura come opera aperta, inserita in un progetto continuo. In un'opera di architettura il suo completamento realizzativo non rappresenta un momento compiuto e un dato definitivo, ma solo il punto di partenza della vita dell'edificio»³⁰, che, una volta immesso nella vita esistenziale, viene da essa stessa ridisegnato nel tempo, definendo quella relazione tra passato, presente e futuro in cui l'architetto ha il compito «di raccogliere e proiettare nel futuro... [ciò] che proviene dal passato e fornire il suggerimento per un seguito, un ulteriore sviluppo»³¹.

Dal secondo ha invece ereditato l'attenzione per la conservazione degli aspetti materici dell'architettura, visti però in un'accezione diversa e contrapposta al pensiero brandiano – in cui, sebbene si restauri 'solo la materia dell'opera d'arte', essa viene vista in funzione ancillare rispetto all'immagine, cui, come è noto, Brandi dà la priorità assoluta nel restauro – ovvero la materia non come 'epifania dell'opera d'arte' ma come veicolo del valore di autenticità: «l'autenticità dell'opera è quella stessa dei suoi componenti materici, ed è legata irreversibilmente proprio alla loro sussistenza *hic et nunc*»³². Da questo approccio deriva l'esigenza di un minuzioso rilievo del manufatto come punto di

²⁹ Scriveva Michelucci «io non ho risposte. Non ne ho mai avute [...] il dubbio, il timore di sbagliare mi ha sempre accompagnato. Certo vedendo i naufragi delle certezze degli altri posso dire che quella che ho sempre considerato una mia personale condanna era forse un metodo di lavoro a suo modo rigoroso», G. Michelucci, 1988, citato in L. Gioeni, *Marco Dezzi Bardeschi: teoria e pratica della conservazione dell'architettura*, in *Monumenti e documenti. Restauri e restauratori del secondo Novecento*, cit., p. 328.

³⁰ *Ibidem*. Invero tale concetto non appare poi così lontano da quello brandiano di creazione dell'opera d'arte, che, una volta ultimata, viene immessa nella realtà esistenziale e sottoposta quindi a quelle inevitabili alterazioni dello stato originario che comporta il suo essere nella vita mondana. Ciò che certamente non accomuna le due visioni è l'oggetto stesso cui fanno riferimento; infatti mentre per l'opera d'arte pittorica, scultorea, ecc. si può ancora concepire quella sorta di realtà virtuale atemporale e atemporale in cui essa viene idealisticamente a collocarsi subito dopo la creazione, per l'architettura tale dimensione non ha senso, in virtù di quelle istanze d'uso cui necessariamente essa deve rispondere, non contemplate invece nel caso delle opere d'arte.

³¹ *Ivi*, p. 330. L'a. fa riferimento ad una visione circolare del tempo, leggibile appunto nella relazione tra passato-presente-futuro, su cui però non si conviene, ritenendo invece più consona al restauro e alla conservazione, proprio nei termini esplicitati dall'a., una visione del tempo lineare, schematizzabile in una semiretta in cui l'origine rappresenta il momento della creazione, o, in termini meno idealistici, dell'ultimazione della realizzazione del progetto e della sua immissione nel mondo della vita, e i punti che seguono sono indicativi della vita del manufatto, in cui il restauro interviene inserendosi senza ridurre la semiretta ad un segmento, ma lasciando aperta la possibilità di altri 'infiniti' interventi.

³² M. Dezzi Bardeschi, *Restauro: punto e a capo*, Franco Angeli Editore, Milano 1991, p. 108.

partenza dell'opera di conservazione. La conoscenza diretta, *tattile* del manufatto, unitamente alla diagnostica e alle ricerche sulle fonti di archivio e documentarie, costituiscono la guida cui il restauratore deve affidarsi per «giustificare»³³, ma forse sarebbe meglio dire motivare, il proprio intervento³⁴. Dalla lezione di Sanpaolesi³⁵ Dezzi Bardeschi mutua i concetti di *autenticità, unicità e irripetibilità* – che «diventeranno le parole d'ordine del [suo] discorso... sul restauro... [che] non si effettua per sostituzione della materia ma per conservazione e consolidamento della materia stessa: quella materia, autentica, originale, irriproducibile, che, proprio perché segnata dal tempo e dalla storia, ne è testimone e documento primo»³⁶ – e il rapporto serrato tra conservazione e progetto, ovvero l'idea di restauro come opera creativa: «Sanpaolesi tiene a sottolineare che il restauratore non è un architetto di seconda classe, ma è un architetto progettista a pieno titolo, giacché qualsiasi intervento, fosse anche una semplice opera di consolidamento statico, deve essere progettualmente controllato nelle forme e nei colori. Non esistono elementi neutri e il principio della riconoscibilità del nuovo rispetto all'antico e originale richiede la scelta di forme e materiali moderni. [...] Quindi anche l'architetto conservatore deve essere innanzitutto un architetto progettista»³⁷.

L'idea di conservazione di Dezzi Bardeschi è quindi legata al concetto di *permanenza*, cui egli contrappone antagonisticamente quello di *mutazione* indicativo del restauro³⁸, ed è un'idea di conservazione che non si concretizza nel 'non intervento', ma nella risoluzione delle istanze conservative in un progetto di architettura in cui il nuovo si pone rispettosamente accanto all'antico, «secondo quel senso che anche Michelucci gli aveva impresso: 'la coscienza del passato non dovrebbe inibire mai la costruzione del nuovo,

³³«L'assoluta necessità di rilievi preventivi e di accertamenti tecnologici... accompagnati a una completa conoscenza delle fonti e delle notizie storiche remote e recenti, guidano il restauratore a una conoscenza del monumento che giustifichi la sua capacità a intervenire», P. Sanpaolesi, *Discorso sulla metodologia generale del restauro dei monumenti*, Firenze 1973, citato in L. Gioeni, *Marco Dezzi Bardeschi*, cit., p. 331.

³⁴ Appare opportuno sottolineare a questo punto come la concezione della storia in Dezzi Bardeschi sia di tipo archeologico, ovvero «fatta sull'attenta lettura del costruito nelle sue stratificazioni e discontinuità, nel rilievo accurato dell'edificio nella sua consistenza materica *hic et nunc*, nello studio della fabbrica come insostituibile e irriproducibile documento-monumento», *ivi*, p.338. in tale accezione l'intervento di restauro non si presenta quindi come storiografia in atto ma come fusione della conservazione integrale del palinsesto e dell'addizione del progetto.

³⁵ Si veda P. Sanpaolesi, *Discorso sulla metodologia*, cit.

³⁶ L. Gioeni, *Marco Dezzi Bardeschi*, cit., p. 332.

³⁷ *Ivi*, p. 333. Non a caso tra i riferimenti remoti di Dezzi Bardeschi vi è Leon Battista Alberti, «esempio di uno specifico atteggiamento progettuale nei confronti della preesistenza», *ivi*, p.334. L'a. evidenzia tra i riferimenti culturali di Dezzi Bardeschi anche Victor Hugo e John Ruskin, per l'attenzione e la militanza in favore delle istanze conservative, nonché Alois Riegl, innanzitutto per la lettura non univocamente orientata del monumento, ma anche per l'inclusione del valore artistico nel valore storico e per la possibilità di coesistenza tra valore dell'antico e valore d'uso, *ivi* pp. 334-337.

³⁸ M. Dezzi Bardeschi, *'ANAIKH, anno centosessantaduesimo, numero uno*, in Id., *Restauro: due punti e da capo*, Franco Angeli Editore, Milano 2004, p. 14.

dovrebbe semmai dargli un grande senso di responsabilità»³⁹. Il nodo tra conservazione e progetto viene affrontato da Dezzi Bardeschi secondo una logica di conservazione integrale della preesistenza, a cui la materia, in quanto espressione dell'autenticità del manufatto, non può essere sottratta, ma semmai aggiunta, laddove necessario, in termini di progetto del nuovo, un nuovo chiaramente distinguibile, recante il segno del tempo presente ma simultaneamente dialogante con il passato, secondo una «concezione dell'architettura come forma simbolica»⁴⁰. In tal senso il progetto si configura come «metamorfosi della permanenza»⁴¹, individuando quindi nella conservazione inevitabilmente una trasformazione⁴². Tale approccio è stato ritenuto rappresentativo di «una pratica genealogica di analisi e di intervento sul costruito», laddove «la genealogia non pretende di poter ricostruire il passato in sé con piena oggettività, ma è consapevole di esercitare un punto di vista inevitabilmente soggetto a pre-giudizi»⁴³.

La posizione di Dezzi Bardeschi è dichiaratamente contraria al 'restauro critico' come codificazione o comunque a qualsivoglia forma di alterazione del palinsesto architettonico. Egli stesso, in riferimento alla revisione delle teorie del restauro avutasi a partire dal secondo dopoguerra, afferma che «il salutare processo di autocritica e di rifondazione disciplinare si è decisamente approfondito ed accelerato, imponendo intanto una radicalizzazione degli schieramenti. Da un lato si trova chi una buona volta esige dal restauro il rispetto e la cura del monumento/documento, considerato nella sua stratificazione materiale complessiva, dall'altro tutti coloro che ancora pensano di poter perseguire velleitari ed antistorici adeguamenti della fabbrica all'insegna della mutazione (comunque si pretenda di motivarli: ripristino, reintegrazione dell'immagine, rifazione anche 'colta' istanze estetiche, critiche, storiche, ecc.)»⁴⁴. Appare quindi evidente il rifiuto per tutte quelle «funamboliche terze vie intermedie... compiaciuti accademismi e... fumosi giochi di parole», soprattutto perché ritenuti inadatti alla decisiva «verifica di

³⁹ L. Gioeni, *Marco Dezzi Bardeschi*, cit., p. 337.

⁴⁰ *Ivi*, p.334. Non a caso «nei cantieri di restauro di Dezzi Bardeschi non avvengono sostituzioni della materia ma si attuano esclusivamente interventi di consolidamento strutturale e di pulizia, consolidamento e protezione dei materiali. [...] La sostituzione dei materiali in opera viene effettuata solo nei casi estremi», *ivi*, p. 345.

⁴¹ *Ivi*, p.342.

⁴² Cfr. R. Di Stefano, *Antiche pietre per una nuova civiltà*, cit.

⁴³ L. Gioeni, *Marco Dezzi Bardeschi*, cit., p.342. L'a. sviluppa interessanti considerazioni in merito al contributo dell'approccio genealogico alla conservazione, in contrapposizione a quello puramente storiografico, che tende comunque alla ricostruzione del passato in modo oggettivo e distaccato, *ivi*, pp.340-343.

⁴⁴ M. Dezzi Bardeschi, *'ANATKE, anno centosessantaduesimo*, cit., p. 14.

cantiere» in cui la primaria istanza è quella di avere «risposte appropriate, chiare e convincenti».

Tuttavia, nonostante il dichiarato e perseguito distacco dalle tesi del ‘restauro critico’, non mancano alcuni punti di convergenza a livello concettuale per lo meno nei principi. Una prima affinità è riscontrabile nel concetto di irreversibilità del tempo, per cui lo stato originario non è più perseguibile, in quanto la creazione è un atto concluso, analogamente a quanto sostenuto da Brandi, anche se per questi il momento della creazione si congela in quella ideale realtà storica e atemporale, che trasversalmente attraversa il tempo dell’opera stessa nella vita esistenziale, mentre per Dezzi Bardeschi costituisce solo il punto di inizio della vita dell’opera nella unica realtà in cui egli la colloca, appunto quella esistenziale, dalla quale riceve arricchimenti in termini di significati e mutazioni. Anche il «metodo rigoroso del dubbio... vero motore della sua ricerca»⁴⁵ in effetti trova affinità con la logica interrogativa sottesa alla metodologia del ‘restauro critico’, da cui il ruolo fondante della fase conoscitiva, nonché il concetto di opera d’arte come testo aperto, inserita in un progetto perennemente in fieri – ma anche la concezione del «restauro come opera creativa»⁴⁶. Restano comunque degli innegabili punti di divergenza, che connotano la ricerca di Dezzi Bardeschi, a partire dal ruolo della storia. Essa si concretizza sinteticamente nel manufatto, pertanto la fase conoscitiva riveste un ruolo importantissimo per la comprensione dei significati dell’opera, che sono quanto mai complessi. In una siffatta visione delle preesistenze i concetti di materia e immagine, anche se non affidati alla solida speculazione filosofica che sottende alla *Teoria* brandiana, risultano infatti ugualmente di ardua comprensione. Sono infatti connotati da una dinamicità che invece non è contemplata dalla concezione idealistica dell’opera d’arte e che contribuisce a rendere più complessa la lettura del palinsesto⁴⁷. La materia per Dezzi Bardeschi non è l’epifania dell’immagine, è l’espressione dell’autenticità del manufatto frutto delle mutazioni subite e pertanto ne esige la conservazione integrale. L’immagine, a sua volta, che sia essa idealisticamente intesa come fissa nella realtà pura dell’opera d’arte (astanza) o anche come presentazione del manufatto, includendo quindi anche gli aspetti di contestualizzazione⁴⁸, è pienamente inserita nella realtà esistenziale, da

⁴⁵ L. Gioeni, *Marco Dezzi Bardeschi*, cit., p. 328.

⁴⁶ *Ivi*, p. 333.

⁴⁷ D’altra parte l’architettura è connotata da una complessità maggiore rispetto alle opere d’arte in senso stretto, data dal suo essere assai più inserita nella vita mondana, con tutto ciò che ne consegue in termini di uso e, in taluni casi, anche abuso.

⁴⁸ Si veda paragrafo 2.3 della presente, ma anche C. Brandi, *Il restauro preventivo*, in Id., *Teoria del restauro*, cit., G. Carbonara, *La reintegrazione dell’immagine*, cit.

cui viene modificata continuamente. È un concetto mutevole, che non è legato all'idea dell'originario, che di per sé costituisce invece un riferimento fisso; ecco perché per Dezzi Bardeschi non ha senso parlare di *reintegrazione* dell'immagine – il che lascia presupporre la ricostituzione, anche se in chiave moderna, di un qualcosa che è andato perduto – quanto piuttosto di *integrazione* come lascito del tempo presente sul palinsesto⁴⁹. La fase conoscitiva, vera e propria esegesi del testo architettonico, pur rispecchiando la stessa metodologia 'critica' di interpretazione delle fonti archivistiche, documentarie, con una particolare attenzione per il rilievo diretto, come si è detto *tattile*, del manufatto e riducendo al minimo la diagnostica invasiva, viene espletata in modo tentacolare, amplificando e assaporando tutti i messaggi che il corpo dell'opera trasmette. Ma essa, a differenza di quanto avviene per le linee di pensiero 'critiche' – si pensi al pensiero di Phlipot ma anche a quello di Carbonara – non si traduce in 'ipotesi critica' o 'storiografia in atto' in *corpore vili*, piuttosto diventa lo strumento per la traduzione del linguaggio architettonico dell'opera indispensabile per instaurare con essa quel dialogo necessario affinché l'aggiunta, il progetto di architettura, si ponga non in termini avulsi o autoreferenziali, ma come espressione narrativa in forma simbolica. Anche perché, ricorda Dezzi, noi abbiamo l'onere e il dovere di lasciare/lanciare un messaggio al futuro⁵⁰.

Accanto alla posizione di Dezzi Bardeschi, va ricordata anche, per la ricchezza e la profondità delle sue riflessioni, nonché per il rapporto istituito, anche se parzialmente in contraddittorio, con il 'restauro critico', la linea di ricerca teorica portata avanti da A. Bellini, il quale, pur essendo attivo prevalentemente in ambito teorico, pure ha fornito un indiscutibile contributo alla odierna cultura del restauro. Egli muovendo, appunto, dal 'restauro critico', riconosciuto come espressione di «uno dei momenti più elevati e consapevoli del rapporto della cultura architettonica con le testimonianze del passato»⁵¹, ne contesta tuttavia i principi informativi e le estetiche su cui si basa⁵², assestandosi su una posizione nettamente conservativa, che ruota attorno al ridimensionamento di una questione fondante dello stesso 'restauro critico', qual è il concetto di giudizio. Abbiamo già visto quali osservazioni muove Bellini alla questione del giudizio estetico assunto come presupposto per il restauro e le aporie generate, secondo lo studioso milanese, da

⁴⁹ Il confine tra tali diverse accezioni è percepibile in realtà più in sede teorica che nella pratica attuativa, come si argomenterà nel successivo paragrafo 3.2.

⁵⁰ Ritorna ancora una volta il paragone con Torsello: «La conservazione è essenzialmente tutela di una possibilità del comprendere», B.P. Torsello in C. Lumia, *A proposito del restauro*, cit., p.39.

⁵¹ A. Bellini, *Teorie del restauro e conservazione architettonica*, cit., p. 49.

⁵² Per le osservazioni di Bellini alla teoria del 'restauro critico' si veda il paragrafo 1.1 della presente.

tale approccio⁵³. Tuttavia la questione sollevata dallo studioso non si risolve nella prevalenza della storicità del manufatto sulla sua esteticità, secondo la ‘classica’ dialettica tra le due istanze brandiane da sciogliere ‘caso per caso’ a favore dell’una o dell’altra, ma, anzi, pone l’accento sulla infondatezza, ai fini della operatività del restauro, anche del giudizio *sub specie* storico-critico. È stato infatti rilevato come per Bellini «il punto qualificante e distintivo, rispetto al ‘restauro critico’, [sia] nella drastica separazione fra atto di restauro e giudizio storico-critico o di valore: l’intervento non discende da una valutazione storica»⁵⁴, intesa quest’ultima nella sua accezione evidentemente selettiva. Secondo Bellini, infatti, «non è possibile non prendere atto del fatto che la cultura attuale è molto lontana dal credere ad una totale riconoscibilità del processo storico, all’esistenza di una razionalità intrinseca comunque finalizzata ed individuabile attraverso la conoscenza degli eventi salienti. È invece riconosciuto il carattere relativo della conoscenza storiografica»⁵⁵. In sostanza, quello che trapela dal pensiero di Bellini è che non è possibile una conoscenza ‘oggettiva’ e ‘completa’ della storia, in primo luogo perché la storia come sequenza di eventi, anche se concretamente verificatisi, esiste (o persiste) solo in forma di storiografia – in effetti, paradossalmente, ciò che non viene recepito dalla storiografia, ciò che non viene ‘raccontato’, praticamente non esiste – ed, in quanto tale, è già permeata dal giudizio critico dello storico. Adottare la storiografia come principio informatore del restauro equivale ad emettere un giudizio di valore – tra ciò che è degno di conservazione e ciò che invece non lo è, anche solo in chiave storica e non necessariamente pure estetica – su un altro giudizio di valore già emesso. Gli esiti della conoscenza storiografica «dipendono dagli obiettivi della ricerca, dai mezzi a disposizione, da molte altre condizioni. Ogni corretta ricerca storiografica tende alla individuazione dei fattori storici nella loro individualità (ogni evento è particolare ed unico) dei nessi con altri eventi; il significato che ciascuno di essi assume è relativo alla ricerca stessa; il senso logico e storico è relativo alla tesi; la qualità significativa varierà all’interno di altri processi di analisi storiografica. [...] Anche all’interno di ogni costruzione disciplinare [artistica, politica, economica, antropologica, ecc.] l’evento, il fatto, l’oggetto possono assumere rilevanza significativa diversa»⁵⁶. In sostanza, nella visione di Bellini, «i giudizi storiografici sono d’ordine relativo, in funzione del materiale documentario, degli orientamenti e della formazione dello storico-ricercatore, dello stesso

⁵³ Si veda paragrafo 1.1 della presente.

⁵⁴ G. Carbonara, *Restauro, conservazione, ripristino*, cit., p. 359.

⁵⁵ A. Bellini, *Teorie del restauro e conservazione architettonica*, cit., p.49.

⁵⁶ *Ivi*, pp. 49-50.

scopo della ricerca, della temperie culturale nella quale essa si svolge»⁵⁷. Pertanto «sembra azzardato su queste basi decretare la sopravvivenza o la soppressione di un documento, un atto violento che richiede d'essere meglio giustificato», alla luce soprattutto della provvisorietà dell'ipotesi storiografica, contro la irreversibilità dell'intervento sul manufatto⁵⁸.

Alla relatività del giudizio storico-critico, poi, si accompagna l'attenzione della storiografia contemporanea non più ai soli eventi eccezionali, bensì a tutto ciò che concerne il quotidiano, la condizione sociale dell'uomo, la sua cultura materiale, ovvero tutti quei «fenomeni *quantitativi* di lunga durata, facendo uso largo delle testimonianze materiali, degli oggetti e non soltanto delle fonti scritte»; in sostanza «l'interesse storico si è ampliato fino a comprendere ogni oggetto»⁵⁹. Alla luce di tali presupposti, la logica selettiva finalizzata alla conservazione perde di significato, essendo considerato il documento materiale, indipendentemente dai giudizi di ordine storico o estetico che su di esso possono essere emessi, una «fonte autentica d'informazione, che... non ha limiti nelle sua potenzialità documentaria e testimoniale»⁶⁰, per cui «l'atteggiamento più corretto appare quello della conservazione integrale del manufatto nella sua consistenza fisica, senza cesure di sorte, senza selezioni che provengano da valutazioni di ordine formale, avendo come obiettivo fondamentale la riduzione, ove possibile delle cause di degrado»⁶¹, da intendersi come cosa diversa dai «segni» del degrado o dell'usura, anch'essi rientranti nell'alveo della conservazione. Proprio sulla questione dei segni del degrado, come possono essere le superfetazioni, Bellini chiarisce il rapporto tra storia e restauro: «l'annoso problema delle superfetazioni trova soluzione nel rifiuto illusorio del recupero di un assetto autentico, nel rifiuto di una conservazione di ciò che è stato giudicato bello o razionale, perché quei termini hanno valore soltanto a fronte di una storia che giudica invece di spiegare, che rifiuta le testimonianze dell'eccezione, della trasgressione alla regola, dell'irrazionale, di ciò che sfugge allo schema storiografico di lettura»⁶². In

⁵⁷ G. Carbonara, *Restauro, conservazione, ripristino*, cit., p.359

⁵⁸ A. Bellini, in *Che cos'è il restauro*, cit., p. 23. Per il rapporto tra storiografia e restauro nel pensiero di A. Bellini, *Restauro e storiografia*, in *Esperienze di storia dell'architettura e del restauro*, cit.

⁵⁹ A. Bellini, *Teorie del restauro*, cit., p.50. Il riferimento è alla metodologia storiografica della scuola de *Les Annales*, come lascia comprendere lo stesso Bellini, che prosegue affermando che «non è un caso che il nuovo orientamento, benché l'attenzione alla cultura materiale sia ben più antica, abbia preso deciso avvio dopo la prima guerra mondiale, che in qualche modo chiude le questioni nazionali in Europa, limitando il significato politico della storia diretta alla scoperta, all'evidenziazione delle culture nazionali, della formazione dei singoli stati», *Ibidem*; cfr. pure G. Carbonara, *Restauro, conservazione, ripristino*, cit., p. 360.

⁶⁰ G. Carbonara, *Restauro, conservazione, ripristino*, cit., p. 360.

⁶¹ A. Bellini, *Teorie del restauro*, cit., pp. 49-50.

⁶² *Ivi*, p.51.

sostanza Bellini non nega l'attività storiografica, ma il suo concretizzarsi in atto di restauro; la storiografia non è uno strumento valutativo e meno che mai selettivo, ma uno strumento di conoscenza, intesa come «momento di analisi che non pone giudizi, ma propone possibilità»⁶³. Il giudizio critico non perde di validità, semplicemente «non ha necessità di concretizzarsi, perché non in questo sta il suo significato»⁶⁴; il suo ambito operativo è limitato alla fase di conoscenza del manufatto, il quale non è costituito «soltanto dalla materia, ma anche dai modi con i quali esso è stato percepito e sentito nel tempo»⁶⁵, nella misura in cui la conoscenza storica non si configura come premessa di una soluzione, quanto piuttosto come «analisi dell'esistente ai fini della conservazione»⁶⁶. La posizione di Bellini appare estremamente conservativa. Tuttavia egli stesso avverte i potenziali pericoli derivanti da una logica conservativa posta in termini assoluti, soprattutto nella possibilità, tutt'altro che remota, che essa assuma i toni di un'ideologia (aspetto, tra l'altro, quello dell'assolutezza, riconosciuto come limite principale della teoria del 'restauro critico')⁶⁷, alla luce anche del fatto che «non è neppure proponibile, al di là delle questioni fondamentalmente formali, la intangibilità delle strutture edilizie di fronte ad esigenze vitali in cui il sacrificio appaia inammissibile alla coscienza attuale»⁶⁸, ovvero non è lecito «determinare condizioni di malessere per un'istanza conservativa od imporre condizioni abitative che non appaiano consoni con le esigenze vitali considerate accettabili nel nostro tempo»⁶⁹.

⁶³ G. Carbonara, *Restauro, conservazione, ripristino*, cit., p. 360.

⁶⁴ A. Bellini, *Teorie del restauro*, cit., p.51. Sul tema del ruolo della storiografia nella metodologia del progetto di restauro (o di conservazione) si vedano anche le osservazioni analoghe di Salvatore Boscarino in S. Boscarino, *Una riflessione sulla storia dell'architettura*, in Id., *Sul restauro architettonico*, a cura di A. Cangelosi, R. Prescia, Franco Angeli Editore, Milano 1999, pp. 123-124.

⁶⁵ A. Bellini, *Teorie del restauro*, cit., p.51.

⁶⁶ *Ivi*, p.52.

⁶⁷ A. Bellini, *Teorie del restauro*, cit., p.51. Cfr. anche A.L. Maramotti Politi, *La materia del restauro*, cit., p.265.

⁶⁸ A. Bellini, *Teorie del restauro*, cit., p.51.

⁶⁹ A. Bellini, *Dal restauro alla conservazione: dall'estetica all'etica*, in «ANAFKH», n.19/1997, p.18. In tal senso Bellini si mostra molto vicino alle linee di pensiero della scuola napoletana, con particolare riferimento a R. Pane e R. Di Stefano, per quanto concerne l'interesse rivolto ai «benefici...di natura morale e psicologica, come la qualità di ambiente, i legami effettivi che si istituiscono con i luoghi dell'esperienza», ma anche per quel che concerne la dimensione economica del bene culturale in quanto capace di soddisfare bisogni che nella scala dei valori esistenziali sono secondi solo ai bisogni primari, *ivi*, p. 21. Nel saggio da cui si cita Bellini espone chiaramente i presupposti storico-culturali da cui muove la sua posizione conservativa:

«-abbandono dello storicismo assoluto, dell'idea di un processo storico razionale, univocamente progressivo, riconoscibile nella sua integrità;

- accettazione del relativismo storico e quindi dell'insussistenza di gerarchie di valore definibili attraverso i risultati della ricerca storiografica; ciò che appare privo di valore in una ricostruzione descrittiva e correlativa di fatti ed eventi può essere essenziale in altra; la capacità testimoniale è indeterminabile;

- altrettanto indeterminabile il numero dei percorsi di ricostruzione storiografica che è possibile definire, o quello delle modalità di conoscenza, i cui orizzonti sono in continuo ampliamento; è quindi arbitraria

Ciò è ancor più evidente nelle sue osservazioni circa il problema della creatività nell'intervento di restauro, ovvero la questione del rapporto tra restauro e progetto. Secondo Bellini, qualsiasi intervento, sia esso mosso da un approccio filologico o critico, per il carattere stesso di progetto, costituisce di fatto una «scelta fra possibili configurazioni, della stessa ricerca storiografica, attraverso i parametri che si pongono a suo fondamento ed i materiali che si utilizzano. Il grado di arbitrarietà, di interpretazione, non è minore nei fatti nell'intervento selettivo rispetto a quello sostitutivo, se non in quanto e per quanto conserva di autentico, che non sarà più tale comunque nella sua configurazione complessiva ma soltanto nei frammenti»⁷⁰. Bisogna quindi comunque considerare dei margini di flessibilità, ovvero un minimo di approccio critico deve essere necessariamente contemplato, facendo riferimento a «valutazioni quantitative, per esempio sulla rilevanza di una eventuale integrazione rispetto alla totalità dell'oggetto di restauro, senza [tuttavia] che sia possibile fissare soglie precise al di là delle quali si possa considerare cambiata la natura del problema»⁷¹

Il rapporto tra progetto e restauro assume connotati diversi quando si tratti di accostare il nuovo all'antico, laddove il secondo sarà oggetto di conservazione nei termini sopra esposti e il primo si svilupperà autonomamente senza ledere l'integrità materica dell'antico. In tal caso «lo spazio aperto alla creatività ed alla libertà espressiva è immenso», potendo muoversi tra la contrapposizione dialettica e l'accordo, «esclusa sempre ogni forma di falsificazione»⁷². L'imitazione stilistica o il ripristino sono infatti ritenuta da Bellini una sorta di «rinuncia implicita al progetto del futuro»⁷³. Il progetto di

qualunque gerarchia di valore e con esse l'affermazione che occorra salvaguardare ciò che ha rilevanza storica;

- il giudizio estetico, per definizione soggettivo, non può offrire strumenti 'oggettivi' di valutazione e quindi essere guida 'sicura' di operatività;

- ogni evento storico ha carattere di singolarità ed è quindi irripetibile; - nulla rimane uguale a se stesso, il mutamento continuo è condizione della nostra esistenza e delle cose che ci circondano; il cambiamento è l'unica certezza del nostro esistere o quanto meno di ciò che forma la nostra esperienza;

- l'architettura, testimonianza di una cultura materiale e di volontà rappresentative, matrice di riflessioni che costituiscono parte inalienabile della nostra coscienza del mondo, luogo dell'esistenza, vive nel tempo e si sostanzia nelle sue modificazioni, come ogni altro evento vitale: è quindi irripetibile e irriducibile ad un momento originario; non ricostruibile se perduta;

- il nostro passato, che non offre certezze che determinino il futuro, definisce le condizioni delle nostre possibilità di operare, le limita, ma offre anche l'opportunità per un progetto che non perda il valore di quanto si è costituito nel tempo;

- unire la coscienza del passato con la proiezione nel futuro supera l'antitesi tra essere e divenire, come la coscienza della impossibilità di separare contemplazione ed uso in architettura elimina l'antitesi tra consumo e permanenza, poiché la seconda, come affacciarsi nella nostra coscienza di una presenza esterna e come mantenimento della sua esperienza, presuppone il primo», *ivi*, p. 18.

⁷⁰ A. Bellini, *Teorie del restauro*, cit., p.53.

⁷¹ *Ivi*, p.51.

⁷² *Ivi*, p.53.

⁷³ A. Bellini, in *Che cos'è il restauro*, cit., p. 24.

restauro si configura quindi più propriamente come progetto di conservazione, laddove conservare dunque non può significare altro che ricerca di una regolamentazione della trasformazione che, nella coscienza dell'unicità di ogni testimonianza e del suo molteplice carattere documentario, massimizza la permanenza, aggiunge il proprio segno, reinterpretata senza distruggere»⁷⁴.

La linea di ricerca di Bellini persegue finalità analoghe a quelle presenti nella linea di ricerca di Dezzi Bardeschi: conservazione integrale della preesistenza, nessuna manomissione o sottrazione di materia esistente, aggiunta, solo se strettamente necessaria, di nuovi elementi con connotazioni schiettamente contemporanei. Entrambe sono viste tendenti alla preminenza del dato storico su quello figurativo⁷⁵, anche se i due studiosi muovono da considerazioni che paiono porre in secondo piano la 'classica' dialettica tra le due istanze brandiane. Dezzi Bardeschi vede nella conservazione del dato materiale la garanzia della conservazione dei significati e dei valori che esso veicola, del sedimento storico in esso depositatosi, il che significa aver attribuito ad esso dei valori, o, se vogliamo, un valore per tutti, quello dell'autenticità. Bellini, invece, arriva alla stessa conclusione attraverso un percorso diverso; la conservazione integrale della fisicità dell'oggetto, senza alcuna sottrazione di materia, trova sì il suo fondamento in ragioni di ordine storico, ma *sub specie* quantitativa. Il valore, anche in questo caso, potremmo dire, unico, cui si riferisce non è fatto di significati quanto di accumulo di dati in termini di potenzialità testimoniali, che evidentemente sono infinite, come infinite sono le possibili letture. La tutela di tale valore equivale alla tutela delle possibilità interpretative, presenti e future⁷⁶, e non può che esplicitarsi attraverso la *conservazione integrale* del manufatto, la quale risponde, più che ad istanze storiche o estetiche, ad istanze di tipo etico e morale⁷⁷, le uniche che, secondo Bellini, vanno prese in considerazione in relazione al nostro presente storico, in cui l'abbandono dello storicismo assoluto, l'accettazione del relativismo storico e della singolarità ed irripetibilità di ogni evento (ivi inclusa l'architettura), la consapevolezza che «il mutamento continuo è l'unica certezza del nostro esistere o quanto meno di ciò che forma la nostra esperienza», fanno cadere qualsiasi

⁷⁴ A. Bellini, *Dal restauro alla conservazione: dall'estetica all'etica*, cit., p.18. L'a. prosegue affermando che Cfr. pure Id. in *Che cos'è il restauro*, cit., p. 24, ove l'a. afferma che l'obiettivo della conservazione è quello di «regolare in forma colta le [inevitabili] trasformazioni, massimizzando le permanenze».

⁷⁵ G. Carbonara, *Orientamenti attuali*, cit., p. 50.

⁷⁶ Si veda la definizione di 'restauro' fornita da Bellini in *Che cos'è il restauro*, cit., riportata anche in paragrafo 1.1 della presente. L'idea di restauro come tutela delle possibilità interpretative del manufatto è condivisa anche da B.P. Torsello, si veda B.P. Torsello in *Che cos'è il restauro?*, cit., pp.53-56.

⁷⁷ Bellini sottolinea che «l'oggetto non si conserva perché ha valore in sé, ma in quanto valore per l'uomo», A. Bellini, *Dal restauro alla conservazione*, cit., p. 21.

«sistema di idee aprioristico». Giacché «la conservazione, non più il restauro... non si costituisce in una teoria ma piuttosto nelle condizioni in cui si esercita, [il che] non significa affatto l'abbandonarsi ad un empirismo casuale, a tesi del caso per caso come storicamente manifestatesi in opposizione al categorismo filologico, ma la contrario comporta l'impegno dell'«uso», nei termini il più possibili ampi, di tutto il passato per il progetto del futuro»⁷⁸.

Si rileva in tale linea di pensiero una visione estremamente provvisoria della nostra posizione nella catena della storia e della evoluzione umana, una provvisorietà tale da rendere eticamente scorretto, nei confronti delle future generazioni, qualsiasi intervento sulle preesistenze che porti alla espunzione di dati dal manufatto, in quanto essi possono essere insignificanti nella nostra coscienza storica attuale, ma potrebbero altresì risultare significanti nelle coscienze storiche future.

In tale accezione risulta evidente come sia riduttivo classificare le linee di ricerca dette della 'pura conservazione' o conservazione integrale come semplicemente tendenti alla prevalenza dell'istanza storica su quella estetica. Appare, invero, più che condivisibile quanto sostenuto da Paolo Fancelli, ovvero che «per la posizione conservativa... lo stato di fatto monumentale non solo è documento storico, ma è altresì veicolo di una rappresentazione estetica diacronicamente riguardata, fino al caso limite del rudero. E in ciò... soccorre soprattutto la definizione di estetica stessa in quanto apprezzamento dell'irregolare, del caduco, dell'asimmetrico, dell'imperfetto [...] Da ciò si evince che, nell'ambito della posizione conservativa, non è affatto esclusa la valutazione artistica, sia pure riguardata in senso sedimentativo, come processo e, dunque, in chiave verticale e... diacronica», atteso che «se si desidera assegnare una prevalenza ad una delle istanze, essa va riferita sempre piuttosto all'esigenza storica che non a quella estetica, giacché quest'ultima ricade nel pur sempre nel grande e differenziato alveo della prima, essendo sia l'opera d'arte, sia la filosofia attinente, dei prodotti comunque storici per loro verso»⁷⁹. La linea di ricerca di Paolo Fancelli approda a considerazioni analoghe a quelle di Bellini, ovvero ad un approccio conservativo, ma per tutt'altra via e in ragione anche del riconoscimento di una componente critica nell'atto di restauro, anche se inteso in termini di sola conservazione. Se la ragione conservativa per Bellini risiede in una visione quantitativa della storia così come sedimentata nel manufatto – il che allude

⁷⁸ A. Bellini, *Dal restauro alla conservazione*, cit., si è citato dalle pp.18 e 20.

⁷⁹ P. Fancelli, *L'entità veritativa dello stato di fatto*, in «ANAFKH», n.19/1997, p. 26. Nel saggio l'a. espone interessanti considerazioni in merito al ruolo del rilievo dello stato di fatto in termini di edizione critica del testo e come documentazione delle filosofie interpretative del presente storico.

all'annullamento di qualsiasi gerarchia di significati e valori, in quanto tutto intrinsecamente significativo della condizione esistenziale dell'uomo, e con essa di qualsiasi selezione, inevitabilmente generata da un giudizio critico, che, in quanto relativo e provvisorio, va momentaneamente sospeso (in Bellini non c'è la negazione ma piuttosto la sospensione del giudizio) – per Fancelli essa si arricchisce anche delle ragioni dell'estetica, pur partendo dalla medesima *nuova storiografia* e dal concetto di cultura materiale. Fancelli rileva infatti come il concetto di storia quantitativa ha come conseguenza, oltre la «dilatazione di ciò che può essere ritenuto documento», nell'accezione che abbiamo già avuto modo di apprezzare nella linea di ricerca di Bellini, anche «l'estensione del concetto di opera d'arte, tendenzialmente ad ogni manufatto», laddove, anche alla luce della «perdita d'aura dell'oggetto irripetibile, in ragione della sua sempre più perfezionata riproducibilità tecnica», sussiste una «concezione di esteticità diffusa... [che] rischia, se non rettamente interpretata, di ribaltarsi nel proprio contrario, laddove tutto e, proprio perciò, più nulla potrebbe, in definitiva, appartenere alla sfera del bello»⁸⁰. L'esteticità non è interpretata idealisticamente ma nel suo estrinsecarsi nella fisicità dell'oggetto, nella sua materialità, nel suo essere 'cosa' e pertanto, in quanto tale soggetta al deperimento indotto dallo scorrere degli eventi storici.

D'altro canto «l'istanza storica – universalmente ritenuta uno dei basamenti su cui si fonda la conservazione – non va più riguardata, come in genere si considera, seppure implicitamente, nel solo senso diacronico che le è sotteso, bensì anche in quello sincronico... il che richiede, evidentemente, un approfondito esame... di tutta l'estensione della civiltà considerata nella sua ramificata ampiezza», in quanto «i due tempi della storia non devono vicendevolmente escludersi, ma, se mai, confluire, saldandosi, in un più complessivo disegno storiografico»⁸¹.

Da tale approccio deriva non solo la constatazione della sussistenza, ai fini della conservazione, della sola istanza storica, includendosi quella estetica nella sincronica lettura di questa – il che non può non richiamare alla mente Riegl, anche se in termini diversi – ma anche la considerazione che ciò «non significa solo ed esclusivamente il passivo, fatalistico rispetto di tutte le stratificazioni, quali che esse siano, che si possono

⁸⁰ P. Fancelli, *Verso una teoria della conservazione*, in «Antiqua», n. 5-6/1984, p. 22. L'a. prosegue sottolineando che tale approccio «è in evidente, stretta relazione con la filosofia della storia implicita nell'impostazione dei fautori della cultura materiale», riferendosi in nota ai contributi di F. Braudel, M. Foucault, J. Le Goff, ecc. «La rivalutazione del quotidiano... al di là dell'avvenimento eclatante e del grande personaggio, sono le immediate conseguenze di un tale rivolgimento. Che non è a sua volta disgiunto evidentemente dagli sviluppi della sociologia, dell'antropologia, ma anche della statistica, filoni costituenti appropriate chiavi di lettura implicate nella nuova storiografia», *ibidem*.

⁸¹ *Ivi*, p. 23.

essere sedimentate su un'opera. Ma significa anche matura presa di posizione nei riguardi del ruolo di ciascuna di queste, sia nei confronti delle altre, sia in sé, in rapporto al suo significato, all'interno di un preciso contesto sincronico in cui era inserita»⁸².

Alla luce di tali considerazioni appare evidente che «il restauro consiste prioritariamente in un riconoscimento di significati e di valori ed, in secondo luogo, nella loro piena trasmissione alle future generazioni»⁸³. Tale riconoscimento implica la constatazione che «non tutto quanto è pertinente al passato è necessariamente, *a priori* e di per sé, depositario di valori»⁸⁴ e pertanto «la tutela indifferenziata di tutto sarebbe arbitraria... perché annullerebbe di fatto quello stesso concetto di valore, da cui, invece, assume decisamente le mosse... [e] perché, nell'ambiente storico in cui, pure, agiamo, esistono insopprimibili ed altrettanto legittime esigenze di vita, accanto a quelle conservative.[...] Insomma, un integralismo ed un massimalismo conservativo... può... essere nei fatti del tutto controproducente; primo, perché le esigenze del restauro vanno temperate con quelle innovative; secondo perché il passato ed i suoi residui non possono essere appiattiti in nome di un loro più o meno indifferenziato valore dove *todo es nada* (con tutti gli esiti pratici che ne scaturirebbero); terzo, perché non si può situare su uno stesso, identico piano una cascina qualunque e la cupola del Brunelleschi, anche a prescindere dalla questione estetica»⁸⁵. Il che non implica una gerarchizzazione dei valori entro categorie di sorta che «potrebbero risultare pericolose, oltre che artificiose, discutibili e caduche», quanto piuttosto la considerazione di un «graduale, quasi impercettibile affievolimento dei valori via via che si procede dal pezzo o reperto eccezionale, storicamente parlando, fino a quello ripetitivo e seriale»⁸⁶. In concreto si tratterà di «conservare, anche con un certo margine di ampiezza, tutto quanto è invocato dalla storiografia come documento significativo e probante circa il passato», ivi compreso tutto quanto sia depositario di «antivalori», ovvero di esperienze 'negative' della storia dell'uomo⁸⁷.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ P. Fancelli, *Restauro, significati, valori*, in Id., *Il restauro dei monumenti*, cit., p. 201.

⁸⁴ P. Fancelli, *I monumenti come oggetti storici*, in Id., *Il restauro dei monumenti*, cit., p. 62.

⁸⁵ *Ivi*, pp. 63-64.

⁸⁶ *Ivi*, p. 64. Questo ragionamento cade nei casi in cui la stessa serialità costituisce un 'valore', come nel caso dell'esercito di terracotta di Xi'an, cfr. *ivi*, p.63.

⁸⁷ *Ivi*, p. 65. L'a., portando ad esempio il caso dei campi di concentramento tedeschi, a tal proposito sottolinea che «l'istanza storica impone di salvaguardare anche ciò che è incredibile e terrificante del passato in quanto documento categorico circa vicende che, malgrado tutto, persino qualche storico indegno del nome prova a mettere in dubbio che sia effettivamente accaduto. [...] Ecco, allora, che anche i reperti depositari di antivalori vanno tendenzialmente conservati e tutelati... proprio nel loro significato di testimonianza irricusabile, con la speranza che, anche se la storia non è *magistrae vita*, tutto ciò ispiri una

Il riconoscimento, quindi, inteso a largo spettro, che non è finalizzato alla sola constatazione dello *status quo*, ma alla individuazione di «quanto è meritevole di essere trasmesso, con i rischi che l'opzione implica, nelle sue ricadute e selezioni che inevitabilmente e più o meno consapevolmente comporta»⁸⁸. In tal senso anche il concetto di «forma compiuta»⁸⁹ riguardo il prodotto artistico mostra la necessità di una precisazione: «si tratta di una categoria sicuramente non applicabile a tutti i testi figurativi, almeno sotto il profilo estetico. Infatti, non solo l'opera stessa, già completa, può essere stata in seguito validamente modificata; non solo essa, anche pensando alla sua prima formulazione, può essere stata caratterizzata da un lungo processo formativo; non solo essa, con il tempo... può aver perduto, eppure, talora, e contemporaneamente, acquistato in quanto a valore figurativo; ma ciò che di essa è rimasto può essere stato calibratamente rifiuto, almeno secondo l'indirizzo del restauro critico, in una nuova composizione»⁹⁰. D'altra parte Fancelli evidenzia come si possa parlare di forma compiuta anche per manufatti sostanzialmente incompleti, come la facciata del Santo Spirito a Firenze o quella del Duomo di Faenza, che debbono la loro compiutezza ad una figuratività «assestata, consolidata... [e] determinata da circostanze non più estetiche, bensì storiche»⁹¹.

Per Fancelli, quindi, le due istanze storica ed estetica non vanno lette secondo una netta separazione o distinzione, il che costituisce – secondo la sua lettura – «una forzatura che drammatizza un problema si presente nel campo, ma sovente risolvibile. E componibile piuttosto che, come asseriva Brandi, nel temperamento delle istanze, nella loro sostanziale oggettiva *convergenza*. Non è affatto detto, invero, che in architettura, l'aspetto storico e quello estetico debbano inevitabilmente contrapporsi, soprattutto laddove la sedimentazione di una fabbrica le conferisce la più compiuta e risolta *facies* figurativa. Sedimentazione che, in tale linguaggio, rappresenta, oltretutto. La regola, piuttosto che l'eccezione»⁹². La storia, infatti, non consistendo soltanto in una sequenza di eventi che si

ripulsa ed una riforma profonda che non ponga più l'uomo in condizioni simili. E che, anzi, alla fine, lo educi nel profondo», *ibidem*.

⁸⁸ P. Fancelli in *Che cos'è il restauro?*, cit., p. 41.

⁸⁹ Sul concetto di forma compiuta nell'ambito della teoria del restauro critico si veda G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, cit., p. 53. Si veda anche paragrafo 2.3 della presente.

⁹⁰ P. Fancelli, *Verso una teoria della conservazione*, cit., p. 24. L'a. prosegue sottolineando come il restauro critico, partendo dal concetto di forma compiuta, giunga poi alla contraddizione di questo attraverso la rifiusione in una nuova figuratività.

⁹¹ *Ibidem*. «L'apparente ovvia considerazione statica dell'istanza figurativa, legata alla formulazione, se non originaria, almeno a quella compiuta dell'opera, va revocata in dubbio, se non altro tutte le volte in cui tale compiutezza non sussiste nei fatti», *ibidem*.

⁹² P. Fancelli, *Il ripristino tra buone intenzioni e lieto fine*, in «Bollettino Ingegneri», n.3/1988, p. 14. Il corsivo è mio. L'a. richiama due note posizioni antitetiche quali quelle di Ruskin e Viollet-le-Duc, soventemente

susseguono, invero pure il loro manifestarsi ad una data fase. In guisa che essa può essere intesa, oltre che in senso verticale, diacronico, pure nell'accezione orizzontale, sincronica. Analogamente, va rammentato che, in specie nell'architettura, l'opera figurativa possiede tempi di creazione estesi, plurisecolari. E che, comunque, essa prodotto di una corallità di apporti, non può mai dirsi, se non empiricamente, completa, compiuta, stante la preventiva azione modificatrice del tempo che, consustanziamene, via via la connota e la suggella e stante la spazialità esterna dell'architettura stessa che ne costituisce, così come la luce, uno dei materiali di base in continua inevitabile trasformazione, congrua sino a che non si tratti di stravolgimento»⁹³. Si evince chiaramente un concetto di opera d'arte 'aperta'⁹⁴ in cui la stessa esigenza estetica... oggi interessata ad una più diffusa e vasta serie di oggetti, rispetto a quella tradizionale, non cristallizza necessariamente una fase del monumento generato nella folgorazione di un attimo, ma ne può apprezzare, anche qui, la dialettica con il preesistente e le mutazioni intervenute nel monumento medesimo, in un'ottica dinamica... non statica», pertanto «il possibile, eventuale dissidio brandiano non risiede tanto nella visione storicista, da una parte, rispetto a quella estetica, dall'altra, bensì tra l'interpretazione verticale e quella sincronica dei fenomeni monumentali, che dotati o no di 'stigmati' estetiche, di certo sono comunque, pur sempre, fatti storici»⁹⁵.

Fancelli giunge quindi a negare la dialettica tra le istanze brandiane, sussistendo un'unica istanza, quella storica, ma, tuttavia, evidenzia un «eventuale dissidio tra sincronia e diacronia dei fenomeni, figurativi e non, pur sempre storici. Un dissidio che, quando esiste, non è risolvibile a priori. E che si può comporre solo nella considerazione critica dell'oggetto»⁹⁶. L'approccio nei confronti del manufatto si palesa, quindi, nei suoi contenuti 'critici' fin dalle primissime fasi, già in quell'antefatto al restauro costituito dal 'riconoscimento', tipicamente brandiano, che implica una prima selezione. Tuttavia «si tratta di fare i conti con la circostanza per cui ciò che oggi non si ritiene documento significativo, tale potrà, invece, rivelarsi un domani. E questo, sia in relazione agli sviluppi

associate alle due contrapposte istanze storica ed estetica rispettivamente, per sottolineare invece la possibile convergenza tra le due: «è proprio sicura che Ruskin si basasse su proponimenti storicisti quando postulava la mera conservazione, *sic et simpliciter*, delle architetture? O non era connotata, in tale posizione, una sostanziale e decadente rivendicazione coloristico-figurativa circa l'azione del tempo sui residui monumentali? Nell'esempio opposto, canonico, come potrebbe affermarsi che l'impostazione di un razionalista quale Viollet-le-Duc fosse ispirata a motivazioni prettamente estetiche, senza che vi fosse insito, invece, un pur contorto, se si vuole ingenuo, ma fermo intento di immedesimazione, positivistico-storicista, con l'architetto primigenio?», *ibidem*.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Sulla bipolarità tra le due visioni di architettura come opera aperta e, di contro, come testo unitario e concluso, si veda M. Manieri Elia, *Lavoro storico sulle dinamiche di trasformazione*, cit., pp.185-191.

⁹⁵ P. Fancelli, *Il ripristino tra buone intenzioni e lieto fine*, cit., p. 14.

⁹⁶ P. Fancelli, *Verso una teoria della conservazione*, cit., p. 24.

delle concezioni storiografiche, storiche e dunque possibilmente mobili anch'esse, anzi, esse per prime, sia in rapporto all'evoluzione delle tecniche d'indagine, ovviamente storiche pure queste»⁹⁷. L'approccio deve essere quindi eminentemente conservativo, in ragione anche della provvisorietà dei giudizi di valore emessi nel tempo presente in rapporto all'intero sviluppo del tempo storico, e il restauro deve tradursi in «rispetto integrale ed ineccepibile della verità storica degli oggetti, dei siti e dei contesti, cosicché non ha diritto di cittadinanza, internamente alla disciplina, qualunque velleità di debordare nei confronti di questo fondamentale e primario rispetto della veracità e della sincerità storiche. Velleità che, talora, si ammantava con le vesti fedifraghe ed ammalianti del ripristino, del mimetismo, insomma di quel falso che non è legittimo e che è anzi del tutto incongruo in sede storiografica»⁹⁸. Le possibili «scusanti estetiche» che potrebbero sollevarsi a supporto di un approccio di questo tipo vengono da Fancelli ricacciate nell'alveo della filosofia dell'arte, da guardarsi, anch'essa, come fenomeno storico, per cui «è sempre alla storia civile, alla cosiddetta storia etico-politica che si tratta, pertanto ed in primo luogo, di rapportarsi costantemente»⁹⁹.

La logica sottesa alla linea di ricerca di Fancelli sembra recepire parte dei principi del 'restauro critico', mutuandoli però in chiave prevalentemente conservativa e certamente più rispondente ad una diversa storicità, intesa, come si è detto, in senso ampio, del manufatto. Il giudizio critico non viene rifiutato (né sospeso), ne viene più che altro mitigata la portata, alla luce di una primaria istanza conservativa rivolta non alla storicità o all'esteticità dell'opera, quanto al suo contenuto in termini di valori e significati. La selezione è ineluttabile e il restauro, gioco-forza, si traduce inevitabilmente in «storiografia in atto e dunque giudizio»¹⁰⁰. In sostanza, secondo Fancelli, la pura conservazione non può sussistere nei fatti. «La posizione conservativa odierna si colloca entro una matura prospettiva di virile accettazione anche della morte del manufatto, dopo aver fatto ovviamente di tutto per ritardarla...Il problema è quello, insieme critico ed etico, di riconoscere e di scegliere i valori degni di essere tramandati, innanzitutto rispetto a ciò che, secondo l'odierna cultura valore non è. [...] Inoltre, c'è sempre da riflettere sulla necessità di un'armonica convivenza tra conservazione e sviluppo,

⁹⁷ P. Fancelli, *I monumenti come oggetti storici*, cit., p.62.

⁹⁸ *Ivi*, p. 66.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ P. Fancelli, *Restauro, significati, valori*, in Id., *Il restauro dei monumenti*, cit., p. 209.

componenti indispensabili l'una all'altra, ai fini di un concreto, radicato progresso umano»¹⁰¹.

Evidenziate quindi le diverse principali sfumature assunte dalla linea di ricerca della conservazione integrale, dichiaratamente anti 'restauro critico' eppure, come abbiamo visto, con esso in parte convergente, o, potremmo dire, nel caso di Fancelli della 'conservazione critica', appare a tal punto significativo rilevare come altre affinità di principio quanto meno con un approccio critico al restauro si possano individuare anche con la scuola di pensiero diametralmente opposta, quella della cosiddetta 'manutenzione-ripristino', rappresentata da Paolo Marconi. Per Marconi «il Restauro dei Monumenti o delle case è del tutto analogo alla filologia dei testi letterari o poetici: esso deve riuscire a recuperare le parole perdute dei testi laceri o corrotti, per interpolarle in essi, non solo limitandosi ad usare il corsivo per distinguerle dal contesto, bensì addirittura reinventando le parole onde restituire il senso corretto dei testi»¹⁰². Da tale definizione appare chiaro che l'intento di Marconi è ripristinatorio e creativo insieme e vi si possono leggere, anche in questo caso delle affinità di fondo con le posizioni del 'restauro critico'. L'approccio filologico, che, come si è detto, non è stato *tout court* rinnegato dal 'restauro critico', ma ridimensionato alla funzione di strumento di conoscenza e quindi da espletare nelle fasi preliminari del progetto, proprio per rintracciare quei 'suggerimenti'¹⁰³ spesso impliciti nell'opera su cui poi fondare l'intervento, è qui chiamato in causa per interpretare il/i linguaggio/gi dell'architettura preesistente. Il linguaggio architettonico cui fa riferimento Marconi¹⁰⁴ è tuttavia cosa altra rispetto a quello richiamato da Dezzi Bardeschi. È l'oggetto della conservazione, o meglio, per utilizzare la terminologia marconiana, del *restauro*, che per Marconi non coincide con la conservazione/trasmissione della materia in virtù dei valori che essa veicola, ma con la trasmissione dei significati architettonici, ovvero del valore semantico dell'architettura.

A tale approccio si associa poi una concezione 'organica' dell'architettura come entità mutante alla stregua di un bosco: così come «*mutano* di dimensione, di aspetto e di colore gli alberi nel bosco...il quale muta anch'esso, di conseguenza, e mutano le foglie nel

¹⁰¹ P. Fancelli, *Verso una teoria della conservazione*, cit., p. 27

¹⁰² P. Marconi, *Restauro architettonico ed emendazione filologica dei testi letterari: due discipline interpretative piuttosto che conservative*, in *Omaggio a Cesare Brandi*, cit., p. 34.

¹⁰³ C. Brandi, *Teoria de restauro*, cit., p. 17.

¹⁰⁴ Appare significativo sottolineare come P. Marconi si trovi in perfetta concordanza di idee con R. Pane e R. Bonelli, proprio in riferimento al ricordato saggio del 1944 (*Il restauro dei monumenti*) del primo e ad uno scritto del 1955 del secondo (*Danni di guerra e restauro dei monumenti*), scritti particolarmente espressivi dei principi del 'restauro critico', si veda P. Marconi, *Il restauro architettonico in Italia. Mentalità, ideologie pratiche*, in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, a cura di F. Dal Co, Electa, Milano 1997, pp.373-374.

contesto dei singoli alberi... allo stesso modo, anche nella città, che è il luogo fisico dove si incontra, vive e si sviluppa la *civiltà umana*... vige la legge naturalissima che tutto ciò che è vivo muta nel tempo secondo cicli di rigenerazione [...] La città sarà viva fino a quando sarà popolata da edifici a loro volta abitabili e per questo infatti abitati dagli uomini, e viceversa sarà morta quando sarà popolata da edifici ridotti a ruderi, privi di abitanti»¹⁰⁵. Da tali concetti consegue la differenza per Marconi tra *conservazione* e *restauro*, la prima «si addice agli scheletri, ai ruderi, a tutto ciò che è relitto di un'età passata, e per nostra scelta culturale psicologica desideriamo salvaguardare identico a se stesso», il secondo invece «si dedica a mantenere in vita gli organismi edilizi ancora viventi, con la filosofia di mantenerli il più possibile in grado di adempiere il compito per il quale furono costruiti, o un compito simile purché compatibile con le caratteristiche originarie, in una città che muta anch'essa lentamente (e per parti) di funzione e di significato, poiché deve ospitare nella sua mutevolezza una società civile in evoluzione»¹⁰⁶. Ciò a sottolineare il carattere 'attivo' del restauro contro quello 'passivo' della conservazione¹⁰⁷, pertanto alla pura conservazione della «massa sterminata di edilizia di antica origine e pluristratificata che costituisce il palinsesto delle nostre città» per Marconi è preferibile la «formazione di una scienza e di un *gusto*¹⁰⁸ per la trasformazione dell'architettura che rispetti i dati essenziali e davvero importanti del palinsesto, e per il resto badi a dare spazio alle esigenze di vita degli abitanti, contemperando entrambe le istanze con la massima circospezione e impegno culturale»¹⁰⁹, evitando quei completamenti, riferiti tanto alle singole architetture che alla città, eseguiti «mostrando una barbarica indifferenza per il *genius loci* [e] una cocciuta non volontà di imparare la lingua o il dialetto altrui»¹¹⁰.

Il limite che in qualche modo inibisce lo sviluppo di un siffatto approccio viene individuata da Marconi nell'essere legata la cultura architettonica contemporanea a concezioni di tipo idealistico, in virtù delle quali l'architettura viene vista in termini di *immagine statica*.¹¹¹ Sarebbe infatti da attribuire a tale concezione il principio secondo cui

¹⁰⁵ P. Marconi, *Materia e significato*, cit., p. 6.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 7. È stato rilevato come Marconi postuli «uno scetticismo propenso più a dimostrare l'inconsistenza delle tesi 'conservazioniste' che a fondare le proprie su determinati principi teoretici», B. G. Marino, *Restauro e autenticità*, cit., p. 285.

¹⁰⁷ P. Marconi, *Il restauro architettonico in Italia, oggi*, in «Casabella», n.636/1996, p.72.

¹⁰⁸ Il corsivo è mio.

¹⁰⁹ P. Marconi, *Materia e significato*, cit., p. 7.

¹¹⁰ P. Marconi, *Il restauro architettonico in Italia, oggi*, cit., p.72.

¹¹¹ In realtà non è così, anzi lo stesso Bonelli, che com'è noto ha esteso i concetti del 'restauro critico' anche alle questioni inerenti il restauro urbanistico, esprime un concetto di immagine applicato al paesaggio proprio alla luce della mutevolezza cui esso è soggetto, cfr. R. Bonelli, *Architettura e restauro*, cit.

l'accostamento tra antico e nuovo nei centri storici debba risolversi in termini di contrasto appunto d'*immagine* tra l'architettura tradizionale o l'edilizia storica minore e l'architettura contemporanea¹¹². Ma, afferma Marconi, «l'architettura... [non è] fatta di immagini statiche... è qualcosa di più: essa è un *linguaggio*, e il linguaggio è frutto di un processo storico di interazione tra uomini, mentre l'*immagine* architettonica è un'astrazione idealistica»¹¹³. Al concetto di *linguaggio contemporaneo*, inteso come elemento di frattura o comunque contrasto con le preesistenze, Marconi contrappone quello di *linguaggio odierno* che, inteso come «frutto di molteplici e complesse relazioni con la tradizione linguistica dell'architettura del luogo», è visto invece come un elemento di dialogo e quindi maggiormente rispettoso delle preesistenze. L'associazione tra architettura e linguaggio porta a prendere in considerazione le dinamiche trasformative dell'architettura alla stregua di quelle della lingua parlata e scritta e pertanto connotate da evoluzioni nel lungo periodo. L'accostamento tra antico e moderno è quindi visto come un processo di sovrapposizione meccanico del nuovo al vecchio in cui l'architetto riveste il ruolo di «*creatore di forme assolute (di immagini, appunto)*»¹¹⁴.

Ma qual è e in che cosa consiste il 'linguaggio architettonico' cui fa riferimento Marconi mediante il quale l'architettura trasmette (o il fruitore recepisce?) il suo significato?

A ben vedere il riferimento è ad una realtà materico-formale e al contempo funzionale. Per chiarire il ruolo ed il concetto di materia in Marconi appare opportuno porre prima l'attenzione sulla questione della falsificazione in architettura, elemento centrale del pensiero di Marconi nonché fondante il suo modo di operare nel restauro. Per Marconi l'architettura «non è – né può essere – autografa»¹¹⁵, perché in essa non sussiste 'la mano dell'artista' e, se già per un dipinto non si può parlare di forma originaria, in quanto essa, per quanto sia ben conservato il dipinto, è sempre e comunque corrotta dal tempo, ciò è indiscutibile in architettura. Inoltre in architettura «mai due 'pezzi' potranno essere perfettamente identici, in quanto la materia costitutiva è variabile ed individua, e le tracce di lavorazione saranno, anche se poco, [comunque] diverse»¹¹⁶. Evidentemente la materia è interpretata secondo concezioni di natura tipologica, ovvero lo stesso tipo di materia, impiegata con le medesime tecniche, garantisce, senza il pericolo di incedere in un

¹¹² Il riferimento è alle idee di R. Pane: «se si nega la possibilità di un vitale accostamento tra le immagini del passato e quelle di oggi, si perviene inevitabilmente a negare anche la continuità della cultura nella sua accezione più universale», R. Pane, *Città antiche edilizia nuova*, Napoli 1959, citato in P. Marconi, *Materia e significato*, cit., p. 7.

¹¹³ P. Marconi, *Materia e significato*, cit., p. 7.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 28.

¹¹⁵ P. Marconi, *Restauro architettonico ed emendazione filologica dei testi letterari*, cit., p. 31.

¹¹⁶ P. Marconi, *Il restauro architettonico in Italia, oggi*, cit., p.73.

inganno o in un falso storico – in quanto le aggiunte, seppure eseguite in termini di ripristino formale, sono comunque, ad un esame accurato, riconoscibili – la trasmissione di quei significati il cui veicolo ultimo, si badi bene, è tuttavia la forma e quindi potremmo dire l'*immagine*. Non a caso Marconi afferma che in tal modo «indubbiamente, non... [si] conserva la materia autentica, bensì, ma non è poco, ed assai meglio di niente, l'espressione, e in definitiva, il significato»¹¹⁷, dichiarando una chiara preferenza per l'«autenticità formale»¹¹⁸ e, quindi, per gli aspetti potremmo dire figurativi dell'architettura. Ma la figuratività cui si riferisce Marconi è data da un connubio *indissolubile*, tra struttura e forma. La sua metodologia, infatti, si basa – così come per Dezzi Bardeschi – su un preliminare rilievo minuzioso del monumento, al fine di compenetrare, attraverso la conoscenza del manufatto, la «cultura storica»¹¹⁹ ad esso sottesa. Ma a quale cultura si fa riferimento? Chiaramente quanto più è stratificato il manufatto tanto più difficile sarà individuare *una* cultura, ma questo nodo viene risolto da Marconi ricorrendo «ad una drastica e necessariamente arbitraria selezione degli eventi ritenuti significativi rispetto a quelli ritenuti meno significativi, ricostruendo dunque i fatti o le epoche (e ogni epoca predilige certe ricostruzioni ad altre)»¹²⁰, in base, evidentemente, ad un giudizio di valore. Pertanto le eventuali lacune o danneggiamenti saranno riparate «con ricostruzioni (se possibile, con *duplicati*) così ben fatti da riprodurre non solo la fisionomia dell'architettura, ma anche i modi strutturali con la quale essa venne costruita»¹²¹. Si tratta quindi di una trasformazione, che avviene in primo luogo nella forma dell'architettura, ma che deve essere accompagnata anche da una trasformazione d'uso, perché anche nell'uso risiede, secondo Marconi, il significato dell'architettura¹²².

¹¹⁷ *Ivi*, p.72.

¹¹⁸ Si veda P. Marconi, *Autenticità formale o autenticità materiale?*, in «Restauro», n. 129/1994, pp.95-107, citato in B.G. Marino, *Restauro e autenticità*, cit., pp.285-286.

¹¹⁹ P. Marconi, *Materia e significato*, cit., p. 125.

¹²⁰ *Ivi*, p. 6. Ad ulteriore chiarimento della logica selettiva Marconi afferma inoltre che «in definitiva, ci resta poco da fare... selezionare e migliorare il messaggio architettonico dei nostri avi», *ibidem*.

¹²¹ *Ivi*, p. 125. Su tale punto si registra una netta divergenza di vedute tra Marconi e Dezzi Bardeschi, per il quale «la riproduzione come 'falsa descrizione' sottrarre autenticità a autonomia alla fabbrica, inganna e mistifica sia valore storico che valore d'antichità e comunque – sostituendovisi – mortifica e penalizza lo stesso progetto del nuovo», M. Dezzi Bardeschi, *Delle difficoltà, ormai storiche, del restauro*, in *Id.*, *Restauro: punto e da capo*, cit., p.426.

¹²² «Mantenere in vita il *significato* architettonico dei nostri monumenti... può avvenire in primo luogo, grazie alla loro *trasformazione*, e anzi soprattutto alla loro *trasformazione d'uso*, e cioè grazie a cure che li mantengano in funzione anche per scopi non previsti all'inizio. [Ad esempio]... l'arco di Tito servì a suo tempo a celebrare un evento politico: il trionfo di Tito su Gerusalemme, ma serve oggi come una delle attrattive principali del parco archeologico del foro romano, per non parlare della sua funzione di *boa* attorno alla quale effettuare il giro dei turisti, in una ambientazione ben diversa da quella originale», P. Marconi, *Materia e significato*, cit., p. 125.

A tal punto appaiono declinati in maniera del tutto particolare i principi di una logica interpretativa su cui si fonda la metodologia di intervento, secondo un approccio filologico, che, se in Dezzi Bardeschi non si traduce in atto sulla preesistenza, per la quale, come abbiamo visto, egli persegue la ‘permanenza dei segni’, in Marconi guida l'intervento, a partire dalla selezione di ciò che viene ritenuto «significativo» e si traduce in trasformazione del manufatto. Laddove i ‘suggerimenti’ emersi dalla conoscenza del testo non fossero sufficientemente eloquenti, allora, secondo la nota e richiamata concezione bonelliana, già anticipata da Pane, il restauratore è chiamato ad esprimersi attraverso la propria creatività, che trova qui il suo luogo d'esercizio non solo nell'aggiunta, ma può essere anche nel corpo del testo, al fine di ‘reinventare le parole’ onde restituirne il senso corretto¹²³. Si tratta tuttavia non di un testo aperto il cui valore aumenta in virtù degli eventi che su di esso si sedimentano, ma di un testo i cui valori sono individuati in un determinato momento storico, quello ritenuto più significativo, che pertanto viene riproposto per consentirne la trasmissione ai posteri e le ‘future letture’.

Le due posizioni sopra esposte, pur condividendo principi di base comuni, mostrano come sia dal punto di vista teorico che pratico, ciò non basti a pervenire ad una unità di metodo *interna* al restauro architettonico (tralasciando per ora le implicazioni dell'unità di metodo riferita al restauro applicato alle diverse discipline artistiche) che sia unanimemente condivisa, pur sussistendo dei criteri-guida largamente riconosciuti come validi (minimo interventi, reversibilità, distinguibilità, compatibilità, ecc.).

Nella antinomia tra ‘pura conservazione’ e ‘manutenzione-ripristino’, il ‘restauro critico’ viene tutt'oggi visto come espressione di una posizione intermedia, sostenuta da G. Carbonara: «per superare due posizioni così radicalmente contrapposte e la aporie che ne derivano l'atteggiamento auspicabile è quello improntato a un sano equilibrio ‘critico’, che sappia giudicare e trovare la soluzione appropriata volta per volta in base ai valori (d'immagine, di memoria, storico-documentari, tecnici, ecc.) in gioco»¹²⁴. Tale linea di ricerca è stata ampiamente motivata da Carbonara, come abbiamo visto, già nel 1976, allorquando, con il saggio *La reintegrazione dell'immagine*, riaffermato ed esplicitato le tesi di R. Bonelli, anche se nella trattazione lo studioso enuclea il pensiero di C. Brandi, vedendo, come si è già ricordato, nel contributo del critico senese un ulteriore sviluppo delle formulazioni del restauro critico avanzate da Pane e dallo stesso Bonelli¹²⁵.

¹²³ Cfr. P. Marconi, *Restauro architettonico ed emendazione filologica dei testi letterari*, cit., p. 34.

¹²⁴ G. Carbonara, *Gli orientamenti del restauro in Italia. Sviluppi attuali*, in *Restauro architettonico*, cit., p.40.

¹²⁵ Secondo Carbonara la Teoria di Brandi «non s'è posta affatto in contrasto con le contemporanee affermazioni del ‘restauro critico’, formulate soprattutto da Renato Bonelli e Roberto Pane, ma ne ha

Carbonara quindi supporta e arricchisce di spunti di riflessione il concetto di restauro critico-creativo, che, pur corrispondendo terminologicamente alla definizione bonelliana, in realtà nel citato saggio appare mitigato dalla componente brandiana, oltre che esplicitato in termini anche di operatività. Negli anni successivi la posizione di Carbonara è andata gradualmente consolidandosi verso un approccio più conservativo, da egli stesso definito «critico-conservativo»¹²⁶, dizione alla quale negli ultimi anni ha affiancato quella di «critico-brandiano», sottolineando in tal modo l'aderenza al pensiero del critico senese¹²⁷. «Più concretamente – precisa Carbonara – ci si riferisce al ruolo, nella riflessione italiana sul restauro, d'una linea critica e 'brandiana' che si è sviluppata, più di recente, secondo una direttrice 'critico-conservativa'. 'Conservativa' poiché parte dal presupposto che il monumento chiede, in primo luogo, d'essere perpetuato e trasmesso al futuro nelle migliori condizioni possibili; inoltre poiché tiene conto che l'attuale coscienza storica, ad esempio per la sua maggiore sensibilità ai portati della 'cultura materiale', impone di conservare molte più 'cose' che in passato. 'Critica' perché muove dall'affermazione che ogni intervento costituisce un caso a sé, non inquadrabile in categorie, non rispondente a regole prefissate ma da studiare a fondo ogni volta, caso per caso, senza assumere posizioni dogmatiche o di schieramento nei confronti dell'intera gamma di problemi e soluzioni che il restauro suscita», ivi compresa la questione di «una soluzione estetica al problema conservativo»¹²⁸. Il riferimento alla componente critica nella proposta di Carbonara è da vedersi anche in termini di richiamo alle formulazioni teoriche omonime; lo studioso ritiene, infatti, che «nel delineare l'attuale panorama italiano del restauro è necessario riferirsi, in primo luogo, alle formulazioni del 'restauro

risolto le indicazioni in un quadro più ampio e sistematico», G. Carbonara, *Il moderno restauro architettonico e il pensiero di Cesare Brandi*, cit., p.21.

¹²⁶ Cfr. G. Carbonara, *Restauro fra conservazione e ripristino*, cit.; Id., *Restauro, conservazione, ripristino*, in Id., *Avvicinamento al restauro*, cit., pp. 355-369; Id., *Gli orientamenti attuali del restauro architettonico*, cit.; Id. in C. Lumia, *A proposito del restauro e della conservazione*, cit., in particolare p. 43; Id., *Architettura d'oggi e restauro*, cit. Secondo Carbonara la linea critico-conservativa è l'unica intesa a mantenere un equilibrio fecondo tra soggettività e oggettività in materia di restauro, G. Carbonara, *Architettura d'oggi e restauro*, cit., p. 147.

¹²⁷ Cfr. G. Carbonara, *Il moderno restauro architettonico e il pensiero di Cesare Brandi*, cit., p.21; Id., *Restauro architettonico: principi e metodi*, cit., pp.40-41. Il riferimento al pensiero di Brandi è espletato nella consapevolezza della necessità di suo un ripercorrimto alla luce dell'avvenuta estensione del concetto di bene culturale, da cui è scaturita l'esigenza di una «tutela diffusa e d'uno specifico impegno a favore delle documentazioni storico-testimoniali come 'oggetti di ricerca scientifica', secondo la nota definizione di Argan» e quindi una tutela declinata in termini critico-conservativi, ovvero «aperta alla necessaria selettività del giudizio di valore ma anche consapevole della maggiore quantità e stratificazione dei beni da tutelare, non più riducibili, come in passato alla sola categoria delle 'opere d'arte'», G. Carbonara, *Il moderno restauro architettonico e il pensiero di Cesare Brandi*, cit., p.21.

¹²⁸ G. Carbonara, *Orientamenti del restauro in Italia. Sviluppi attuali*, cit., p. 40-42. Le medesime considerazioni sono rintracciabili anche in altri scritti di Carbonara, cfr. G. Carbonara, *Alcune riflessioni, da parte italiana, sul restauro architettonico*, in *Conserving the authenticity. Essay in honour of Jukka Jokilehto*, a cura di N. Stanley-Price e J. King, ICCROM, Roma 2009; Id., *Architettura d'oggi e restauro*, cit.

critico’, definitesi intorno alla metà degli anni Quaranta del Novecento, ad opera di studiosi quali Renato Bonelli, Agnoldomenico Pica, Roberto Pane... ma anche alla *Teoria...* di Cesare Brandi¹²⁹, pur ritenendo «quella visione filosofica ed estetica del restauro che... va sotto il nome di ‘restauro critico’ o, più precisamente di ‘restauro critico e creativo’, secondo l’attenta dizione di Renato Bonelli» ancora oggi «la proposta più valida e matura nel campo»¹³⁰.

La declinazione ‘critico-conservativa’ della teoria bonelliana è ritenuta da Carbonara quale proposta valida ai fini della definizione di uno statuto disciplinare; egli, infatti, sostiene che «il restauro, in seguito a un lavoro di affinamento durato circa due secoli, dall’età neoclassica ad oggi, abbia ormai definito scientificamente il proprio statuto e raggiunto, nelle sue formulazioni più mature, un elevato livello di rigore storico-critico, distinguendosi sia dai criteri del mero ‘adeguamento’ funzionale e prestazionale sia da quelli d’una disinvolta ‘riprogettazione’ delle preesistenze. Tale riflessione ha chiarito che il restauro si rivolge a beni di riconosciuto valore culturale, storico o artistico (le ‘cose’ di storia e di arte, come si usava dire ai primi del Novecento, intese però secondo il moderno concetto di cultura, allargato anche in senso ‘materiale’ e antropologico) e la loro tessuto connettivo, urbanistico, territoriale, paesistico; che esso ha oggi assunto una prevalente declinazione ‘critico-conservativa’, vale a dire sensibile al dovere primario della tutela, della perpetuazione e della più scrupolosa conservazione del bene da un lato, ma non cieca alle ragioni della ‘lecita modificazione’ del bene stesso (ad esempio in termini di reintegrazione delle lacune o di rimozione delle aggiunte improprie). Essa rifiuta, sicuramente, un’idea di restauro come mummificazione poiché accoglie e integra in sé, con tutto ciò che essa comporta, l’attribuzione di funzioni compatibili e ben calibrate... prima garanzia di buon mantenimento del manufatto nel tempo, formidabile mezzo di conservazione, per quanto non suo fine ultimo»¹³¹.

Chiarite le premesse teoretiche generali di Carbonara, opportunamente contestualizzate culturalmente dallo stesso studioso, appare opportuno approfondire alcuni aspetti, ove si ritrovano punti argomentativi analoghi a quelli già esaminati per Dezzi Bardeschi e per Marconi, ma declinati in maniera diversa. Anche Carbonara, infatti, sviluppa l’analogia tra architettura del passato e testo letterario, per cui il restauro è visto come trasposizione diretta della filologia letteraria nel campo della conservazione delle arti figurative, laddove

¹²⁹ G. Carbonara, *Orientamenti del restauro in Italia*, cit., p.24.

¹³⁰ G. Carbonara, *Qualità architettonica e restauro*, cit., p. 11.

¹³¹ G. Carbonara, *Orientamenti del restauro in Italia*, cit., p. 66.

per filologia si intende quella «scienza a fondamento rigorosamente storico, basata sullo studio e sul rispetto degli originali e su modalità di restituzione non imitative ma palesemente ‘diacritiche’, vale a dire capaci di tenere ben distinti, come su due registri di lettura, il nuovo dall’antico»¹³². La filologia costituisce quel passaggio ineluttabile e necessario su cui fondare l’intervento, secondo un’accezione del restauro che si traduce in «agire con il linguaggio stesso dell’opera da restaurare, facendo architettura, pittura, scultura, a seconda dei casi»¹³³. A tal punto appare opportuno evidenziare il concetto di unità di metodo in Carbonara, inteso non solo come «unità teoretica e metodologica del restauro di tutte le arti figurative, senza cadere nell’equivoco di un presunto statuto autonomo del restauro architettonico»¹³⁴, ma anche una «visione unitaria di architettura e restauro»¹³⁵. Questo è un punto fondamentale della speculazione di Carbonara in quanto tenta di sciogliere la riserva forse più consistente del restauro critico, che però è stata risolta in chiave attuale e adeguata ai tempi. Abbiamo visto come il limite più discusso della teoria del restauro critico fosse la filiazione dall’estetica idealista¹³⁶, esplicitata *tout court* nella prevalenza attribuita agli aspetti estetico-figurativi e alla concezione del restauro quale opera d’arte. Tale matrice non è andata persa nella linea di ricerca di Carbonara e non solo perché esplicitamente richiamata, ma soprattutto perché opportunamente rielaborata proprio in quella «unità del ‘fare restauro’ architettonico, o, se si vuole monumentale, col ‘fare architettura’». In tal modo infatti l’aura che circonda il concetto di opera d’arte e che in qualche modo sembra allontanarla dal fare architettonico, viene a stemperarsi nella considerazione della «creatività progettuale nel restauro, ineliminabile per quanto si provi a cancellarla»¹³⁷, per cui progetto di restauro e opera d’arte sembrano sempre più coincidere.

La creatività nel restauro, come abbiamo visto contemplata anche da Dezzi Bardeschi e da Marconi, anche se in modi assolutamente diversi – deputata al progetto dell’aggiunta nel primo, alla surrogazione del passato nel secondo, per quanto in entrambi guidata dall’interpretazione del manufatto – nella speculazione di Carbonara permea l’intero processo. Si deve ricordare infatti che anche l’interpretazione del manufatto, in quanto fruizione dello stesso, è un atto analogo alla creazione, è una ‘ri-creazione’, una ‘ri-

¹³² *Ivi*, p. 50. Ciò a sottolineare, come si è già detto, la diversa interpretazione della funzione della filologia rispetto a quanto avviene con i restauri di ripristino, dove la logica diacritica viene meno.

¹³³ *Ivi*, p. 44.

¹³⁴ G. Carbonara, *Qualità architettonica e restauro*, cit., p. 14.

¹³⁵ *Ivi*, p. 11.

¹³⁶ Si veda paragrafo 1.1 della presnete.

¹³⁷ G. Carbonara, *Architettura d’oggi e restauro*, cit., p. 2.

produzione' estetica¹³⁸, per cui nella fattispecie la creatività investe a pieno titolo sia la fase preliminare di ripercorrimto critico del testo, sia la fase di progettazione dell'intervento.

D'altra parte non potrebbe essere altrimenti, intendendo Carbonara il restauro come un «atto di cultura», ovvero «atto che tende a restituire l'opera al suo mondo storicamente determinato; atto... fortemente intellettualizzato dall'efficace presenza d'un atteggiamento scientifico e d'elevata attenzione tecnologica, dalla prevalenza poi di un 'concetto' dell'arte ed, infine, dal suo svolgersi attraverso il sottile esercizio d'una facoltà intuitiva come il gusto», intendendosi per cultura «l'attenzione ai valori permanenti e di durata storica, non transeunti né mutevoli nel breve periodo, come quelli pratici o anche sociali, utili per il momento presente»¹³⁹. Ciò premesso «tradurre un programma di restauro steso in collaborazione con storici dell'arte, archeologi e conservatori... in vero progetto e poi in operatività di cantiere è atto di architettura 'moderna' a pieno titolo»¹⁴⁰, che, come sostenuto da Bonelli già nel 1963, «risulta più rappresentativa della stessa architettura contemporanea, poiché dimostra una cosciente continuità col passato ed una consapevolezza del momento storico che l'edilizia moderna non possiede»¹⁴¹.

La metodologia proposta da Carbonara, presenta tuttavia un elemento problematico, insito paradossalmente proprio nel suo principio informatore, la critica, per il suo essere per natura connessa alla questione del giudizio, inteso questo non nell'accezione di giudizio di valore, ma proprio nel senso più generale di capacità di discernimento. Carbonara infatti afferma che «respinti ogni ricetta preconfezionata o dogma di qualsiasi tipo, l'impegno è a ricercare con fatica e metodo, caso per caso, nella realtà sempre multiforme e nuova d'ogni monumento, la risposta appropriata e commisurata alla circostanza in esame. Da qui l'idea di un restauro che si fa in presenza del monumento e che da esso... trae i principi informatori e le stesse linee di progetto; una proposta semplice, *purché si abbia capacità di interpretazione e di comprensione del senso profondo dell'architettura* o, in linguaggio più tecnico, capacità di ripercorrimto critico dell'opera, dal momento della sua concezione a oggi»¹⁴². Ebbene, Carbonara chiama giustamente in

¹³⁸ G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, cit., p. 117. Cfr. pure Id., *Fondamenti di una visione critica e creativa del restauro*, cit., in particolare pp. 406-411. Si veda anche il paragrafo 2.3 della presente.

¹³⁹ G. Carbonara, *Il restauro come atto di cultura e il suo fondamento teorico*, in Id., *Avvicinamento al restauro*, cit., p. 271.

¹⁴⁰ G. Carbonara, *Qualità architettonica e restauro*, cit., p. 16. Ad esemplificazione di quanto esposto Carbonara cita il caso del restauro del Tempio-Duomo di Pozzuoli per «il ruolo centrale, riassuntivo e decisivo dell'atto progettuale espressamente architettonico».

¹⁴¹ R. Bonelli, voce *Restauro*, cit., p. 348.

¹⁴² G. Carbonara, *Qualità architettonica e restauro*, cit., pp.18-19. Il corsivo è mio.

causa le *capacità* del restauratore, tema sul quale si soffermarono sia Pane che Bonelli proprio in quelle prime enunciazioni di principio che sovente si sono ricordate in questa sede, il che richiama la questione della soggettività del restauratore stesso, intesa tuttavia non solo in termini di sensibilità artistica, come evidenziava Pane, ma anche e soprattutto in termini di competenza. Per cui, a valle delle tante considerazioni di principio e concettuali che si sono esaminate, appare di cogente pregnanza l'annosa questione della formazione, che trasversalmente ha connotato il dibattito sul restauro, in particolare nella seconda metà del XX secolo¹⁴³.

I temi evidenziati dalla linea di ricerca 'critico-conservativa' pongono in essere una serie di istanze apparentemente semplici, per quanto «la via critica d'una progettazione 'per la conservazione' e la perpetuazione' del monumento è certamente... ardua e impegnativa... richiede un serio impegno di studio e d'analisi, una buona capacità di controllare e orientare in senso positivo e non distruttivo le proprie capacità creative, richiede soprattutto applicazione e amore per l'oggetto di studio. [...] sembra una domanda semplice e, in effetti, lo è, solo che si abbia a che fare con un architetto capace e consapevole: capace di esercitare il suo mestiere di architetto, consapevole delle implicazioni teoretiche, storico-critiche e anche tecniche che il restauro comporta. Ognuna della due è condizione necessaria ma, da sola, non sufficiente»¹⁴⁴.

¹⁴³ La bibliografia sul tema è vastissima, si ricordano, tra gli altri: *Le professioni del restauro: formazione e competenze*, a cura di G. Lippi Nardini, Firenze 1992; R. Di Stefano, *Restauro dei monumenti: formazione e professione*, in «Restauro», n. 124/1993 (numero monografico). Si vedano pure C. Feiffer, *La storia si ripete*, in «Recupero&Conservazione», n.36/2000, pp.18-19; V.Sgarbi, *Analfabetismo*, in «Recupero&Conservazione», n.39/2001, p. 22.

¹⁴⁴ G. Carbonara, *Qualità architettonica e restauro*, cit., p. 23.

3.2 Del restauro secondo le riviste: dibattiti e casi significativi

Dopo aver indagato la teoria del 'restauro critico' diversi punti di vista, ci proponiamo di analizzare il dibattito sul restauro sviluppatosi nel periodo storico assunto come riferimento, ossia gli ultimi venti anni, al fine di effettuare una verifica su come questa 'svolta metodologica' è stata recepita e quali esiti ha concretamente avuto sulla conservazione dell'architettura.

Le motivazioni di tale periodizzazione, come in parte già esposte in premessa, risiedono in diverse ragioni. Agli inizi degli anni Novanta la teoria del 'restauro critico' può considerarsi 'storicizzata', essendo trascorsi circa quarant'anni dalla pubblicazione del saggio di Roberto Pane *Il restauro dei monumenti* – che, come si è visto, è storiograficamente riconosciuto come la prima enunciazione di principio del 'restauro critico' in ambito architettonico, ferme restando le sottili anticipazioni di Agnoldomenico Pica del 1943¹ – essendosi sostanzialmente esaurito il primo fervido dibattito intorno ad essa, che ha caratterizzato il dopoguerra e gli anni Sessanta in particolare, ed essendo stata essa recepita, in contraddittorio o meno, e diversamente declinata dagli studiosi di settore. I primi anni Novanta, inoltre, si configurano come un momento di riflessione in ambito teorico-metodologico, alla luce di una prassi che sembra muoversi autonomamente: sono infatti trascorsi circa trent'anni dalla Carta di Venezia, nonché dalla pubblicazione della *Teoria* di Cesare Brandi e della voce *Restauro* nell'*Enciclopedia Universale dell'Arte* di Renato Bonelli, si è in prossimità della promulgazione della *Carta di Nara*, vengono pubblicati numerosi e diversi contributi a carattere teorico-metodologico, indicativi delle diverse linee di ricerca (si pensi ad esempio ai testi di Dezzi Bardeschi, Marconi, di Carbonara, di Fancelli, ecc., pubblicati nell'arco degli anni Novanta²).

L'esigenza di un approfondimento in tal senso è ravvisabile anche nella creazione, proprio in quegli anni, di alcune delle principali riviste di settore, quali *'ANAKKH* e *TeMa*, che iniziano la propria pubblicazione nel 1993, ma anche *Recupero&Conservazione*, a partire dal 1994. E proprio nei primi editoriali delle suddette riviste si manifesta la

¹ A. Pica, *Attualità del restauro*, cit.

² Si fa qui riferimento ai volumi con carattere evidentemente di divulgazione metodologica e teorica pubblicati nel corso degli anni Novanta, quali M. Dezzi Bardeschi, *Restauro: punto e a capo*, cit.; G. P. Marconi, *Il restauro e l'architetto*, cit.; G. Carbonara, *Avvicinamento al restauro*, cit.; P. Fancelli, *Il restauro dei monumenti*, cit.; P. Marconi, *Materia e significato*, cit.

necessità di una riflessione sui presupposti teorici e metodologici della disciplina, a fronte di una dimensione della prassi che appare su questi preponderante.

La rivista *'ANAFKH* si apre nel 1993 con un editoriale di M. Dezzi Bardeschi, da cui emerge una denuncia del persistente divario tra teoria e prassi, nonostante «il salutare processo di autocritica e di rifondazione disciplinare [che] si è decisamente approfondito ed accelerato, imponendo... una radicalizzazione degli schieramenti. Da un lato si ritrova chi esige una buona volta dal restauro il rispetto e la cura del monumento-documento, considerato nella sua stratificazione materiale complessiva, dall'altra tutti coloro che ancora pensano di poter perseguire velleitari ed antistorici adeguamenti della fabbrica all'insegna della mutazione (comunque si pretenda di motivarli: ripristino, reintegrazione dell'immagine, rifazione anche colta, istanza estetiche, critiche, ecc.)»³. Il 'restauro critico', che, si noti, non viene esplicitamente (e forse volontariamente) menzionato, per gli evidenti intenti modificatori della fabbrica, viene associato *tout court* al ripristino, in una manichea visione del restauro in cui si contrappongono *solo* due posizioni, due «schieramenti», che «non sembrano poter ammettere più molto spazio di credibilità per ipotetiche e funamboliche terze vie intermedie, per compiaciuti accademismi e per fumosi e autoconsolatori giuochi di parole»⁴, soprattutto «di fronte ad una domanda sempre più vasta, specifica ed incalzante sul destino del costruito, che mette alle corde in modo sempre più impellente tutti gli operatori», alla luce della quale si deve «essere in grado di fornire, alla decisiva verifica di cantiere, risposte appropriate, chiare e convincenti»⁵. Secondo Dezzi Bardeschi proprio la ricordata «decisa radicalizzazione tra due vie storicamente e concettualmente contrapposte... indica che il chiarimento di fondo, almeno in via di principio, è sostanzialmente già fatto», ma, tuttavia, la prassi si mostra ancora «traumatica... deludente... inadempiente rispetto ai principi e alle intenzioni», da cui la necessità «di produrre il massimo sforzo per collaudare le convinzioni teoriche mettendole impietosamente a confronto diretto con il vasto e ormai sempre più sfuggente campo della prassi diffusa»⁶. D'altra parte lo stesso Dezzi Bardeschi, nel presentare la nuova rivista, sottolinea che essa nasce con l'intento «di stimolare una più profonda riflessione sui corretti fini della disciplina, sulle sue radici

³ M. Dezzi Bardeschi, *Anno centosessantaduesimo, numero uno*, in *'ANAFKH*, n.1/1993, p. 2.

⁴ *Ibidem*. Il riferimento alle diverse declinazioni del restauro critico – critico-creativo, critico-conservativo, ecc., – è evidente anche se non esplicito.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

più autentiche quanto disattese e sui concreti criteri e modi di applicazione»⁷ e, non a caso, pochi anni prima lo stesso Dezzi Bardeschi pubblicava una raccolta di suoi saggi, *Restauro: punto e da capo*, dal titolo sufficientemente eloquente e significativo della necessità di un ripensamento e, allo stesso tempo, di un riconoscimento dei principi fondativi della disciplina, chiaramente dal punto di vista della sua linea di ricerca.

La stessa struttura della rivista manifesta la volontà di porre l'attenzione sia sul dibattito teorico che sulla prassi; sono infatti presenti diverse rubriche a carattere storico-teorico⁸, una rubrica dedicata ai cantieri e ai restauri in corso di realizzazione o recentemente conclusi, che si pone come un osservatorio sul *modus operandi* nel restauro, ed una alle tecniche ed alle tecnologie, anche se a tale aspetto viene dedicato uno spazio ridotto rispetto ai suddetti temi. Si rileva, inoltre, la presenza, quasi costante, di interviste ad architetti, non necessariamente impegnati nello specifico settore del restauro, ma comunque molto attivi in ambito progettuale, il che manifesta la volontà di tenere sempre vicine cultura del restauro e cultura del progetto di architettura. Il tutto è permeato da uno spirito, potremmo dire, di denuncia, che anche è significativo di uno stato di fatto non soddisfacente, ancor più se si tiene conto che esso si leva a partire da sostenitori della conservazione.

Analogamente il primo editoriale del direttore A. Bellini nella rivista *TeMa* si presenta come una breve ma acuta panoramica sullo stato della disciplina, che, afferma lo studioso, nonostante la «tradizione ormai più che secolare, non sempre si è aggiornata riflettendo sugli equivoci ideologici che ne hanno accompagnato la nascita, sui modi di operare che erano strettamente legati alle idee della storia e del valore di documento che sono molto lontani dalla cultura [relativamente] attuale»⁹, tanto che, a valle di tanti dibattiti, disquisizioni e codificazioni in sede teorica, «il rifacimento nell'imitazione delle tecnologie e della forma, la sostituzione pesante, sembrano essere i poli fra i quali ci si muove prevalentemente». Egli avverte come «la coscienza che la tutela debba riferirsi anche a valori diffusi, ai dati di cultura materiale e non soltanto alle testimonianze eccezionali ... pur espressa in modi diversi ... nelle carte del restauro si Venezia e

⁷ *Ibidem*.

⁸ Si segnalano le rubriche *Storia e cultura della conservazione*, *Restauro e restauratori*, le *Interviste* a personalità del settore – si segnala che le interviste pubblicate nei primi tre numeri della rivista, sono state fatte ad architetti non specificamente operanti nel campo del restauro architettonico quali Nicola Pagliara (F. Buonfantino, *Nicola Pagliara: la lunga memoria dell'architetto*, in «ANAFKH», n.1/1993, pp.71-74), Alessandro Mendini (V. Locatelli, *Alessandro Mendini: progetto alchemico*, in «ANAFKH», n.2/1993, pp. 88-95), Gabetti&Isola (L. Fontana, *C'era una volta. I racconti architettonici di Gabetti e Isola*, in «ANAFKH», n.3/1993, pp. 72.77) – nonché la rubrica *Autentico e non* presente nei numeri 2,3, e 4 del 1993 e dedicata al tema dell'autenticità.

⁹ Cfr. A. Bellini, *Editoriale*, in «TeMa», Milano, n.1/1993, p.3.

Amsterdam, non ha inciso nella pratica del restauro istituzionale, nell'organizzazione della tutela, né ha influito sulla prassi professionale»¹⁰, sottolineando come «i temi della tutela siano stati affrontati [anche] da altri ambiti disciplinari, soprattutto sotto il profilo urbanistico e sociologico, ... senza [tuttavia] attenzione ai problemi specifici del costruito e del loro significato per la memoria collettiva»¹¹. Se da un lato appaiono pienamente acquisiti i principi propri del dibattito in seno agli anni Settanta sulla dimensione economica dei beni culturali¹², dall'altro l'autore sottolinea come essi di fatto siano stati interpretati riducendo l'economia «al solo produrre e consumare in un processo che tende a divenire fine a se stesso»¹³, piuttosto che finalizzato allo sviluppo culturale dell'uomo, in un rapporto tra teoria e prassi in cui la seconda distrugge gli effetti della prima.

Le problematiche proprie della conservazione appaiono quindi evidentemente recepite e condivise, mentre l'impalcato teorico-metodologico della disciplina appare in qualche modo cedevole o comunque insoddisfacente, al punto da destare tra i cultori del restauro architettonico la volontà di darsi un «nuovo statuto teorico ed operativo»¹⁴. Si fa qui riferimento al dibattito sollevato agli inizi degli anni Novanta sull'opportunità di formulare una nuova 'carta' per l'aggiornamento dei principi affermati nel 1972 e per sostituirne le istruzioni generali esecutive¹⁵. Le istanze alla base di tale esigenza erano (paradossalmente) sempre le stesse: «l'eterna aspirazione alle certezze in una materia che non potrà mai offrirne... il desiderio di avere, soprattutto da parte di taluni organi

¹⁰ *Ibidem*. L'autore pone in evidenza come temi quali la dimensione economica della tutela, la programmazione degli interventi in seno alla pianificazione territoriale, la ricerca scientifica e tecnologica sui materiali e sulle tecniche di intervento, nonché di organizzazione del progetto e della sua esecuzione in cantiere siano «non ancora colti nella loro complessità e nelle loro possibili conseguenze sulle impostazioni teoriche, motivo non secondario della loro modesta diffusione e di una conoscenza limitata agli aspetti più scolastici e scontati».

¹¹ *Ibidem*. L'autore sottolinea anche in passi successivi l'importanza della memoria in relazione al concetto di cultura ampiamente inteso: «Non è concepibile l'uomo senza memoria: esso sarebbe privo di coscienza se non in una successione di istanti separati. [...] Se cultura è sviluppo della persona, capacità di comprensione, di relazione, di riconoscimento di ciò che è fuori di noi e di sintesi nella coscienza, la memoria, il senso della comunità sono essenziali», *ibidem*, pp. 4-5.

¹² L'autore afferma infatti che «la conservazione presuppone un ciclo economico che riduca il consumo materiale delle risorse e si utilizzi alla fruizione immateriale dei valori della cultura, che sono tuttavia in gran parte espressi dalla materia», *ibidem*, p. 5. Sull'argomento si vedano anche R. Di Stefano, *Il recupero dei valori*, cit., e Id., *Antiche pietre per una nuova civiltà*, cit.

¹³ A. Bellini, *Editoriale*, cit, p.5.

¹⁴ *Ivi*, p.4. Si veda anche M. Dezzi Bardeschi, *Per la revisione della Carta del restauro del 1972*, in «TeMa», n.2/1993, pp. 22-25.

¹⁵ L'obiettivo era quello di arrivare ad un vero e proprio testo legislativo, operativamente più forte quindi rispetto alle 'carte', partendo da un documento redatto da un comitato di settore, che sarebbe poi stato sottoposto all'attenzione dell'allora ministero dei beni culturali. Sulla validità del citato documento Bellini esprime le proprie perplessità, in particolare in relazione ai contenuti, ritenuti arretrati rispetto alla stessa carta del 1972, quando non in bilico tra «scontato filologismo e aperture verso la prassi reintegrativa», A. Bellini, *Editoriale*, in «TeMa», n.2/1993.

istituzionali di tutela, un quadro normativo cogente per ridurre il contenzioso; lo sconcerto che nasce dalla verificata distanza tra ogni posizione teorica e la pratica»¹⁶, laddove in quest'ultima si vedono sempre più sovente disattesi i più elementari principi del restauro, quali «il divieto di intervenire con reintegrazioni in stile allo scopo di ripristinare l'unità formale eventualmente perduta da un'architettura e quello ... che impone la conservazione delle stratificazioni storiche»¹⁷. Tuttavia l'idea che si potesse formulare una nuova carta del restauro venne respinta, ritenendo ancora validi e soddisfacenti i principi e le prescrizioni della carta del 1972, a conferma sostanzialmente della impossibilità di «formulare una legge che stabilisca come operare nel restauro e nella conservazione, perché non è possibile definire una volta per sempre cosa sia giusto o ingiusto laddove la questione riguarda scelte di cultura». Atteso che non è possibile indicare un sistema di scelte univoco o universalmente valido, perché «se si sceglie a priori un sistema ideologico al quale commisurare i progetti, mentre non si elimina la componente soggettiva nella valutazione di congruenza al sistema prescelto, si afferma il massimo di arbitrarietà preventiva nella identificazione di un unico sistema cui necessariamente obbedire»¹⁸, la libertà di scelta viene interpretata come licenza di arbitrarietà.

È significativo rilevare come a favore della revisione della Carta del 1972 si sia schierato Dezzi Bardeschi, i cui emendamenti sono volti a minimizzare quegli aspetti del documento in cui si evincono chiari nessi con il 'restauro critico'. Dezzi Bardeschi sottolinea, infatti, come i punti di forza della Carta siano individuabili nella volontà «di garantire la permanenza, ossia la minima alterazione del monumento-documento», condannando «ogni pretestuosa opera, soggettiva ed arbitraria, di snaturamento condotta con il pretesto del 'restauro critico'»¹⁹. Per contro «non sembrano oggi risuonare più perfettamente all'unisono con essa alcuni passaggi che magari sono il risultato di un lungo affinamento delle precedenti Carte storiche (da quella del 1883 a quella del 1932 ed anche del 1964), ma che non possono più essere condivisibili pena la totale perdita di credibilità della Carta stessa». Non sembra quindi più condivisibile, secondo Dezzi Bardeschi, il «riconoscimento di valore», in quanto «quelli che debbono essere tutelati per primi sono proprio i fatti architettonici più peribili ed apparentemente insignificanti che magari sono ancora considerati dei semplici beni di consumo... e pertanto non

¹⁶ *Ivi*, p.3.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ M. Dezzi Bardeschi, *Per la revisione della Carta del restauro del 1972*, cit., p. 22.

sono stati ancora investiti del riconoscimento di valore (storico, ecc.)). Anche il richiamo ad interventi volti 'a facilitare la lettura' di un'opera «risulta... in contrasto – se tale operazione avviene a spese dello stesso documento – con l'aspirazione sostenuta dalla Carta... di 'trasmettere integralmente al futuro' le opere oggetto di restauro». Inoltre «dopo aver condannato tutte le 'remoziioni o demolizioni che cancellino il passaggio dell'opera attraverso il tempo' la Carta si mostra tuttavia ancora curiosamente sensibile a due particolari forme di eccezioni alla regola appena definita, con il seguente codicillo, notoria fonte di tanti equivoci tra gli addetti ai lavori: 'a meno che non si tratti di limitare le alterazioni deturpanti e incongrue rispetto ai valori storici dell'opera o di completamenti in stile che falsifichino l'opera'». Tale ultima indicazione della Carta viene respinta da Dezzi Bardeschi in virtù di un ingiustificato «giudizio selettivo di valore che proprio dalla stessa ragione storica prescinda»²⁰. Il saggio si conclude significativamente con l'evidenziazione del carattere essenzialmente etico del restauro: «un intervento di restauro... non può essere più l'esclusivo patrimonio professionale dello staff dei suoi promotori ed operatori, ma alla fine è una importante conquista culturale e sociale (o, al contrario, una irrecuperabile perdita) della intera comunità alla quale appartiene e che ne ha la piena responsabilità di uso, di cura in vista della trasmissione al futuro»²¹.

Anche P. Fancelli, in un saggio pubblicato nella rivista *Palladio* nel 1993, argomentando del rapporto tra restauro ed etica, sottolinea preliminarmente il persistere di «un diffuso disinteresse per una filosofia del restauro degna di questo nome» a fronte di una «teoria [che] langue in uno stato di abbandono pressoché totale, mentre i restauri effettivi che si conducono sempre più numerosi non sono sostenuti da un'impostazione teorica, né sono in grado di alimentarla»²².

Tornando alla struttura editoriale delle riviste, si rileva per *TeMa* una impostazione simile a quella di *'ANAIKH'*²³, ma la linea di ricerca appare meno 'schierata' e maggiormente 'aperta' alle tesi del 'restauro critico' (anche se non necessariamente in termini di condivisione), come appare evidente dai contenuti del primo numero, ove sono presenti un'intervista di A. Bellini a G.C. Argan²⁴, un saggio di G. Fiengo sul già ricordato

²⁰ *Ivi*, p. 24.

²¹ *Ivi*, p. 25.

²² P. Fancelli, *Restauro ed etica*, in «*Palladio*», n. 11/1993, pp.93-100, qui p.93.

²³ Anche in *TeMa* vi sono rubriche a carattere teorico (*Lecture, Attualità, Interviste*), una dedicata agli interventi in corso di esecuzione e/o compiuti e una alle tecniche e materiali; manca, a differenza di *'ANAIKH'*, un osservatorio specifico sulla cultura della progettazione architettonica in senso ampio.

²⁴ *Amedeo Bellini intervista Giulio Carlo Argan*, in «*TeMa*», n.1/1993, cit.

contributo di Roberto Pane del 1944 *Il restauro dei monumenti*²⁵, mentre tra gli interventi presentati nella rubrica *Progetti e cantieri* due saggi sono dedicati al restauro di Palazzo Altemps²⁶, che, secondo G. Carbonara, costituisce un esempio di 'restauro brandiano'²⁷. Al di là dei primi editoriali, il dibattito nelle pagine della rivista 'ΑΝΑΓΚΗ si connota già dal primo numero per una serie di saggi significativi dell'approccio conservativo al restauro, a partire da quello di Massimo Cacciari, intitolato *Conservazione e memoria*, in cui l'autore, recensendo il citato testo di Dezzi Bardeschi *Restauro: punto e da capo*, nell'antinomia tra restauro e conservazione, si schiera decisamente a favore della seconda, affermando che «proprio l'idea di restauro tradisce l'idea di monumento appiattendolo, denudandolo di tutti i suoi valori di complessità spaziale, dialogica. L'idea di restauro in questo modo si mescola indissolubilmente con nostalgie reazionarie, con l'utopia di poter ritornare all'immagine originaria»²⁸. Tali concetti vengono ripresi ed ampliati, sempre da Cacciari, in un altro saggio pubblicato nel secondo numero della rivista, in cui l'autore sottolinea quello che ritiene essere un concetto basilare nell'ambito del dibattito sulla conservazione, ovvero «l'impossibilità a definire autentico un *hic et nunc* originario perduto che sarebbe in nostro potere reintegrare in quanto tale oggi per allora. Ciò perché non è in nostro potere, non sta entro i limiti della nostra *technè*, ammesso che riteniamo valore la novità. Dunque, volenti o nolenti, non possiamo intendere il percorso dell'opera, il suo procedere nel tempo, come un deprezzamento, in quanto non potremmo comunque ripristinare il supposto dato originario [...] Il meccanismo della riproducibilità, prima ancora di essere un fatto tecnico, è qualcosa che attiene alla natura stessa della memoria. È la nostra memoria che riproduce, ma tale riprodurre non è mai un imitare statico, è un riprodurre immaginativo, trasformante [...]

²⁵ G. Fiengo, *Il restauro dei monumenti: la riflessione di Roberto Pane del 1944*, in «TeMa», n.1/1993, pp.65-67.

²⁶ G. Carbonara, *Palazzo Altemps in Roma: ricerche e restauri*, in «TeMa», n.1/1993, pp. 6-10, G. Croci, F. Scoppola, *Il restauro di Palazzo Altemps*, ivi, pp. 11-25. Nello stesso numero si segna, inoltre, come contributo a carattere teorico-metodologico C. De Biase, *Conservare piuttosto che restaurare? Note sul convegno di Bressanone del 1992*, pp.71-72. Si precisa che altri due saggi riguardanti il restauro di Palazzo Altemps sono presenti anche nel secondo numero di *TeMa*, P. Petrarola, *Palazzo Altemps: la lettura delle superfici pittoriche*, in «TeMa», n.2/1993, pp.14-18, A. Maresca Compagna, *Palazzo Altemps: la ricerca documentaria*, ivi, pp. 19-21.

²⁷ Cfr. G. Carbonara, *Il moderno restauro architettonico e il pensiero di Cesare Brandi*, cit., p.27; Id., *Architettura d'oggi e restauro*, cit., p.2; Id., *Orientamenti del restauro in Italia*, in Id., *Il restauro architettonico: principi e metodo*, cit., p. 46.

²⁸ M. Cacciari, *Conservazione e memoria*, in «ΑΝΑΓΚΗ», n.1/1993, p. 22. Il concetto di immagine associato al monumento e la relativo restauro viene ripreso in più punti di questo saggio, evidenziando una posizione contraria al 'restauro critico', anche se non dichiarata, quasi come se già il non parlarne costituisse il primo atto di negazione. Nello stesso numero si vedano anche, per l'approccio eminentemente conservativo, i saggi M. Biraghi, *Alle radici della conservazione: Simmel, Freud, Hofmannsthal*, e quelli dedicati ai restauri del battistero di Parma e del palazzo dei diamanti di Ferrara, con non poche note critiche.

E quindi la stessa conservazione va intesa come un processo di continua metaforizzazione, di trasporto: e soltanto in questi limiti possiamo conservare, 'reimmaginando'²⁹.

Si sottolinea come il 'restauro critico' non venga direttamente menzionato, non si rilevano sulla rivista saggi ad esso specificamente dedicati, ma si evince una chiara posizione ad esso contraria, che risulta, anche se implicitamente, dibattuto in termini di contrapposizione³⁰. Ciò non significa che la posizione di Dezzi Bardeschi sottovaluti o non prenda adeguatamente in considerazione quegli aspetti figurativi dell'architettura, in termini anche di immagine, sui quali si concentra il 'restauro critico'. In un editoriale del 1995, infatti, Dezzi Bardeschi sottolinea come nella sua linea di ricerca l'immagine rivesta un ruolo comunque importante in quanto in essa «si celano i significati collettivi nascosti del segno. Ed il segno individuale... è sempre lo specchio fedele della cultura che lo produce. Inseparabile del contesto storico e antropologico che lo alimenta e che ne costituisce l'inevitabile referente, l'insostituibile termine *ad quem*»³¹. Tuttavia «l'architettura, come manufatto materiale inserito nello spazio e via via de-signato dal tempo, non può essere appiattita su un'impalpabile immaginetta votiva atemporale... [e] non potrà mai darsi un compromesso accettabile tra chi puntualmente torna ad inseguire quella avventuroso 'most strange and fatal idea' di mutazione chiamata 'restauro' (comunque pretenda impropriamente di aggettivarlo e sottotitolarlo: scientifico, critico, filologico, ecc.) e chi, al contrario, intende affinare sempre più le strategie di ascolto e di conoscenza dell'esistente al fine di massimizzare la permanenza nel tempo per poi intercalare, a confronto, un progetto del nuovo compatibile ma non mimetico, cioè rispettoso, dialetticamente consapevole e al tempo stesso dichiaratamente leggibile ed autonomo»³². Dezzi Bardeschi evidenzia come tale attenzione all'immagine sia ravvisabile non solo nei casi di conservazione dell'antico, «assunto come alibi e feticcio di comodo», ma anche nella 'conservazione' del Moderno e del Liberty, facendo particolare riferimento alle posizioni emerse dalla Dichiarazione di Torino³³, in cui i

²⁹ M. Cacciari, *La metamorfosi dell'autenticità*, cit., p. 13. Si è riportato questo passo del saggio di Cacciari in quanto rappresentativo di una posizione teorica molto lontana dalla logica reintegrativa e meno che mai creativa del restauro e del 'restauro critico' in particolare, laddove non si riconosce alcun valore all'assetto, inteso anche solo in termini di immagine, originario dell'opera, anzi, il valore viene riconosciuto nell' *biv et nunc* attuale, l'unico stato in cui la nostra memoria ha la possibilità di cimentarsi in quel processo di metaforizzazione che Cacciari identifica con la conservazione.

³⁰ Anche il contributo di Umberto Baldini sui restauri del battistero di Parma, dal titolo *Il Battistero di Parma: un 'restauro critico'*, si sviluppa in antitesi con i suddetti principi.

³¹ M. Dezzi Bardeschi, *Adoratori di immagini*, in «ANATKH», n.12/1995, p. 2.

³² *Ibidem*.

³³ Il testo integrale del documento è riportato in «ANATKH», n.12/1995, pp.107-108.

«distratti firmatari... mostrano di dimenticare proprio la individuale e irriproducibile 'substantia' di quell'architettura che vorrebbero contribuire a tutelare. Si aggrappano all'immagine perché per i loro Manuali di Storia essa rappresenta una invariante rassicurante. Ancorati alla pellicola superficiale dell'analogia, neppure si spingono troppo ad indagare il vasto regno sotteso a quella stessa immagine-feticcio...e su quelle apparenti Forme pure... si gingillano nell'esercitare quell'astratta ed estroversa ri-descrizione letteraria e sentimentale che chiamano 'critica'»³⁴.

Il tema del rapporto tra critica e restauro viene affrontato anche da G.L. Miellini, che, contrapponendo allo spinto 'scientismo' del restauro la questione del restauro come ermeneutica – come vedremo dibattuto anche nelle pagine di altre riviste – afferma che «non sembra che il restauro possa rivendicare teoreticamente un ruolo diverso e autonomo rispetto alla critica d'arte, nel cui concetto generale non può non rientrare. Una critica, la sua, che per manifestarsi non si serve della bella parola o della lettura fotografica, bensì della tecnica medesima di cui l'opera è costituita e quindi un atto interpretativo a livelli di approssimazione linguistica che non sono oltrepassabili. E per converso, un cattivo restauro comporta una cattiva critica e viceversa. Dunque, anche il restauro è, o dovrebbe essere ermeneutica anzi addirittura il suo vertice e ad essa andrà restituito. Quell'ermeneutica che nel caso migliore è quella tecnica del capire, per cui... stante un osservatore curioso davanti a un oggetto a lui ignoto, si pone la più classica delle interrogazioni... 'Chi sono io?', 'Cosa sei tu?'»³⁵.

Il tema del restauro come ermeneutica emerge anche nel rapporto tra restauro e progetto, come esplicitato da B.P. Torsello in un articolo del 1997, in cui lo studioso evidenzia come «il dibattito teorico sul restauro (ma anche quello sul metodo e sulle tecniche), pur all'interno dell'articolazione tematica che si è espressa in questi ultimi trent'anni, si riduce sostanzialmente alla contrapposizione tra *tutela* e *innovazione*, fra *antico* e *nuovo*, tra le ragioni della *conservazione* e quelle del *progetto*», nella misura in cui «la conservazione si mostra generalmente con il volto rigoroso di una difesa totale e intransigente dell'opera storica», mentre «il termine progetto... viene riferito quasi

³⁴ M. Dezzi Bardeschi, *Adoratori di immagini*, cit., p. 3. Dezzi Bardeschi torna sul tema dell'immagine in relazione alla contrapposizione tra ripristino e conservazione, citando il caso del restauro delle volte della basilica di S. Francesco ad Assisi, dove i frammenti di affresco rinvenuti tra le macerie sono stati ricollocati *in situ*, visto come felice esempio di conservazione in cui «emerge il segno di una chiara svolta dal vecchio culto astratto per l'immagine... ad una nuova cultura e cura del documento materiale», M. Dezzi Bardeschi, *Noi irriducibili e intolleranti komeinisti...*, in «ANATKH», n.26/1999, p. 2; si veda pure sul caso di Assisi C. Guidi, *La basilica di San Francesco in Assisi: ricostruzione e restauri*, in «ANATKH», n.27-28/1999, pp. 128-141.

³⁵ G.L. Mellini, *Il restauro come ermeneutica*, in «ANATKH», n.14/1996, p. 3.

esclusivamente alla produzione di nuova architettura», sicché «inglobando l'area della conservazione, la progettazione architettonica riafferma e difende una centralità minacciata, rivendicando il diritto di gestire la modificazione della città e dell'architettura esistenti in nome di una storica e inarrestabile legge del divenire»³⁶. L'autore sviluppa interessanti considerazioni sul lavoro critico presente nell'attività progettuale, in relazione al suo non concludersi nella conoscenza del manufatto, quanto piuttosto al suo determinare nuovi elementi di conoscenza ed interpretazione, in un rapporto tra *testo* e *pre-testo*, ovvero tra progetto e preesistenza, in cui la materializzazione del primo rende inessenziale il secondo³⁷. Pertanto «viene a cadere l'illusione che il lavoro critico sia di carattere meramente esplicativo e consenta di scavare nei recessi del testo sino a... raggiungere il riposo della conoscenza definitiva e totale. Al contrario, laddove l'interpretazione sembra voler dis-velare il proprio oggetto, essa in realtà lo ri-vela, costituisce cioè nuovi enigmi»³⁸, secondo un processo di conoscenza e al tempo stesso di produzione di nuovi significati che si rinnova continuamente. Torsello sottolinea come tale ciclicità produttiva sia alimentata da due fattori, ovvero «la nostra capacità di riaccendere l'interrogazione», e quindi, potremmo dire il nostro spirito critico, e «la permanenza dell'intera catena di fatti da cui l'interrogazione si genera», in quanto «ogni interruzione più o meno estesa delle fonti provoca una corrispondente perdita di efficacia cognitiva»³⁹, da cui la necessità della conservazione integrale di quella 'catena di fatti' anche per consentire il lavoro critico di interpretazione. Tuttavia lo studioso precisa che tale esercizio, essendo riferito appunto alla critica, appartiene «alle regioni del pensiero e di riflesso all'orizzonte espressivo della parola. Grazie a questa circostanza [la critica] può esercitare liberamente il diritto all'autocontraddizione, al ripensamento, all'approfondimento, alla rettifica, alla revoca e in genere a tutte le elaborazioni e le rielaborazioni che sono proprie dell'attività intellettuale. Non può permettersi, invece, di darsi come definitiva ed immutabile, pena la sua completa perdita di senso»⁴⁰. In virtù di tali considerazioni, quindi, secondo Torsello appare inammissibile che «un qualunque

³⁶ B. P. Torsello, *La dialettica restauro/progetto*, in «ANAKH», n.19/1997, p. 29.

³⁷ «Il quadro problematico da cui nasce l'itinerario creativo/compositivo è un complesso di esigenze pratiche, di aspirazioni, di risorse culturali, di prefigurazioni, di stimoli..., che concorrono a costituire una sorta di 'pretesto alla messa in forma del testo. Un pretesto che va inteso tanto nel significato di...opportunità, quanto in quello di *pre-testo*, ossia di condizione anticipatrice e produttrice di testo. Ciò che il progettista raggiunge nell'opera realizzata è infatti la costituzione di un Testo, vale a dire di un artificio della cultura. [...] Una volta costituitasi come Testo l'opera rende inessenziale il pre-testo», *Ivi*, p. 30.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

esercizio critico sull'opera possa guidare il lavoro del progettista – anche quando opera in nome del restauro – sino a solidificarsi per suo termine in 'figure di pietra', vale a dire in una irrevocabile determinazione di forme (che darebbe luogo, oltretutto, ad una alterazione delle stesse fonti che hanno generato il percorso)⁴¹. Sulla base di tali premesse Torsello delinea i confini della conservazione in quanto, inevitabilmente, attività sull'opera, il cui fine è «tutelare una possibilità del comprendere», lasciando quindi 'aperta' l'opera, configurando l'intervento non come esito conclusivo di un percorso ma come punto di inizio di un altro⁴².

Considerazioni analoghe, ma con specifici richiami alla speculazione teoretica di Brandi e al 'restauro critico', si sono rilevate in un saggio di M. Battipaglia, pubblicato in tempi più recenti nella rivista *Palladio*⁴³, in cui l'autrice sottolinea le analogie tra ermeneutica e restauro, partendo dalla considerazione che «gli strumenti dell'ermeneutica filosofica trovano feconda applicazione in tutti quei campi d'indagine in cui si rileva indispensabile riflettere sulle forme, sulle dimensioni e sulle implicazioni del problema interpretativo, come avviene, appunto, nel caso del restauro»⁴⁴. I confronti, i parallelismi e la affinità tra le due discipline vengono sviluppati sotto diversi punti di vista, a partire dalla preliminare individuazione di alcune parole-chiave comuni, quali «interpretazione, storicità e testo».

L'uso della facoltà interpretativa costituisce infatti un elemento in comune, nella misura in cui «sostenere che il restauro è ermeneutica vuol dire, infatti, per prima cosa fare riferimento all'accezione di quest'ultima nel suo senso allargato di traduzione, spiegazione, interpretazione... Un proposito, questo, che trova piena corrispondenza in quel principio primo del restauro [e del 'restauro critico' in particolare] che elegge l'attività critica ad atto primario e prioritario, teso all'intrinseca conoscenza di un'opera sempre diversa nell'identità e nelle esigenze, e dal quale dipendono strettamente tutte le

⁴¹ *Ibidem*. L'a. prosegue affermando che «il discorso critico tende ad essere persuasivo piuttosto che dimostrativo, a sollecitare la comunità all'interrogazione piuttosto che a fornirle risposte e spiegazioni, a misurarsi di preferenza con l'accidentale piuttosto che col generale. Perciò non possiede né forza predittiva né autorità decisionale».

⁴² Sui diversi concetti di opera architettonica come testo unitario e concluso e, diversamente, aperto si veda M. Manieri Elia, *Lavoro storico sulle dinamiche trasformative dell'architettura*, cit., pp.185-191.

⁴³ M. Battipaglia, *Ermeneutica e restauro: un percorso comune*, in «Palladio», n.45/2010, pp. 83-105.

⁴⁴ In particolare l'a. evidenzia «il legame che corre fra l'indirizzo speculativo contenuto nella *Teoria* del restauro di Brandi e quello ermeneutico sostenuto in *Verità e metodo* da Gadamer», così come emerge dalla monografia *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte* di M. Carboni, L'a. sottolinea, inoltre, come «la teoria brandiana, nella sua particolare fusione con il restauro critico-conservativo, sembra mettere implicitamente a frutto le conquiste della riformulazione ontologica dell'ermeneutica operata da Gadamer», *ivi*, pp. 83-84. Cfr. pure M. Carboni, *Il restauro come ermeneutica pratica. Brandi e Gadamer*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, cit., pp. 329-333.

scelte del restauratore, fino alla risoluzione progettuale, sulla base della convinzione che ogni intervento costituisca un caso di assoluta singolarità»⁴⁵. È evidente che se quanto sopra esposto è valido per il restauro in generale, lo è ancor di più per il 'restauro critico' in particolare e l'analogia diviene ancor più pregnante se si considera il «dilemma della distanza temporale» tra l'oggetto e il soggetto. Tale questione, che costituisce l'origine del problema ermeneutico, «pone la necessità di far fronte a un'estraneità il cui carattere problematico deriva dalla distanza di tempo e di senso che intercorre tra messaggio e ricettore», sicché «il testo, avvicicabile nel presente dell'interprete che tenta di comprenderlo ma proveniente da un ambito di realtà differente per coordinate temporali, per natura o, più semplicemente, perché riconosciuto come altro da sé, è sempre soggetto ad uno scarto... che ne sottolinea il carattere di alterità rendendone difficoltosa la comprensione». Pertanto è «facilmente intuibile come il restauro si trovi sempre ad affrontare un problema ermeneutico, essendo la sua prerogativa quella di entrare in relazione con il passato... al fine di offrire le stesse opere all'esperienza delle generazioni future nelle migliori condizioni possibili». Inoltre ermeneutica e restauro sono discipline entrambe rivolte allo studio «della realtà testuale, impersonata tanto dal libro di carta quanto da quello di pietra, marmo o tela e pigmenti colorati, che ci si presenti con i caratteri dell'alterità»⁴⁶.

L'autrice espone, quindi, delle considerazioni, che richiamano quanto già evidenziato nell'editoriale di Torsello, di cui si è precedentemente detto, sul processo interpretativo come ciclo continuo e mai concluso che, attraverso la «pre-comprensione» del testo consente «di giungere ad una comprensione più profonda, a sua volta punto di partenza per successive interpretazioni ed ulteriori comprensioni»⁴⁷, analogamente a quanto si ritrova in «quella concezione del restauro che, cosciente del carattere di alterità dell'opera tramandata... ritiene irrinunciabile palesare la propria dimensione temporale e, dunque, la propria provvisorietà... un restauro, per dirla con Philippot, che si proponga come ipotesi critica, proposizione sempre modificabile, senza alterazione dell'originale, quando una critica più illuminata lo giudicherà necessario' e che consideri

⁴⁵ M. Battipaglia, *Ermeneutica e restauro: un percorso comune*, cit., p.84.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Il riferimento è a quella struttura del comprendere definita da Gadamer come «un'entità che muta nel tempo accrescendosi indefinitamente, come processo mai concluso e definitivo ma continuamente condizionato dagli strumenti e dai parametri concettuali di cui l'interprete dispone e che appartengono al contesto linguistico e culturale storicamente determinato in cui egli è inserito», *ivi*, p.85.

l'interpretazione non solo il presupposto del restauro, ma anche la condizione da garantire alle future generazioni di restauratori»⁴⁸.

Ulteriori elementi in comune tra ermeneutica e restauro sono riconosciuti nel concetto di «'applicazione', componente essenziale dell'ermeneutica giuridica» e presente in particolare «nel restauro critico-conservativo e [nell]a teoria brandiana», cui compete la «riattualizzazione del senso del testo da interpretare in riferimento alle circostanze del momento». L'autrice sottolinea il confronto, sostenuto dallo stesso Brandi, «fra la struttura logica della norma giuridica e della sua effettiva applicazione e il restauro inteso nella duplice veste di processo critico e intervento pratico: il restauro quale atto critico, volto a ricostituire l'opera, è la norma; il restauro come intervento pratico, che traduce il principio teorico della norma applicandolo, è la pena», nel senso, appunto, di 'applicazione' al caso specifico dei principi teorici⁴⁹. Da ciò si deduce un'ulteriore analogia disciplinare, ovvero l'assenza di categorie di intervento predefinite, dovendosi necessariamente adattare la norma di volta in volta ai singoli casi⁵⁰. Inoltre «la dichiarazione di assoluta singolarità di ogni caso e la nozione di applicazione come interpretazione partecipe pongono l'accento su una questione condivisa da entrambi i campi di studio, quella della progettualità personale», sicché così come «Gadamer ha operato una sorta di rinnovamento negli ambienti del diritto dando la giurista la possibilità di ridefinire in termini nuovi la funzione normativa di una legge invecchiata e forse inadeguata rispetto ai cambiamenti della realtà sociale», analogamente «i rappresentanti del restauro critico, e, seppure in misura diversa, anche Cesare Brandi, hanno accordato al restauratore lo stesso momento di soggettività del sapere assegnando al restauro una funzione attiva di produzione di nuova arte che sollecita la sensibilità e l'inventiva del restauratore». Gli esiti di tale approccio sono anch'essi analoghi, in quanto «in tutti e due i casi l'applicazione produce dei contraccolpi», laddove la sentenza porta uno sviluppo del diritto, sostanzialmente 'fa giurisprudenza', così come l'intervento di restauro, reinserendo l'opera nel «circuito della fruizione materiale e culturale», la sottopone a «possibilità di percezione sempre diverse e tali da contribuire, nel tempo,

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Cfr. C. Brandi, *Teoria del restauro*, cit. Cfr. pure D. Vaiano, *Spunti giuridici sulla Teoria del restauro*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, cit., pp. 257-258

⁵⁰ «Non a caso, non esistono nella teoria brandiana, come nel restauro critico, categorie di intervento e relative specifiche prescrizioni aprioristicamente definite: le premesse al lavoro restaurativo, infatti, non possono mai considerarsi come già date e precostituite, esattamente come nell'ambito giudiziale. Similmente è prerogativa del compito ermeneutico gadameriano l'essere esercitato nell'immediatezza della situazione e il non basarsi su regole e procedure stabilite in anticipo», M. Battipaglia, *Il restauro come ermeneutica*, cit., p. 85.

alla dilatazione e all'arricchimento continui della sua identità»⁵¹. In tal senso si concretizza anche quella sintesi di passato e presente che è tipica, tra l'altro, della storiografia e che l'autrice, riconducendola alla condizione gadameriana della 'fusione di orizzonti', riconosce come peculiarità del restauro critico-conservativo in termini di obiettivi. Ma, invero, si è visto come tale sia la finalità anche di quelle linee di ricerca che, rivolte alla 'conservazione integrale' delle preesistenze, si pongono in antitesi con il 'restauro critico' e critico-conservativo.

Il discorso è quindi ricondotto ad una delle questioni fondanti del 'restauro critico', ovvero quella del pieno coinvolgimento del giudizio. L'autrice, facendo sempre riferimento a Gadamer, evidenzia come egli chiami in causa, per fugare l'impliciti rischi derivanti dall'arbitrarietà del singolo interprete, la «*phronesis* aristotelica... a guidare nella giusta applicazione al caso particolare ciò che di universale la legge contiene, per far sì che il provvedimento sia ispirato al criterio dell'equità. [...] Ne consegue una deliberazione che si fa carico del *giudizio* come di una propria responsabilità e decisione... e che scaturisce dalla compenetrazione sia del momento conoscitivo sia di quello pratico»⁵², considerando tale opzione «auspicabile anche nel restauro». A tal punto appare significativo che la prima parte del saggio da cui si cita, dedicata a questioni di carattere teorico e metodologico⁵³, si concluda con la constatazione che, a fronte di una ineludibile soggettività dell'interprete, «avvedutezza e saggezza pratica... sono capacità potenzialmente determinanti per un felice esito nel campo del restauro», chiamando in causa quell'atteggiamento prudentiale e discreto rispetto al manufatto, senza tuttavia «inibire ogni forma di creatività», agli antipodi rispetto alle tendenze autoreferenziali degli interventi contemporanei e vicine invece alla corrente di pensiero del 'restauro timido' sostenuta da Marco Ermentini⁵⁴, sulla quale si tornerà in seguito.

Altro tema teoretico dibattuto sulle pagine di *ANAIKH*, ma non solo, è quello del rapporto tra restauro ed etica⁵⁵. Significativamente il primo numero dell'anno 1993 della

⁵¹ *Ivi*, p.86.

⁵² «Secondo Gadamer interviene un sapere pratico capace di orientare concretamente l'agire umano e fondato sulla conoscenza del fine dell'azione nonché dei necessari mezzi attraverso cui esso è raggiungibile», *Ibidem*. Il corsivo nel corpo del testo è mio.

⁵³ Si precisa che il saggio di M. Battipaglia si compone di una prima parte a carattere teorico ed una seconda parte in cui vengono esaminati alcuni restauri ritenuti significativi del parallelismo tra ermeneutica e restauro, tra cui gli interventi di F. Minissi alla villa del Casale di Piazza Armerina, di G. Bulian all'aula ottagonale delle terme di Diocleziano a Roma, di G. Canali nello Spedale di Santa Maria della Scala a Siena, di A. Bruno al Castello dei Savoia di Rivoli, oltre il restauro del grattacielo Pirelli a Milano.

⁵⁴ M. Ermentini, *Restauro timido. Architettura affetto gioco*, Nardini, Firenze 2007.

⁵⁵ Sul tema dell'etica, in particolare per quanto concerne il tema del dilagare degli aspetti tecnici nell'architettura, si veda pure B. Pedretti, *Lunario dell'architettura 11: la tecnica, la pentola, il coperchio*, in «Casabella», n. 601/1993, p. 31.

rivista *Palladio*⁵⁶ contiene un saggio di Paolo Fancelli, inerente tale tematica, in cui la questione etica nel restauro viene letta in termini prevalentemente assiologici, poiché, secondo l'autore, «nella presente fase storica, il restauro trova senso in quanto riconoscimento ed in quanto correlata trasmissione al futuro di valori contenuti nelle opere del passato. Senza tali presupposti e connotazioni, il restauro stesso, così come esso oggi si caratterizza, non avrebbe senso e non esisterebbe»⁵⁷. Nel delineare «i percorsi attraverso i quali la conservazione s'incontra proficuamente con l'etica», lo studioso esplicita i nessi tra le due discipline individuando sostanzialmente tre ordini di problemi: la questione dei valori, quella del rapporto mezzi-fini e il tema del dovere inteso come codice deontologico del restauratore⁵⁸.

La questione dei valori, oltre ad essere, come si è detto, la ragione prima del restauro, è anche riconducibile ad un problema etico, in quanto «già nella filosofia morale viene riconosciuta la tendenza a tramandare i valori, a leggere negli ordinamenti sociali dei depositari, appunto, di valori, ad individuare anzi i valori stessi... nei beni culturali storici dati»⁵⁹. Ma Fancelli sottolinea come la questione etica si ponga con ancor più pregnanza nel momento in cui si tratta di conservare le testimonianze del passato, nella misura in cui «riconoscere e tramandare dei beni comporta, anzi, impone delle interpretazioni e delle valutazioni, dunque delle opzioni, al di là di un magma indifferenziato da recepire passivamente. Delle scelte talora tra un bene e l'altro e comunque una preventiva identificazione dei beni stessi», ma anche in relazione ai «possibili conflitti fra i valori» e/o, ancora, alla loro «commensurabilità o meno»⁶⁰. In pratica la scelta, ma potremmo dire più propriamente il giudizio di valore, sulla espunzione o al contrario sulla conservazione di un'aggiunta «si qualifica così chiaramente come un tema prettamente etico»⁶¹.

⁵⁶ La rivista *Palladio* inizia la sua pubblicazione nel 1937, la linea editoriale è orientata prevalentemente verso la storia dell'architettura, ma al contempo attenta al settore disciplinare del restauro, in particolare per quello che concerne gli aspetti storici, teoretici ed attuativi, tralasciando invece il settore prettamente tecnico-scientifico. Nel 1993 la rivista poteva vantare, quindi, già circa cinquant'anni di pubblicazione, tuttavia, è risultato imprescindibile l'esame dei contributi a carattere teorico in essa presenti nel periodo di riferimento.

⁵⁷ P. Fancelli, *Restauro ed etica*, in «Palladio», n. 11/1993, p. 93.

⁵⁸ «Si tratta di tre ottiche strettamente correlate e problematiche con le quali guardare all'etica generale così da trarne alimento. E ciò senza tuttavia limitare l'attenzione a questi tre filoni, ma solo concentrandola su di essi, facendo salva la possibilità almeno teorica di rintracciare, nella filosofia morale, ulteriori spunti tematici attinenti. Il tutto per ricondurre poi lo sguardo sullo specifico del restauro, illuminato, per così dire, da questa pertinente immersione nell'etica», P. Fancelli, *Restauro ed etica*, cit., p.94.

⁵⁹ P. Fancelli, *Restauro ed etica*, cit., p.94.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

Così come il problema del rapporto tra mezzi e fini, nella misura di una eventuale giustificazione dei primi in funzione dei secondi, si pone anch'esso come problema etico, analogamente a quanto avviene in medicina, «dove si può bene arrivare a sacrificare un arto incancrenito per il bene superiore della conservazione della vita del corpo residuo», riconducendo la questione al problema della rimozione o meno delle aggiunte, laddove si tratta «nel restauro di sacrificare una parte, un brano... dell'opera, tramite asportazione, per salvaguardare e/o per evidenziare la più piena ostensione dell'opera stessa, già in qualche modo minata, nella sua integrità storico-estetica, da presenze giudicate indebite»⁶².

Per quanto concerne l'aspetto deontologico dell'etica, Fancelli afferma che «l'etica generale fornisce appieno gli strumenti conoscitivi per una deontologia del restauro. Il tramandare i monumenti è dunque un dovere, è una responsabilità rispetto alle future generazioni. Tale responsabilità è tanto più delicata in quanto queste potrebbero non condividere – come è già avvenuto in passato – né la scelta degli oggetti tramandati, né quella dei modi adottati per tale conservazione, soggetti, questi ultimi, ad obsolescenza. In realtà, dunque, noi restauriamo per una coscienza immancabilmente presente che, tuttavia, mira al futuro. È, quella di cui ci si occupa, un'etica applicata solo mediatamente all'uomo, ma direttamente ad enti non senzienti (i monumenti) e non in nome della loro utilizzazione, bensì della loro fecondità assiologica in funzione dell'uomo stesso. Dovere è pertanto tramandare al futuro i monumenti»⁶³.

Significativamente Fancelli conclude il suo saggio sottolineando come la dimensione etica del restauro debba ricercarsi «in un discorso *ermeneutico* in atto intorno ad un altro discorso – cioè il monumento – e snodantesi ed innervantesi su quest'ultimo allo scopo di tramandarlo alle future generazioni»⁶⁴.

Il tema del rapporto tra restauro ed etica è affrontato, oltre che in un saggio di A. Bellini del 1997⁶⁵, sul quale ci si è già soffermati, anche da Laura Gioeni, in particolare in relazione ai suoi studi sulla genealogia del restauro. La studiosa afferma che «l'adozione di un'ottica genealogica nel campo del restauro architettonico [può] arricchire di consapevolezza la scelta della conservazione intesa come *habitus* genealogico, cioè come esercizio non solo tecnico ma anche etico, nel quale è esibita un'esperienza progettante della domanda, incidente e procedente, sulla verità della storia». In particolare, si

⁶² *Ivi*, p.96.

⁶³ *Ivi*, p.98.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ A. Bellini, *Dal restauro alla conservazione: dall'estetica all'etica*, cit.

continua asserendo «la pratica del restauro e il sapere discorsivo ad esso relativo sono ben lontani dal costruire una disciplina dallo statuto unitario, che trovi nella permanenza dei concetti una unità coerente, che presenti un percorso evolutivo di progressiva razionalizzazione: non possiamo definire il restauro come famiglia compatta di enunciati a cui attribuire il nome di scienza ma piuttosto, nell'efficace espressione di Foucault, come 'spazio di molteplici dissensi', una costellazione la cui unità risiede nella dispersione dei suoi oggetti e concetti»⁶⁶.

Giunge alla considerazione dell'istanza etica come 'terzo polo', oltre l'istanza storica e quella estetica, anche Nullo Pirazzoli. In un saggio del 2004 afferma che la «cultura della 'pura conservazione'» ha avanzato «l'istanza etica come il terzo dato, non solo avente diritto ma addirittura come elemento dirimente, si potrebbe dire azzerante, nel dibattito disciplinare: negando il giudizio di valore come discendente non solo dall'istanza estetica, ma anche da quella storica, per affermare come unico 'valore' quello materico»⁶⁷. Nel saggio citato – che si sviluppa intorno al tema del metodo nel restauro, scorrendo cronologicamente la questione a partire da Winckelmann fino ad arrivare a Riegl e ai giorni nostri – l'autore sottolinea come, a fronte del «forte portato ideologico innovativo» dell'istanza etica, la teoria della conservazione integrale, tuttavia, non approda con altrettanta «fermezza ad una possibile, conseguente, se vogliamo correlata, idea di 'complessità': sia dell'opera oltre le sue stratificazioni e concrezioni, sia, soprattutto, dell'atteggiamento conoscitivo dell'opera stessa e delle conseguenti azioni restaurative. Per cui continuavano ad essere utilizzati, seppure per fini esclusivamente conservativi, gli apparati metodologici e tecnologici tradizionali, all'interno di un atteggiamento conoscitivo che restava dichiaratamente scientifico»⁶⁸. In tal senso Pirazzoli ribadisce il fondamentale contributo di Riegl nell'aver postulato il sostanziale «abbandono del metodo per classificazioni, categorie e analisi per parti fisicamente separate» ed evidenzia la necessità di abbandonare «l'idea di una realtà riducibile a parti, a favore di un pensiero che ne colga la struttura narrativa, secondo un luogo filosofico della postmodernità». Egli ritiene che «anche in ciò che chiamiamo 'restauro', "quel che importa... non è vedere l'enigma ma la soluzione"»⁶⁹.

In sostanza dal dibattito sulle pagine della rivista *'ANAFKH* emerge un allargamento delle tematiche del restauro, che va di pari passo con l'ampliamento degli aspetti che si

⁶⁶ L. Gioeni, *Sull'utilità della genealogia per la conservazione*, in *'ANAFKH*, n.39-40/2003, p. 3.

⁶⁷ N. Pirazzoli, "...Che cosa ci manca dunque? Non sarà semplicemente un metodo?", cit., p. 38.

⁶⁸ *Ivi*, pp.38-39.

⁶⁹ *Ivi*, p. 39.

legano al 'bene culturale', per cui assumere come riferimento nelle questioni relative alla conservazione la sola dialettica tra istanza estetica e istanza storica appare riduttivo, alla luce di quegli aspetti che afferiscono all'intera sfera dell'esistenza in tutte le sue sfaccettature. È chiaro allora che le categorie estetiche a cui faceva riferimento il 'restauro critico', trovano limitata applicazione in un contesto in cui il concetto stesso di bello (o di brutto) lascia il passo alla lettura dei molteplici significati di un'opera, indipendentemente dalla sua rispondenza ai canoni classici di bellezza⁷⁰.

Il 'restauro critico' non è oggetto di saggi specifici, il riferimento ad esso, presente nelle pieghe di dibattiti più ampi, è espresso sempre in termini di contrapposizione. Sottili vene critiche (intese stavolta nell'accezione negativa del termine) non mancano neanche in quei contributi dal carattere più storiografico, dove il 'restauro critico' viene citato nell'ambito dell'*excursus* storico sulle teorie del restauro e sull'evoluzione del dibattito⁷¹.

La rivista *TeMa*, invece, come si è detto, segue una linea editoriale che appare aperta ai diversi contributi disciplinari e alle diverse posizioni teoriche. L'atteggiamento nei confronti del 'restauro critico' non è di netta contrapposizione, come si rileva invece dalle pagine di *ANAIKH*, ma di continua ponderazione da parte di coloro che, come Carbonara, continuano a sottolinearne la validità degli assunti teorici, e chi, come Bellini, lo ritiene sostanzialmente un fenomeno concluso, pur avvertendo la necessità di un approfondimento del tema. Il tema è affrontato già nei primi numeri della rivista, in cui, a parte i ricordati contributi di G. Fiengo e l'intervista di A. Bellini a G.C. Argan, tra il 1993 e il 1994 lo stesso Bellini affronta il tema delle origini del 'restauro critico', in un ampio saggio, pubblicato in tre numeri consecutivi della rivista⁷² e ai quali si è già fatto cenno nel corso della ricerca. La redazione di un siffatto contributo da parte di colui che muove da una critica a tale linea di pensiero, a partire dalle estetiche che ne sono a fondamento fino alla pratica intraducibilità dei suoi stessi principi in atti concreti⁷³ – è comunque significativa di una certa attualità del tema, non necessariamente da leggersi in chiave di automatico riconoscimento della sua validità, almeno nel pensiero di Bellini, ma tale da rendere necessario un approfondimento sulle sue origini.

⁷⁰ Sul tema si veda G.P. Treccani, *Per un'estetica del difetto*, in «ANAIKH», n.54/2008, pp. 42-49.

⁷¹ Si vedano M. Dezzi Bardeschi, *Restauro: teorie per un secolo*, in in «ANAIKH», n.19/1997, pp. 9-16, Id., *Viaggio nell'Italia dei restauri. Promemoria per la storia e per il futuro della conservazione*, in «ANAIKH», n.50-51/2006, pp. 4-15.

⁷² A. Bellini, *Alle origini del restauro critico*, in «TeMa», n.3/1993, pp.65-68; n.4/1993, pp.50-53; n.1/1994, pp.60-64.

⁷³ Si vedano i paragrafi 1.1 e 3.1, il primo inerente alla storiografia del restauro critico, in cui emerge il contributo in contraddittorio di A. Bellini, il in cui ci si sofferma sulla linea di ricerca di Bellini, in cui, dall'approccio storiografico, prim'ancora che conservativo, dello studioso, emerge, quasi come inevitabile conseguenza, la negazione del 'restauro critico'.

In effetti, nel filone di ricerca di Bellini appare evidente l'attenzione posta dallo studioso non tanto alla teoria del 'restauro critico' in sé, quanto piuttosto alla questione del giudizio nel restauro, in particolare per quanto concerne la funzione dello stesso nella prassi operativa. E ciò è evidente in una serie di contributi che si susseguono, in particolare nei primi anni di pubblicazione della rivista, ove il tema viene approfondito da più punti di vista. Si veda, ad esempio, l'intervista di A. Bellini a Elémire Zolla, in cui si affronta il rapporto tra restauro e storia in relazione alla (il-)legittimità di una selezione tra valori di cui, data «la consapevolezza della relatività della conoscenza storica, della sua frammentarietà, dell'inesistenza di un 'progredire' inevitabilmente razionale», non si ha cognizione nel presente di quale possa essere il futuro apprezzamento, il che «conduce all'idea del rispetto di tutte le tracce, alla rinuncia ad ogni gerarchia di valori, se non a... non giudicare...[o] almeno a non rendere operativo il giudizio critico»⁷⁴.

La conservazione vista, quindi, come unica possibilità operativa di un presente, il quale, come evidenziato da Roberto Masiero in conclusione alla sua intervista a Federico Zeri, appare «così dubbioso, se vogliamo così civilmente indeciso, da essere impotente; così riflessivo da sospendere qualsiasi decisione soprattutto quelle dove tutto è rimesso in gioco»⁷⁵. Ma proprio dalla consapevolezza della provvisorietà del presente scaturisce un'idea di conservazione come forma di conoscenza, come sostenuto dallo stesso Masiero: «la storia oggi può essere considerata solo come una sorta di *experimentum cogitationis*. Sarà allora necessario conservare gli oggetti non in nome di valori, o della identità sociale, che è poi lo stesso, o della variante economicista presente nella parola 'patrimonio', ma in nome della necessità che il pensiero in essa si alimenti provando e riprovando se stesso, cioè conoscendo. Le altre forme di conservazione sono tutte idolatrie, forme nelle quali il soggetto annulla la propria responsabilità 'dedicandosi' a ciò che lui stesso ha fatto, ha costruito, appunto l'idolo. Cosa cambia? Molto a nostro vedere. Innanzitutto il dettato diviene: 'si conserva per conoscere'. [...] Il dettato rovescia l'atteggiamento per così dire naturale seguendo il primato posto oggi dalla

⁷⁴ Amedeo Bellini intervista Elémire Zolla, in «TeMa», n. 2/1993, pp.50-58. Si è citato dalla p.50. In tale sede specifica Zolla che «la concatenazione dei fatti storici, che secondo lo storicista permette di andare a ritroso e di immergersi nella mentalità passata per giudicarla da una posizione di vantaggio, è smentita dal fatto che la storia è una successione di strutture diverse. Ora, il passaggio da una struttura all'altra è un rapporto modulare molto difficile. Vigge un'arte piuttosto che una tecnica scientifica per trasporre dall'una all'altra struttura. Ad un certo punto si impara che è impossibile andare a ritroso nella storia in modo semplice, su una struttura sola e quindi si impone la necessità di trasferirsi via via entro strutture diverse. [...] Ad un certo momento la molteplicità delle strutture diventa l'unica certezza: lo strutturalismo sbanca completamente lo storicismo», ivi, pp. 50-51.

⁷⁵ Roberto Masiero intervista Federico Zeri, in «TeMa», n.4/1993, pp.57-62, si cita dalla p.62.

autonomia formale delle strutture cognitive rispetto alla struttura di identificazione delle relazioni di natura o della produzione intellettuale sulle materie prime: ciò che va conservato non è necessariamente (e sottolineiamo necessariamente) la cosa, ma la possibilità che in essa vi è di produrre conoscenza. [...] Questo... separa radicalmente la funzione analitica da quella relativa al progetto»⁷⁶. Anche se non si rilevano riferimenti diretti alla teoria del 'restauro critico', ciò che appare assimilato, al punto di essere il principio informatore della cultura della conservazione, è lo spostamento dell'asse di interesse dalla dimensione dell'oggetto a quella del soggetto, il che non avalla la 'soggettività' intesa come arbitrarietà, anzi, sottolinea, soprattutto in sede operativa, la responsabilità del progettista, in termini soprattutto etici. Afferma Masiero «autonomia della conservazione e del restauro, quindi e autonomia del progetto; discorso sulla responsabilità, sul soggetto e sulla società; etica della conoscenza, e così via. Questi sono i temi!... [...] Soggetto e oggetto si trovano coinvolti nel circolo ermeneutico, cioè nel continuo ritorno all'autonomia del testo per mettere a fuoco l'eteronomia della interpretazione. [...] Tanto più si riconosce l'autonomia della cosa indagata, tanto più si apre la possibilità di liberare l'interpretazione per il soggetto che interroga. Tanto più si conserva, tanto più eticamente libero e responsabile potrà essere il progetto»⁷⁷.

Al di là dei singoli contributi su temi specifici, come tra gli altri quello del 'restauro critico', emerge un approccio ormai informato dai principi emersi dal dibattito disciplinare della seconda metà del secolo scorso: l'ampliamento del concetto di bene culturale, la democratizzazione del concetto di cultura⁷⁸, in virtù probabilmente del nuovo modo di concepire la storia e la storiografia, in termini non più qualitativi ma quantitativi.

Per quanto concerne lo spazio dedicato dalla rivista *TeMa* al dibattito teorico, si segnala l'intervista di Eugenio Vassallo a Massimo Cacciari⁷⁹, in cui emerge un discorso condotto sul rapporto tra restauro e filosofia, a partire dal ruolo della memoria, che, in quanto anamnesi, è «la 'parola' fondamentale della filosofia», per cui «l'idea della conservazione è per un certo aspetto del tutto implicita allo stesso linguaggio filosofico»⁸⁰. Secondo Cacciari «la filosofia riporta alla luce una verità che stava nascosta;

⁷⁶ R. Masiero, *La cultura non è un bene culturale*, in «TeMa», n. 3/1993, p. 63.

⁷⁷ *Ivi*, p. 64.

⁷⁸ Significativo in tal senso è quanto affermato da F. Zeri: «Io non guardo solo le opere d'arte. Osservo tutto con curiosità, anche i tralicci delle strade, perché per me tutto è cultura», *Roberto Masiero intervista Federico Zeri*, cit., p. 57.

⁷⁹ *Eugenio Vassallo intervista Massimo Cacciari*, in «TeMa», n.2/1994, pp. 56-60.

⁸⁰ *Ivi*, p.56.

disvela un qualcosa che c'era, che esisteva, ma che non si vede più, che non si riusciva più ad osservare... Lo svela ma non lo inventa; non è una parola che inventa qualcosa che prima non era; non crea dal nulla, ma proprio restaura una dimensione che è andata via via scomparendo. [...] Quindi se è questa l'azione della filosofia, fin dalle sue origini, [essa coincide] con l'idea stessa del 'restauro'. Tale idea di restauro porta con sé il concetto di «autentico originario» e il relativo anelito al restauro a tale dimensione della cosa. Tuttavia, sottolinea Cacciari, la filosofia contemporanea è «una filosofia... del divenire, dove il *verum* è *factum* anzi... è *in fieri* e dove il *verum* e il *fieri convertuntur*», per cui il concetto di autentico coincide con il divenire: «autentico è soltanto la trasformazione dell'originario, non l'originario. L'originario sta nel suo trasformarsi». Le riflessioni qui riportate risultano di particolare interesse, non solo per il contenuto in sé, ma anche perché da esse Cacciari muove per argomentare, in sede filosofica, pur senza uno specifico riferimento, un aspetto fondamentale del 'restauro critico' qual è quello della 'selettività'. Attesa la tendenza da più parti ampiamente palesata a conservare del suddetto divenire tutte le fasi intervenute nella trasformazione, secondo una duplice lettura – come sottolineato più volte da P. Fancelli – diacronica e sincronica, Cacciari individua i pericoli di un siffatto approccio in due ordini di problemi. Il primo è insito nella natura stessa delle trasformazioni che l'opera ha subito, che «si sono collocate in modo diacronico nel senso che quasi sempre una trasformazione si sovrapponeva alle altre», in particolare «le trasformazioni che si sono avute fino all'epoca moderna, contemporanea... sono trasformazioni 'violente' nel senso che... tendono, per quanto possibile, a cancellare il preesistente o a metterlo in un secondo piano, a distanziarlo»⁸¹. L'azione restaurativa di 'conservazione integrale' tende invece a collocare tali trasformazioni sincronicamente rispetto alle loro differenze, perdendo quindi proprio la loro caratteristica primaria, la diacronicità, ovvero «l'essere interventi 'violenti' sul passato». In sostanza la conservazione dell'insieme delle differenze in virtù dell'autenticità insita nella storia delle metamorfosi, fa sì che si perda il valore storico determinato delle singole trasformazioni, che, nel momento in cui sono avvenute, non erano sostenute da intenzioni sincroniche ma dalla volontà di imporsi sul preesistente⁸². Per cui la logica della 'pura conservazione', che tende ad esaltare il valore dell'insieme delle metamorfosi su quello singole trasformazioni, secondo Cacciari, palesa un'aporia di fondo, ovvero «quel gesto apparentemente così accogliente delle differenza in realtà è

⁸¹ *Ivi*, p. 57.

⁸² *Ibidem*.

accogliente per modo di dire, perché appunto in quanto accogliente è in distonia con il gesto che intende accogliere, che non era nient'affatto accogliente»⁸³. In sostanza, anche quell'atteggiamento in cui Bellini vede una opportuna sospensione del giudizio, conservando integralmente quello che ci è pervenuto dal passato, inevitabilmente comporta una scelta critica, che non risiede evidentemente nel sacrificio a volte coatto di un qualcosa, ma nell'atto stesso di privilegiare l'insieme delle metamorfosi sulla determinatezza storica delle singole trasformazioni.

Anche dall'intervista di Giovanni Carbonara e di Alessandro S. Curuni a Paolo Portoghesi⁸⁴ emergono interessanti spunti di riflessione, in merito ad alcune affinità tra il pensiero dell'architetto e i principi del 'restauro critico', in particolare per quanto concerne la questione dell'ingerenza del giudizio nel restauro. Portoghesi, infatti, pur dimostrandosi «equilibrato e sensibile anche alle istanze più dichiaratamente conservative»⁸⁵, afferma che non «v'è dubbio che dal punto di vista storico qualunque manufatto creato dall'uomo sia un documento, tuttavia se si rinuncia totalmente al giudizio estetico... non si sfugge al problema per cui alcuni dei documenti che costituiscono e configurano attualmente l'ambiente in cui viviamo sono documenti che sarebbe necessario o in certi casi giusto cancellare. Questa problematica non può essere completamente rimossa», in quanto «il compito di distinguere il bene dal male [è] ancora un compito ineludibile da parte dell'uomo di cultura. Naturalmente occorre stabilire dei criteri di giudizio che siano i più condivisibili, i più dimostrabili possibile, anche se sappiamo che poi questi criteri variano nel tempo, con le mode e che rappresentano giudizio relativo»⁸⁶. Portoghesi, quindi, non solo sostiene l'ineludibilità del giudizio in quanto insito nella natura stessa dell'uomo, ma avverte in merito ai pericoli derivanti dalla tendenza alla eliminazione del giudizio, che corrisponde all'eliminazione della responsabilità che esso stesso comporta: «questo è un male perché, ad esempio, l'atteggiamento indiscriminatamente ed estensivamente vincolistico finisce di sicuro per produrre l'effetto contrario di quello che si vorrebbe. In altre parole, nel momento in cui ci si propone di conservare tutto si finisce per non avere né le risorse, né le capacità di controllo, né gli strumenti per tutelare ciò che veramente vale. Ecco perché sono convinto – sostiene Portoghesi – che, per quanto ingrato sia il compito della selezione, si

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Giovanni Carbonara e Alessandro Curuni intervistano Paolo Portoghesi, in «TeMa», n.4/1994, pp. 50-62.

⁸⁵ G. Carbonara, *Qualche riflessione sull'intervista a Paolo Portoghesi*, in «TeMa», n.2/1995, pp. 73-74.

⁸⁶ Giovanni Carbonara e Alessandro Curuni intervistano, cit., p. 52.

debba procedere con un criterio che non può essere che relativo»⁸⁷. I riferimenti culturali al 'restauro critico', di cui, si specifica, non vi è alcun esplicito richiamo nel corso dell'intervista, si manifestano in maniera più chiara, anche se non dichiarata, nella condivisione della teoria del 'caso per caso' di Ambrogio Annoni; secondo Portoghesi, infatti, «bisognerebbe partire da questo principio perché... qualunque rigidità, sia verso il ripristino sia nel considerare una stratificazione secolare come intoccabile comporti grandi rischi»⁸⁸. Portoghesi si sofferma, inoltre, sulla questione del gusto, affermando che «i meccanismi della tutela basati sulla rigidità... non valgono se non sono sostanziati dal gusto, dalla cultura, dalla sensibilità, da parte di tutta una serie di atteggiamenti che purtroppo non sono quantitativi ma sono qualitativi»⁸⁹, e su quella dell'immagine, riletta, tuttavia, in chiave non 'iconologica' ma, potremmo dire, antropologica. In relazione, infatti, all'equilibrio tra le varie istanze poste in essere dal restauro, sottolinea la necessità di tenere in conto «l'immagine del monumento, che fa parte della memoria collettiva, il grado di affetto che si è riversato su di esso da parte degli uomini che ci vivono intorno»⁹⁰.

Ciò che emerge, quindi, è una sussistenza latente delle questioni che il 'restauro critico' ha posto in essere, non nei termini e nei modi teorizzati da Bonelli, riconducibili ad una teoria estetica ancor prima che del restauro, ma nei principi informativi, sicché appare possibile rintracciare parallelismi tra esso e anche linee di pensiero contrarie. Ad esempio in un saggio di Carbonara su Paul Philippot⁹¹, l'autore sottolinea alcuni aspetti del pensiero del maestro belga, improntato sul 'restauro critico', da cui, invero, emergono alcune analogie con i principi informativi delle teorie della conservazione integrale. Il concetto di restauro come «ipotesi critica», ovvero «come proposizione sempre modificabile, senza alterazione dell'originale, quando una critica più illuminata lo giudicherà necessario»⁹², se da un lato riconosce un ruolo attivo al restauro, in quanto appunto critica in atto e in quanto tale concretizzazione di un giudizio, secondo una logica rifiutata, ad esempio, da un sostenitore della conservazione integrale come Bellini, dall'altro ha in comune con il pensiero di quest'ultimo proprio l'idea di provvisorietà del

⁸⁷ *Ibidem.*

⁸⁸ *Ibidem.*

⁸⁹ *Ibidem.*

⁹⁰ *Ivi*, p. 57. Le affinità tra la linea di pensiero di Portoghesi e i principi del 'restauro critico' emerse dalla citata intervista sono state evidenziate da Carbonara in un suo successivo saggio, si veda G. Carbonara, *Qualche riflessione sull'intervista a Paolo Portoghesi*, cit.

⁹¹ G. Carbonara, *Il pensiero di Paul Philippot: un singolare contributo europeo*, in «TeMa», n.1/1995, pp. 66-70.

⁹² P. Philippot, *Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures*, in «Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique», II, 1959, pp. 5-19, citato in G. Carbonara, *Il pensiero di Paul Philippot*, cit., p.67.

giudizio critico, che pertanto deve agire sull'opera senza compromettere l'esercizio di futuri e 'più illuminati' giudizi. Anche il concetto di «restauro come *ipotesi critica*, non espressa verbalmente ma in atto realizzata con il linguaggio medesimo dell'oggetto dell'intervento»⁹³ presenta delle analogie con la linea di ricerca di Dezzi Bardeschi, il quale sostiene appunto la possibilità, quando necessario, di accostare un nuovo progetto all'opera preesistente, che, rifiutato qualsiasi logica mimetica e meno che mai falsificatoria, deve distinguersi ma allo stesso tempo essersi compenetrato nel linguaggio della preesistenza⁹⁴. Anche il concetto di «restauro in quanto atto critico... [e] volto alla restituzione del testo autentico dell'opera ed, accanto alla sua conservazione e trasmissione al futuro, a facilitarne la lettura, non diversamente da una vera e propria edizione critica d'un testo letterario»⁹⁵ in sostanza è molto vicino, almeno in linea di principio, con quanto sostenuto da Marconi⁹⁶.

Ulteriori spunti di riflessione sulle convergenze tra 'restauro critico' e teorie della conservazione integrale, sono forniti da un breve saggio di Amedeo Bellini su Liliana Grassi⁹⁷, in cui lo studioso milanese individua un comune denominatore alle differenti linee di ricerca emerse durante il dibattito postbellico, ovvero «la ricerca di una via semplice e tranquillizzante, di una 'scientificità' che [tuttavia] non poteva sussistere, non tanto per gli ineliminabili aspetti soggettivi dell'opera del restauratore, ma piuttosto perché è la ricchezza del dato storico, la sua variabilità, che dipende dalla relatività di ogni conoscenza, che rende inaccettabile ogni semplificazione del problema»⁹⁸. In tal senso Bellini sottolinea il contributo di Liliana Grassi, in quanto orientato non alla semplificazione delle questioni proprie del restauro secondo «univoche chiavi di lettura», quanto piuttosto «verso la ricerca delle interconnessioni, l'analisi della molteplicità dei significati, delle implicazioni verso ogni direzione delle scelte esplicite ed implicite nel progetto di architettura o di restauro»⁹⁹, secondo un metodo in cui la ricerca prevale sulle preclusioni dogmatiche. Il contributo della Grassi, appare, quindi, estremamente

⁹³ «L'interprétation critique ne peut évidemment se limiter à un jugement verbal; il faut qu'elle se concrétise en acte ... et... qu'elle se réalise sur le plan imaginaire où est revécue intuitivement la forme. C'est par là que la restauration est essentiellement un travail d'art et requiert une culture pratique de l'imagination visuelle», P. Philippot, *Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures*, in «Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique», II, 1959, pp. 5-19, citato in G. Carbonara, *Il pensiero di Paul Philippot*, cit., p.67.

⁹⁴ Cfr. L. Gioeni, *Marco Dezzi Bardeschi*, cit.

⁹⁵ G. Carbonara, *Il pensiero di Paul Philippot*, cit., pp.67-68.

⁹⁶ Cfr. P. Marconi, *Restauro architettonico ed emendazione filologica dei testi letterari*, cit.

⁹⁷ A. Bellini, *Liliana Grassi: un ricordo dopo dieci anni*, in «TeMa», n.4/1995, pp. 50-51.

⁹⁸ *Ivi*, p. 50.

⁹⁹ *Ibidem*.

attuale nella sua lezione di metodo, appunto, in cui la logica dell'interrogazione, del dubbio, se vogliamo, sottesa per definizione a qualsiasi 'ricerca' è probabilmente l'eredità più preziosa del suo insegnamento.

In sostanza ciò che più propriamente permane del 'restauro critico' è l'assenza di logiche preconcepite, come evidenziato da Bellini in un editoriale pubblicato nella rivista *TeMa*¹⁰⁰, in cui, in riferimento ad un saggio relativamente recente di Gianni Vattimo¹⁰¹, lo studioso sottolinea come da esso si evinca una condizione culturale in cui non sussistono fondamentalismi o posizioni ideologiche di sorta, «non sussistono fatti ma interpretazioni, e dunque, traslando, non sussiste una filologia da cui trarre un restauro 'scientifico', cioè certo ed oggettivo» in quanto «le premesse alla ideologia del restauro che sono tutte interne allo storicismo assoluto, tanto più la pretesa di fondare un sistema di valori oggettivi fondato su 'qualità' proprie dell'architettura [quali ad esempio la figuratività, la tipologia, la morfologia, ecc.]»¹⁰² sono venute meno. La provvisorietà sembra permeare la figura stessa del 'conservatore', che viene visto come «colui che privo di verità prefabbricate e di strumenti per fabbricarle, guarda, vede, interpreta, cerca di capire tutto, è cosciente della molteplicità delle interpretazioni e delle esperienze, sa di non poter dare ad alcuna di esse una preminenza, si sforza di progettare il destino delle preesistenze rendendo minima la trasformazione compatibilmente con le esigenze di vita; aggiunge perciò un segno che, per quanto somnesso, non rinuncia a qualificarsi e quindi a formarsi come proprio dell'oggi»¹⁰³. Emerge una visione delle questioni proprie della conservazione estremamente complessa ed articolata, che necessita di un approccio profondamente votato alla comprensione degli aspetti molteplici e di diversa natura che convergono nella definizione delle scelte operative, ovvero di un progetto, che deve essere «largamente comprensivo [ed] in cui l'architetto, o lo storico, non si assumono il compito di definire ciò che ha valore fondandosi sul loro inevitabilmente *ristretto* sapere»¹⁰⁴. Nel medesimo editoriale Bellini sottolinea la sostanziale disinformazione in merito ai temi della conservazione in seno alla più generale cultura architettonica del tempo, che considerava *tout court* «come un unico universo le posizioni del restauro critico di Bonelli, le tesi di Cesare Brandi come espressione della carta del restauro del

¹⁰⁰ A. Bellini, *Editoriale. A proposito di alcuni equivoci sulla conservazione*, in «TeMa», n.1/1996, pp.2-3.

¹⁰¹ Ci si riferisce a G. Vattimo, Vittorio Gregotti, *Dialogo su ermeneutica, democrazia e architettura*, in *Casabella*, n. 616/1994, pp. 2-5, in cui è riportato il testo di un saggio di Vattimo già pubblicato in *Micromega*, n.3/1994.

¹⁰² A. Bellini, *Editoriale. A proposito di alcuni*, cit., p.3.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibidem*. Il corsivo è mio.

1972, le tendenze ad una conservazione integrale della scuola milanese, il condizionamento mimetico dell'opera dell'architetto che costruisce in ambiente fortemente connotato sul piano storico-formale»¹⁰⁵, associando il termine conservazione all'intangibilità e all'assenza di mutamento. Nel ribadire, invece, il concetto di conservazione come «ricerca di una regolamentazione della trasformazione che, nella coscienza dell'unicità di ogni testimonianza e del suo molteplice carattere documentario, massimizza la permanenza, aggiunge il proprio segno, reinterpreta senza distruggere»¹⁰⁶, Bellini da un lato sottolinea implicitamente il ruolo ineludibile del giudizio critico, insito nella 'reinterpretazione' del testo architettonico, dall'altro ne limita l'azione selettiva e le conseguenziali 'perdite', allo «stato di necessità», in cui i parametri a cui fare riferimento non sono «primariamente... dati storico-critici ma istanze in definitiva di natura morale... [in cui] le esigenze materiali e dell'uso costituiscono un aspetto per nulla secondario rispetto ad altri»¹⁰⁷. Si pone quindi una questione conservativa in termini innanzitutto morali, potremmo dire, etici¹⁰⁸.

Si evince, quindi, anche dalle pagine della rivista *TeMa*, un dibattito intorno al restauro impostato su questioni di ampio respiro, che appaiono assai meno 'settorializzate' rispetto a quanto avveniva nei primi decenni del Novecento e rivolte al più generale ambito antropologico. Anche la rivista *Restauro* mostra un simile approccio, contemplando negli anni Novanta pubblicazioni su temi che manifestano la centralità dell'uomo nell'ambito della tutela, sia come figura attiva e quindi partecipe, sia come destinatario¹⁰⁹.

¹⁰⁵ *Ivi*, p.2.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*. Bellini afferma inoltre che questa scelta ha in comune con la cultura che è stata a fondamento del modernismo una impostazione esistenziale. [...] Anche Philippot parla di architettura moderna e esistenzialismo contro idealismo in rapporto alla prospettiva "gli edifici moderni rifiutano di essere visti con le leggi della prospettiva... pensiamo ad esempio alla casa sulla cascata di Wright: se fossimo costretti ad osservarla frontalmente la distruggeremmo... con la prospettiva abbiamo vissuto l'imposizione del reale di uno spazio ideale... questa visione prospettica è stata rifiutata dal mondo moderno, che ha rotto con questo idealismo a vantaggio di uno spazio che è quello dell'esistenza" G. Carbonara, S. A. Curuni, *Intervista a Renato Bonelli*, in «TeMa», n.3/1998, pp. 38-47.

¹⁰⁸ Il tema dell'etica nella conservazione connota trasversalmente il dibattito disciplinare agli inizi negli anni Novanta, «da conservazione... rappresenta per molti di noi la sfera di responsabilità con più alto valore etico», B. P. Torsello, *Restauro e progetto*, in «TeMa», n. 3/1998, p. 3; si vedano in tal senso P. Fancelli, *Restauro ed etica*, in «Palladio», n. 11/1993, pp.93-102;

¹⁰⁹ Si vedano i numeri delle rivista *Restauro* 136-137/1996, dedicato al tema *L'uomo ed i monumenti. Una politica per la vita*, con particolare riferimento ai contributi P. Valvo, *L'uomo e la conservazione*, Id., *La città dell'uomo come bene culturale*; 140/1997 e 141-142/1997, dedicati al tema *Tutela cosciente e umanizzazione*, con particolare riferimento ai contributi di A. Trione, *Monumenti e mondo della vita*, U. Carputi, *Il monumento e i suoi valori per l'uomo*, B.G. Marino, *Conservazione di valori nella società di oggi*, in *Restauro*, n.140/1997, e agli atti dell'Incontro di Studi tenutosi a Napoli (27-28 settembre 1997), in «Restauro», n.141-142/1997. Si vedano anche R. Di Stefano, *Roberto Pane, la difesa dei valori ambientali*, in «Restauro», n. 143/1998, il numero 149/1999, in cui sono pubblicati gli Atti del Convegno Internazionale tenutosi a Napoli il 15-16 maggio

Tale approccio omnicomprensivo al restauro, che, come si è detto, ha proceduto nel corso della seconda metà del secolo scorso, di pari passo con l'ampliamento del campo di azione della tutela, va visto anche in relazione alla crisi delle estetiche definitive e delle relative categorie, come evidenziato nel già richiamato saggio di G.P. Treccani¹¹⁰, ma anche, per restare nell'ambito della rivista *TeMa*, in un saggio di Lucina Napoleone¹¹¹, dove viene affrontata la questione del rapporto tra restauro ed estetica. La studiosa mette in evidenza, tra le altre cose, come «oggi la nostra impossibilità di definire la categorie estetiche fa sì che l'estetica... non si occupi necessariamente dell'arte: il campo di oggetti su cui indagare si è enormemente allargato, includendo a volte esplicitamente, a volte in maniera occulta, tutto il reale e portando allo spostamento dell'interesse verso i meccanismi di individuazione dell'opera d'arte (tramite l'esercizio del giudizio) all'individuazione del carattere estetico insito in qualunque oggetto. [...] Vero problema sembra diventare, dunque, individuare i limiti, l'estensione del carattere estetico. Il meditare sul restauro ancora una volta si rileva fonte inesauribile di problemi, di domande. Non ci troviamo, dunque, nel luogo delle certezze ma, al contrario, in quello delle infinite possibilità, che, autoalimentandosi nel continuo gioco delle interrogazioni e delle molteplici possibili risposte, sembra non poter rimandare mai ad una conclusione. Come sempre accade, quando si rimane nell'ambito della libertà: libertà che... risulta estremamente feconda per il riflettere»¹¹².

Di fronte a tale allargamento dei confini anche delle categorie estetiche, al punto da aver perso di significato esse stesse, tuttavia, al di là della bipolarità tra conservazione e ripristino, persiste una tendenza a categorizzare il restauro in restauro tipologico, restauro analogico, 'restauro critico' (!), ecc.

Nell'intervista di Giuseppe La Monica a Maurizio Calvesi¹¹³ emerge, nella fattispecie, una concezione del 'restauro critico' come 'categoria' di intervento, a partire da una delle domande poste da La Monica a Calvesi, in cui il 'restauro critico' viene inserito tra gli altri 'tipi' di restauro – conservativo, 'critico', ripristinativo. Invero, Calvesi si dichiara «allergico alle teorizzazioni», affermando che «le buone teorie si possono dedurre dai buoni interventi, non viceversa; e poiché i buoni interventi possono essere di varia

1999 sul tema *Monumenti e siti in un mondo in crisi*, il numero 154/2000, dedicato al tema *L'ICOMOS e la difesa dei principi della conservazione dei monumenti e dei siti nel terzo millennio*.

¹¹⁰ G.P. Treccani, *Per un'estetica del difetto*, cit.

¹¹¹ L. Napoleone, *Restauro ed estetica: per riaprire il problema*, in «TeMa», n. 1/1996, pp.63-65.

¹¹² *Ivi*, p.65.

¹¹³ *Giuseppe La Monica intervista Maurizio Calvesi*, in «TeMa», nn.2-3/1997.

natura, è difficile comporre una teoria a senso unico»¹¹⁴. Egli sostiene infatti che «la moderna teoria del restauro va propugnata e difesa con forza, come principio generale, ma... ogni regola può avere le sue eccezioni e... una certa flessibilità è opportuna in situazioni particolari. Ogni restauro va sempre valutato come un problema a sé, di caso in caso. Nessuna teoria può essere esaustiva»¹¹⁵. Calvesi esprime inoltre una «certa diffidenza verso il restauro cosiddetto 'critico', per i margini di arbitrarietà che può comportare l'operazione selettiva su cui si fonda, in base al gusto e al condizionante giudizio estetico del progettista, quando non è consapevole della propria relatività (e peggio se in base a sua discutibili ambizioni 'creative')», ritenendo «il punto di vista della conservazione integrale... quello che maggiormente garantisce, anche, da ogni irreparabile compromissione», essendo «la filosofia più rispettosa dell'istanza estetica nel suo comporsi con quella storica». La conservazione integrale, che Calvesi preferisce indicare con l'attributo 'totale'¹¹⁶, «dovrebbe essere l'orizzonte di partenza da cui muovere, con grande prudenza, per eventuali avvicinamenti a particolari obiettivi di 'ripristinato' (o ben ponderate, e ampiamente discusse, scelte 'critiche')»¹¹⁷. La sua avversione per le teorie assolutistiche del restauro è manifesta anche nel suo concetto di unità di metodo: «se il metodo è quello di vagliare caso per caso, avendo però un'adeguata e dialettica consapevolezza dei modelli teorici, l'unità di metodologia consisterà nel tenere ogni volta presente questo margine di flessibilità, e nel sapere scegliere ogni volta il modello più adatto. In caso contrario invocare l'unità metodologica darebbe sempre luogo a una petizione di principio, rispetto a una teoria privilegiata astrattamente e in assoluto»¹¹⁸.

A considerazioni analoghe giunge anche B.P. Torsello, che, nell'analizzare il rapporto tra restauro e progetto, in un editoriale dal contenuto apparentemente tecnico¹¹⁹, evidenzia come «l'impegno prevalente sul quale insistono le diverse formulazioni teoriche del restauro sia quello di definire i compiti e gli obiettivi ultimi», ma proprio per tale ragione sovente «si generano equivoci e incomprensioni, anche a causa dell'ampiezza delle

¹¹⁴ *Ivi*, p. 12.

¹¹⁵ *Ivi*, pp.11-12.

¹¹⁶ Calvesi sostiene che la stessa dizione di 'conservazione integrale' sia equivoca: «'Integralità' è termine più rigido e intransigente rispetto a 'totalità', che ha un raggio semantico e speculativo più ampio», *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 12.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 13.

¹¹⁹ B.P. Torsello, *Editoriale. Restauro e progetto*, in «TeMa», n.3/1998, pp. 2-4. L'a. evidenzia, altresì, il rapporto problematico tra teoria e prassi, in relazione anche agli orientamenti tendenzialmente autoreferenziali dell'architettura contemporanea, in special modo quando essa è costretta a relazionarsi con contesti storicamente stratificati e fortemente connotati dalla presenza di architetture (minori o maggiori non ha importanza) del passato.

definizioni e delle loro problematiche ricadute all'interno di singole esperienze»¹²⁰. Lo studioso cita, ad esemplificazione di quanto asserito, proprio le idee brandiane di 'unità potenziale dell'opera d'arte' o di 'istanza estetica e storica', così come quelle bonelliane di 'vera forma' o di 'atto critico e creativo', le quali, pur «derivando da un percorso intellettuale di grande spessore teoretico... si espongono al rischio delle disinvolute strumentalizzazioni da parte di soggetti che si sentono potenzialmente interpreti di 'opere d'arte' e di 'forme vere', o portatori di 'istanze estetiche' e di 'atti critico-creativi'»¹²¹. Analogamente le tesi volte alla 'conservazione della materia' o alla 'leggibilità delle forme storiche stratificate', secondo Torsello, «non contribuiscono a chiarire il senso del progetto, visto che il vessillo della 'conservazione' può essere sbandierato da chiunque, anche a sostegno dei restauri più nefasti»¹²². La lettura di Torsello si conclude con una riflessione in merito alla necessità di «una strategia operativa fondata sulla pre-definizione di fini dichiarati e controllabili, laddove non si tratta di definire gli obiettivi da assumere una volta per tutte, in una sorta di ennesima teoria generale del restauro, ma di avviare un processo nel quale sia chiaro che: a) il restauro non è materia conclusa e codificata, ma reclama il criterio della fattibilità come sostegno essenziale al suo sviluppo; b) nessuno può arrogarsi il diritto di conoscere la 'soluzione' e ciascuno deve potervi concorrere sostituendo al principio di egemonia quello di responsabilità»¹²³.

Il tema del 'restauro critico' emerge in termini di attualità in un'intervista del 1998 a Renato Bonelli¹²⁴. Lo studioso orvietano, chiamato ad esprimersi sulla situazione relativamente attuale del restauro in Italia, riconosce tre punti fondamentali sui quali soffermarsi nel merito della questione: «uno è quello del restauro critico che ancora – sostiene Bonelli – non è definitivamente superato, anzi mantiene una sua consistenza e validità. [...] L'altro punto è quello che concerne il tema del rispetto assoluto, secondo l'orientamento della 'pura conservazione' il quale, ormai da quasi un ventennio, vale a dire da quando è sorto, non ha avuto un esito felice ed è rimasto, in qualche modo, sospeso a mezz'aria, privo di sviluppi concettuali e critici. Mentre il restauro critico, bene o male, presentava una sua consistenza teorica e metodologica, la pura conservazione sembra mostrarsi in termini schematici e 'ideologici'. C'è poi il terzo punto, che riguarda la scelta di realizzare la comprensione dell'opera tramite le posizioni assunte dalla

¹²⁰ *Ivi*, p.4.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ G. Carbonara, S. A. Curuni, *Intervista a Renato Bonelli*, in «TeMa», n.3/1998, pp. 38-47.

fenomenologia e dall'ermeneutica: dove però tale comprensione è tentata attraverso il linguaggio, assimilando l'arte alla comunicazione verbale, con la contemporanea rinuncia a definire l'opera artistica nella sua specificità e concretezza, e cioè nelle qualità e negli aspetti visivi, dove risiede il vero valore dell'oggetto»¹²⁵. Sembra permanere, quindi, in Bonelli una fedeltà ai principi informativi del 'restauro critico', che, come si è visto, egli ritiene ancora validi, pur constatando «il grosso problema della ridefinizione dell'estetica e della reciproca compatibilità della filosofia con l'attività critica», a partire dal «problema dell'abolizione della coscienza» – nella misura in cui più o meno apertamente, si tende a deprimerne il valore – laddove essa costituisce «proprio il fondamento e riferimento ultimo della teoria brandiana, per la quale l'immagine acquista senso e significato nella coscienza ancor prima che nel concetto e nell'attività di gusto che ripercorre l'immagine stessa»¹²⁶. Tuttavia, proprio nell'esplicitazione di tale ripercorrimiento come fase saliente della metodologia del 'restauro critico', palesa una sostanziale coerenza con quanto sostenuto nelle sue prime formulazioni di principio. Egli afferma, infatti, la necessità di «porsi davanti al monumento già muniti di tutti gli elementi informativi che ogni utile fonte, non esclusa, ovviamente, la fabbrica stessa, ci fornisce», così che «il 'critico restauratore' è tenuto dunque a porsi di fronte al monumento per cercare di leggerlo, cioè di capirlo in tutta la sua processualità d'estrinsecazione storica», con tutte le difficoltà che emergono nel momento in cui, come avviene nella stragrande maggioranza dei casi, «si tratta di manufatti eseguiti faticosamente, lentamente, per parti con ripensamenti successivi». È, quindi, «compito del critico andare a indagare, anzitutto, il momento *originario*, cioè quella 'illuminazione' per cui l'artista ad un certo momento della sua ricerca, mentre più o meno distintamente sta rimuginando sulla sua opera, vede pian piano nella sua mente, nel suo intimo configurarsi una certa immagine di insieme»¹²⁷, secondo un processo che non può non richiamare alla mente quello dell'intuizione crociana, che, come si è più volte sottolineato, si manifesta sia nel momento della creazione dell'opera d'arte, sia nel momento della sua fruizione, laddove

¹²⁵ *Ivi*, p.38.

¹²⁶ *Ibidem*. Bonelli definisce la situazione del restauro in Italia «catastrofica» proprio perché «tutto il patrimonio di idee, di metodo e gli avanzamenti faticosamente conseguiti nella prima metà del nostro secolo, grosso modo dagli anni della prima guerra mondiale agli inizi degli anni sessanta, si vanno perdendo senza una loro soddisfacente sostituzione od un convincente rinnovamento». Ciononostante Bonelli ritiene che il dibattito teorico sia piuttosto vitale, addebitando i deludenti esiti della prassi al divario che intercorre tra questa e la speculazione teorica, sottolineando come «per la prima volta, nella storia della conservazione, gli sviluppi del restauro teorico sono assolutamente ininfluenti sulla pratica», *Ivi*, p.39.

¹²⁷ *Ivi*, p.43.

la fruizione stessa, intesa come manifestarsi dell'opera nella coscienza riguardante, è anch'essa un processo intuitivo¹²⁸.

Bonelli prosegue chiarendo il suo concetto di immagine di insieme: «essa ha certi caratteri, certe linee, certe qualità formali alle quali l'artefice rimane sostanzialmente fedele per tutto il resto della creazione artistica. Intorno a questa prima e intuitiva enucleazione dell'immagine si viene poi formando tutto il resto, si definisce e si articola l'opera sino ai particolari». Si tratta, in sostanza, di cercare di «riprodurre quello che l'artista ha provato in sé ed ha trasferito nella sua creazione tenendo presente, tuttavia, che egli ha provato tante strade, però ne ha scelta una sola ed è proprio quella che noi dobbiamo investigare e ripercorrere. Tutto il resto è svanito. È stato rifiutato, non fa parte dell'opera che in questo momento ci interessa»¹²⁹. Tale presa di posizione, invero espressa in termini anche più drastici ed opinabili di quanto lo stesso Bonelli non abbia fatto nella voce *Restauro architettonico* dell' *Enciclopedia Universale dell'Arte* del 1963, oltre a mostrare un chiaro orientamento crociano¹³⁰, sembrerebbe quasi suggerire un ritorno all'immagine originaria – il che potrebbe finalmente mettere fine alle tante polemiche sollevate dalla dicitura 'vera forma' utilizzata nella ricordata voce *Restauro architettonico*, in difesa della quale si è sempre schierato Carbonara, a sottolinearne, appunto, la differenza con il concetto di 'forma originaria' – ma lo stesso Bonelli specifica, poco dopo, che l'«esecuzione in differita» non è praticabile, in quanto «la storia non è mai reversibile»¹³¹. Si tratta, sostanzialmente, di attribuire il primato alla «immagine formale», cui gli altri aspetti dell'opera devono subordinarsi, di volta in volta¹³², per cui appare «legittimo fare un bilancio su quello che si acquisisce e quello che, invece, si perde con un'opera di rimozione e di liberazione d'una immagine offuscata; bilancio che [Bonelli reputa]... positivo quando la demolizione o rimozione investe oggetti di carso valore artistico, di valore soltanto documentale mentre ciò che si scopre è un'immagine restituita alla sua piena espressività»¹³³. In tal senso si mostra in definitiva ancora una volta ineludibile il

¹²⁸ Non a caso nell'intervista da cui si cita Bonelli sostiene l'unità di metodo nel restauro dell'architettura e delle opere d'arte figurativa, affermando che «possono esservi differenze di natura tecnica, non certo di principio. I riferimenti teorici sono sempre i medesimi», *Ivi*, p.44.

¹²⁹ *Ivi*, p.43.

¹³⁰ Lo stesso Bonelli ammette che «tutto ciò è molto poetico, molto romantico, molto crociano e quindi può essere oggetto anche di tante critiche. Tuttavia, personalmente, gira e rigira, non sono riuscito a trovare un metodo migliore» (!), *Ibidem*.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² «Le intenzioni, molti spetti pratici, le fasi intermedie di ricerca, quelle testimoniate dai disegni ... di certo hanno un loro intrinseco valore e bisogna vedere, volta per volta, che relazione hanno con l'immagine formale», *Ibidem*.

¹³³ *Ivi*, p.44.

ruolo del giudizio critico, come evidenziato dallo stesso Bonelli: «è indubbiamente un problema valutativo e di giudizio che, per quanto lo si voglia esorcizzare, prima o poi si pone»¹³⁴.

La posizione di Bonelli appare, quindi, come si è detto, fermamente ancorata sui principi che si comprendono quando egli fa riferimento al ripercorrimiento critico del testo finalizzato al raggiungimento di quella «illuminazione», che ha folgorato l'artista nel momento della creazione. Tuttavia nell'esprimersi sul ruolo della creatività nel restauro, altro punto assai discusso della sua impostazione teorica, lo studioso sostiene che «il restauro architettonico è architettura»¹³⁵. Affermando che il primo rappresenta «il compito difficile e storicamente consapevole d'inserirci, con la nostra attualità, in un percorso storico plurisecolare, lasciando ai posteri la possibilità di potersi anch'essi inserire», per cui «la creatività va tenuta a freno, controllata, centellinata, disciplinata, vagliata con tutto il rigore possibile, puntando alla più alta qualità»¹³⁶.

Significativamente alcuni tra gli ultimi numeri della rivista *TeMa*, di cui, potremmo dire 'sintomaticamente', nel 2001 si interrompe la pubblicazione¹³⁷, sono dedicati monograficamente a temi più vicini alla prassi architettonica che al dibattito teorico. Si segnalano in tal senso i dossier *Un rilievo per il restauro*¹³⁸, *Le barriere architettoniche nel restauro*¹³⁹, ma anche i numeri 2/1998, incentrato sul tema dell'apporto diagnostico al progetto di restauro, e il numero 4/1998, dedicato prevalentemente al restauro del Cenacolo vinciano, presentano una prevalenza di contributi a carattere prevalentemente operativo, riguardanti progetti, realizzazioni e tecnologie.

Nel periodo storico di riferimento inizia la pubblicazione anche della rivista *Recupero&Conservazione* (1194). Per scelta editoriale orientata verso le questioni operative del restauro, la rivista non nega comunque, nel suo palinsesto, uno spazio a temi di carattere più teorico, anche se con un punto di vista non propriamente 'accademico', ma piuttosto condizionato da un approccio, potremmo dire, più empirico. In tal senso, ad esempio, risulta significativo l'editoriale di Alessandro Ubertazzi sul tema dalla ricostruzione 'com'era dov'era' –molto discusso nella prima metà degli anni Novanta,

¹³⁴ *Ibidem*. Bonelli aggiunge «per questo rispetto, ma reputo insufficiente, la teoria esclusivamente conservativa».

¹³⁵ *Ivi*, p.42.

¹³⁶ *Ivi*, p.47.

¹³⁷ Si segnala che, altrettanto 'sintomaticamente', anche per la rivista *Restauro* pubblica il suo ultimo numero nel 2003.

¹³⁸ Si veda «TeMa», nn.3-4/1996, numero doppio monografico.

¹³⁹ Si veda «TeMa», n.1/1993, in particolare l'editoriale di A. Bellini, *La pura contemplazione non appartiene all'architettura*, pp.2-4.

sulla scia di alcuni casi eclatanti come la torre civica di Pavia, ma anche la chiesa di San Giorgio in Velabro a Roma, la cattedrale di Noto, il teatro Petruzzelli di Bari, ecc. – nel quale l'autore, contrariamente a quanto veniva sostenuto da diverse parti sulle pagine di riviste come *'ANAFKH* e *TeMa*, si dichiara «favorevole ad ogni processo di ricostruzione fedele di ciò che eventi, non solo traumatici e perfino consapevoli, hanno demolito, che l'incuria ha reso lungamente inutilizzabili o che la praticabilità di un intervento impone di demolire preventivamente non solo per ottenere costi appropriati ma, soprattutto, una qualità prestazionale di livello contemporaneo»¹⁴⁰.

Nonostante la linea editoriale a carattere applicativo, non mancano contributi critici sull'impiego indiscriminato delle nuove tecnologie, spesso afferenti a settori industriali estranei al mondo dell'edilizia e del restauro, come ad esempio emerge da un editoriale di Cesare Feiffer. Egli afferma che «da sempre noi tecnici del restauro abbiamo avuto grande fiducia nell'utilizzo dei materiali e delle tecnologie moderne in aiuto delle vecchie strutture dissestate o degradate. [...] Molto spesso però i 'moderni' mezzi della scienza e della tecnica' non sono passati al vaglio di una sperimentazione preliminare sistematica e scientifica che ne verificasse la durata e la compatibilità; in questo modo un numero assai elevato di tecnologie e materiali, magari provenienti da altri settori industriali, sono stati introdotti negli edifici antichi. [...] ...passando dal produttore al consumatore senza la verifica di una sistematica e attenta ricerca critico-scientifica», concludendo appunto con la necessità di tale verifica¹⁴¹.

Che sul 'restauro critico' sussistano degli equivoci è evidente anche da un altro editoriale di Cesare Feiffer, in cui l'autore, da sempre attento al tema della 'qualità' nel progetto di restauro, afferma che per il perseguimento di tale obiettivo è necessario «riconoscere spessore culturale e requisiti tecnici anche a quei progetti e a quelle realizzazioni diverse che non hanno come fine ultimo la stretta conservazione ma che hanno altri obiettivi anche assai diversi tra loro, quali il *restauro critico*, tipologico, il riuso tecnologico, ecc.»¹⁴². Appare, quindi, evidente un'idea di 'restauro critico' come categoria di intervento piuttosto che come aperta possibilità di una teoresi, sorvolando non poco sugli aspetti speculativi che, come si è avuto modo di constatare nel corso della presente ricerca, sono ad esso sottesi.

¹⁴⁰ A. Ubertazzi, *Editoriale. "Fedele ricostruzione e ragionevolezza"*, in «Recupero&Conservazione», n.6/1995, p.19.

¹⁴¹ C. Feiffer, *Siamo sicuri che...?*, in «Recupero&Conservazione», n. 31/2000, pp. 24-25.

¹⁴² C. Feiffer, *"...allo scopo, che si dimetta l'idea di rifare, accontentandosi soltanto di assicurare e conservare..."*, in «Recupero&Conservazione», n.38/2001, p.22. Il corsivo è mio. *Ivi*, p.22.

Tale circostanza viene rilevato anche in un saggio di Marco Pretelli¹⁴³, in cui, a proposito della questione della tutela del patrimonio monumentale nel periodo post bellico, l'autore, richiamando il noto contributo di Pane del 1944, più volte richiamato nella presente ricerca, sottolinea la novità di metodo introdotta dallo studioso napoletano, cui si riconosce in tal senso il merito di una «proposta teorica», che «apriva la porta ad una nuova libertà ideativa nel settore, riducendo la portata del rapporto, fin lì strettissimo e totalizzante, tra progetto di restauro e storia del monumento, ad uno (non l'unico) dei fattori utili a guidare ed indirizzare il progettista», cui veniva riconosciuto un «ruolo attivo e inventivo di artista». Lo studioso evidenzia come «in una situazione in cui l'urgente necessità di trovare soluzioni a problemi di vasto interesse lasciava ampi spazi alla vena creativa degli architetti, si assistette ad un uso spesso disinvolto del restauro critico, che pure era il frutto di una riflessione teorica profonda»¹⁴⁴.

Si precisa, inoltre, che Feiffer stesso si riconosce nell'«ambito culturale... della conservazione... una conservazione attenta alla materialità del costruito, rispettosa delle varie 'autenticità' che si stratificano sull'opera architettonica, una conservazione che non si ferma alla denuncia e all'analisi dei fenomeni ma che possiede strumenti operativi e tecnici per intervenire sui materiali, sulle strutture e sulla fruizione degli spazi; una conservazione che distingue la risorsa storica dall'aggiunta contemporanea e che non esita a progettare il nuovo in affiancamento all'esistente per riusarlo e rivitalizzarlo. Una conservazione che, senza estremizzare la tesi, è oggi più che mai alternativa al restauro tradizionalmente inteso, in quanto accetta il documento stratificato per trasmetterlo il più possibile al futuro tentando, perché di tentativi si tratta, di limitare le modifiche dovute al giudizio soggettivo del professionista o, ancor peggio dello storico; una conservazione quindi, che non giudica sulla base di criteri artistici o storici cosa mantenere, cosa selezionare, cosa riprodurre e cosa invece ripristinare, come avviene purtroppo ancora troppo spesso nella pratica. Una conservazione, in sintesi, quale attività operante e progettuale nel senso più dinamico del termine, che non si arresta alla pura contemplazione 'romantica' ma che progetta le 'aggiunte' necessarie alla rivitalizzazione del bene... una conservazione che trova nel concetto di 'aggiunta' un indirizzo fondamentale del metodo progettuale perché la connota come elemento visibile, non prevaricante, reversibile, giustificato da stati di necessità, non invasivo né

¹⁴³ Marco Pretelli ha curato in *Recupero&Conservazione* la rubrica *Storia e teorie* (poi indicata con la sola dicitura *Storia*) dal numero 27/1999 al numero 46/2002, anno dopo il quale la rubrica non è più presente.

¹⁴⁴ M. Pretelli, *Guerra e tutela del patrimonio*, in «*Recupero&Conservazione*», n. 44/2002, p. 29.

formalmente né strutturalmente e soprattutto, coordinato con le fasi tecniche della conservazione»¹⁴⁵.

Proprio sul tema delle aggiunte Feiffer torna a parlare di 'restauro critico', tuttavia ancora in termini di categoria di intervento. Egli, infatti, in un successivo editoriale, in merito alla legittimità di adottare il medesimo rigore conservativo indipendentemente dall'entità della ricostruzione da effettuare, afferma che nei casi di «edifici con crolli limitati, con parziali lacune, o fabbriche non definibili come ruderi... l'aggiunta moderna fortemente connotata, sembra una soluzione poco relazionata alla totalità della fabbrica e quasi... al limite», ovvero «inserire una superficie vetrata, al posto di una muratura in sacco crollata; ripristinare un solaio caduto con uno nuovo in ferro, a fianco di preesistenza in travature in rovere o, ancora, ricostruire un tetto crollato, con lamiera di rame a fianco di quello storico in coppi, ecc., sembrano soluzioni... fuori scala, nelle quali si tenta di spingere il progetto oltre il limite del 'buon senso', ossia verso avvitamenti teorici che si rivelano poi più ideologici che realmente necessari. Queste scelte enfatizzano il crollo, rendendolo assai più importante di ciò che in realtà è, e sottolineano la storicità delle lacune dando a queste un'importanza che forse supera quella dell'architettura nel suo complesso»¹⁴⁶. In effetti il ragionamento è analogo a quello sviluppato da Brandi, allorquando dimostra come la lacuna si imponga nella coscienza del riguardante facendo paradossalmente retrocedere l'immagine a sfondo della stessa, Feiffer si riferisce in tal caso alla soluzione reintegrativa, che finisce per «trasformare un progetto, sicuramente attento, coerente e colto nel 'progetto', ossia in un atto forte e quasi ideologico, che materializza l'ostentazione delle idee di restauro del progettista e sullo sfondo appare, sfumato, l'edificio»¹⁴⁷, in una logica, tutto sommato, autoreferenziale al pari degli esercizi di architettura contemporanea sul costruito storico che, proprio la cultura della conservazione sovente condanna. Feiffer continua evidenziando come «criteri e principi, in teoria condivisibili e corretti, vengono estremizzati, diventando scelte preconcrete e perdendo la connotazione di azioni meditate e critiche; diventando quindi, dimostrazione di ideologie che quasi dimenticano l'oggetto dell'intervento». Feiffer si chiede se sia legittimo e soprattutto opportuno ai fini della conservazione, ma anche della 'presentazione', del manufatto, trovare una sorta di compromesso tra le diverse posizioni, suggerendo come alternativa agli 'integralismi'

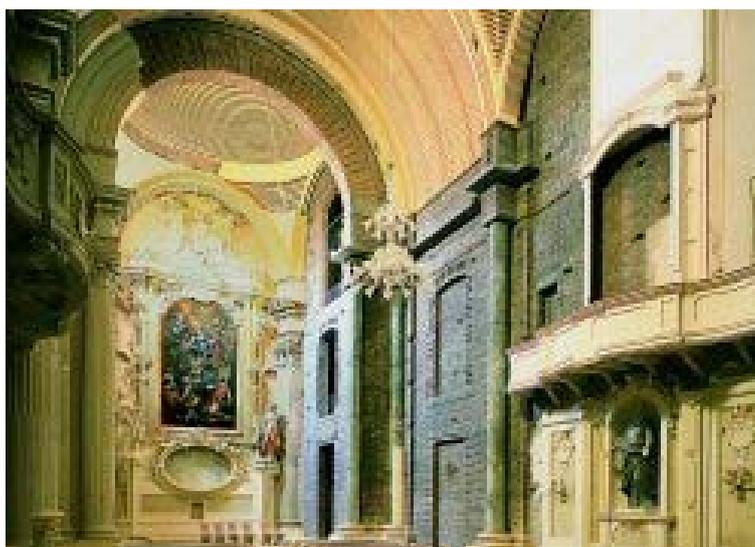
¹⁴⁵ C. Feiffer, "...allo scopo, che si dimetta l'idea di rifare, cit., p.22.

¹⁴⁶ C. Feiffer, *Come farsi male da soli*, in «Recupero&Conservazione», n. 44/2002, p.23.

¹⁴⁷ Ivi, p.23.

una «ricostruzione che medi tra i criteri della conservazione, le esigenze funzionali, la ricomposizione filologica e le necessità di percezione 'critica' di un'architettura», arrivando ad un'unica soluzione progettuale in cui, ad esempio, possano coesistere «una ricostruzione che renda visibile l'aggiunta (principi conservativi), che preveda nuovi solai in legno, nuove murature e capriate del tipo tradizionale (principi del ripristino), che in assenza di dati storici sulla preesistenza proceda per tipologie costruttive accertate (restauro tipologico) e che controlli l'immagine complessiva della fabbrica parzialmente ricostruita con attenzione storico-critica (restauro critico)», secondo una logica in cui «conservazione della fisicità dell'esistente e ripristino analogico delle lacune... due mondi sempre in antitesi... pare in alcuni casi possano convivere»¹⁴⁸.

In effetti, indipendentemente dalla condivisione o meno della proposta di Feiffer, appare evidente come l'applicazione di alcuni criteri del restauro possa portare a partire da principi analoghi, ad esiti diversi. Basti pensare al restauro dell'ex oratorio di San Filippo Neri a Bologna, realizzato da Pierluigi Cervellati, e a quello della cattedrale di Bagrati, realizzato da Andrea Bruno. Si tratta di due interventi lontani nel tempo ma analoghi, per tipologia edilizia, per causa ed entità dal crollo, in Bagrati in Georgia, invero, ancora più accentuato, ma anche e soprattutto per i principi applicati. Tuttavia gli esiti sono molto diversi, manifestandosi un approccio molto più neutro e delicato nel primo caso, in cui la reintegrazione denuncia se stessa senza prevaricare figurativamente sulla preesistenza, decisamente più invasivo nel secondo, dove la reintegrazione tende ad imporsi sul manufatto, esasperandone la condizione di rudere.



Bologna, ex Oratorio di San Filippo Neri, restauro arch. P.L. Cervellati

¹⁴⁸ *Ibidem.*



Bagrati (Georgia), Cattedrale, restauro arch. A. Bruno

La posizione di Feiffer appare orientata verso la conservazione e sulla questione dell'operatività del giudizio critico, sia esso storico, artistico, ecc.; pur ritenendo fondamentale la storia per il restauro e allo stesso tempo non scontata l'operatività della stessa, egli ritiene che, piuttosto che prendere in tal senso delle posizioni preconcepite, sia innanzitutto opportuno chiarire preliminarmente «la metodologia di indagine storica e se la si intende rendere operativa o meno, prendendosi le responsabilità culturali di quanto si sostiene»¹⁴⁹.

Ultimi numeri rivista, restauro timido

Il rapporto sussistente tra restauro e progetto, o meglio, tra restauro e architettura, divenuto sempre più cogente negli ultimi decenni, in particolare in Italia, dove la presenza di un patrimonio storico-architettonico unico per qualità e quantità, concentrato in un territorio tutto sommato di modeste dimensioni, da cui una relativa indisponibilità di suolo/spazio utile per esercizi di progettazione *ex novo*, che pure non mancano, ha suggerito un confronto tra l'ambito della conservazione dell'architettura e quello più ampio della progettazione architettonica. Pertanto l'indagine sviluppata sulle riviste di settore al fine di esaminare il dibattito intorno ai temi del restauro e della conservazione, è stato ampliato, relativamente agli ultimi venti anni, anche ad una delle principali riviste storiche di architettura qual è *Casabella*.

¹⁴⁹ C. Feiffer, *Quale storia per quale restauro*, in «Recupero&Conservazione», n. 56/2004, p.29.

In essa si segnalano preliminarmente le riflessioni emerse in un editoriale del 1993 di Vittorio Gregotti sul ruolo della critica architettonica, le quali, pur riferendosi alla critica esercitata *ex post* su progetti di 'nuova' architettura e all'influenza che essa può avere nel progettista in fase di elaborazione dell'opera, risultano comunque significative del rapporto in essere agli inizi degli anni appunto tra due settori disciplinari in stretta connessione, quali appunto quello della critica e quello della progettazione architettonica. Gregotti afferma la sostanziale differenza tra il processo creativo progettuale e la critica¹⁵⁰, evidenziando come il critico, errando, non si preoccupa di individuare nell'opera i fondamenti del fare architettura, quanto piuttosto l'aspetto artistico in senso ampio¹⁵¹, mentre invece «è l'opera concreta e non tanto le sue intenzioni o la sua cucina, ciò che dovrebbe essere al centro della riflessione critica»¹⁵². Appare quindi evidente un invito a non ridurre la lettura critica dell'opera solo alla ricerca in essa di taluni aspetti, ma ad abbracciare la totalità dei suoi significati, concretamente presenti in essa e solo dalla lettura diretta della stessa deducibili. Gregotti inoltre pone in evidenza due temi cruciali dell'architettura di fine secolo quali sono la specializzazione delle competenze e l'autoreferenzialità degli interventi, affermando che la prima «ha diviso architetto, artista visivo, ingegnere, costruttore, storico, critico con le relative sottospecie in altrettante categorie concorrenziali piuttosto che in un sistema di articolazione di compiti nei confronti dell'opera», la seconda è da mettere in relazione con «la qualità delle realizzazioni» nella misura in cui «si dice che oggi alla progressiva sparizione dell'opera fa riscontro una simmetrica espansione dell' 'autore', personaggio che detiene personalmente il proprio capitale simbolico solo vagamente trasferito nell'opera e comunque meglio rappresentato dal tramite costituito dall'immagine comunicativa e dalla riduzione di ogni luogo alla sua riproduzione: ed in ciò consiste essenzialmente la disponibilità dell'opera per rapporto al critico-artista»¹⁵³. Quest'ultimo

¹⁵⁰ «Durante l'elaborazione di un progetto nelle nostre botteghe di architettura, le cose che vengono discusse, il loro ordine e successione, la posizione dei problemi, il modo di organizzarsi delle contraddizioni, delle tecniche, delle geometrie, di porsi in relazione con gli scopi e di stabilire gerarchie tra essi ma soprattutto il linguaggio con cui tutto ciò viene espresso, è certo oggi quanto mai lontano e diverso da quello in uso presso la critica», V. Gregotti, *Compiti per la critica*, in «Casabella», n. 599/1993, p. 2.

¹⁵¹ «Chi si preoccupa dei fondamenti si domanda: 'dov'è il mondo nell'opera?', mentre il critico si preoccupa di sapere dov'è l'arte nell'opera oggi; ciò che invece costituisce un falso punto di partenza per un'altra opera», *Ibidem*.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ *Ibidem*. Sul rapporto tra critica e architettura si veda pure P. Eisenman, *L'architettura post-critica*, in «Casabella», n. 644/1997, p.1, in cui l'a. afferma che «l'architettura, almeno a partire dalla Rivoluzione Francese, ha sempre avuto una componente ideologica, nel senso che ha interpretato un ruolo nella definizione delle posizioni politiche e sociali», in tal senso «l'architettura si è sempre proposta come un

tema viene ripreso da Gregotti in un successivo editoriale e messo in rapporto al linguaggio architettonico contemporaneo, che tende a proporre strutture nuove fortemente connotate dalla precarietà¹⁵⁴, a partire dalla tipologia delle strutture fino ai materiali impiegati, il tutto allo scopo di dare «l'impressione di qualcosa che viene colto in uno momento di metamorfosi»¹⁵⁵. Tale atteggiamento, letto da Gregotti non come «affermazione di libertà, ma come fuoriuscita da ogni responsabilità», in corrispondenza con «la forte tensione al protagonismo che in ogni campo creativo ha messo in primo piano l'artista ed in secondo piano l'opera», è altresì interpretato dallo stesso come «sintomo... di un momento di transizione». Ed in effetti è lo stesso atteggiamento che ritroviamo in quegli interventi di restauro informati da principi eminentemente conservativi, che, non rinnegando l'accostamento del nuovo all'antico, risolvono lo stesso subordinando il primo al secondo, senza tuttavia scalfire l'identità di questo, che è connotata proprio da quella precarietà/provisorietà cui fa riferimento Gregotti¹⁵⁶.

A partire dal 1993 in *Casabella* il primo articolo specificamente dedicato al restauro è quello di Antonio Pinelli sul restauro di Palazzo Te a Mantova¹⁵⁷, indicato dall'autore come «un restauro che si presenta esemplare ancor più per quello che non ha fatto, che per quello che ha fatto»¹⁵⁸ e proseguendo affermando che «può sembrare un paradosso, ma è questa, in molti casi, la nuova e più avanzata frontiera dell'odierna filosofia della conservazione».

A partire quindi dal 1995 l'interesse per i temi della conservazione appare intensificarsi¹⁵⁹. Viene infatti pubblicato nello stesso anno e per la prima volta a partire

atto critico, rivolto a rendere manifesta le premesse della sua esistenza attraverso la creazione di nuove forme per le istituzioni politiche e sociali. [...] In questo senso l'architettura può definirsi critica in due sensi. Il primo, e più ovvio, è rappresentato dal suo tentativo di opporsi allo status quo, di alterare le condizioni date dal tempo e dallo spazio, l'altro, radicato nella definizione kantiana di critica, che definisce critica la condizione che rende possibile l'essere».

¹⁵⁴ «La precarietà sembra essere diventata il carattere saliente di ogni costruzione che si pretende oggi nuova», V. Gregotti, *Piccole sfortune*, in «Casabella», n. 604/1993, p. 2.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ Il tema è ancora estremamente attuale, si veda *Hidemi Nishida, fragili estemporaneità*, in «Casabella», n. 838/2014, pp. 4-19.

¹⁵⁷ A. Pinelli, *Dove si ferma il restauro*, in «Casabella», n. 626/1995, pp.40-41.

¹⁵⁸ L'a. si riferisce alla 'prudenza' e al 'realismo' che hanno indirizzato le scelte di non intervenire sulle modifiche apportate nel XIX secolo agli affreschi della Sala dei Giganti, evitando di aggiungere «quella che, pur con ogni buona volontà e attenzione, sarebbe stata nient'altro che una nuova, e sia pur consapevole 'trascrizione', che andava ad aggiungersi a quelle già stratificatesi nel corso dei secoli», *ivi*, p. 41.

¹⁵⁹ Si segnala anche la presenza di recensioni a testi inerenti tematiche del restauro e della conservazione, tra cui la recensione al testo di S. Scarrochia *Alois Riegl. Teoria e prassi della conservazione dei monumenti* (si veda T. Buddensien, *Riegl, Behrens, Ratbenau*, in «Casabella», n. 627/1995), di A.M. Racheli *Restauro a Roma 1870-1990. Architettura e città* (si veda F.P. Fiore, *La doppia verità del restauro*, in «Casabella», n. 628/1995, p. 43).

dal 1993 un saggio dedicato ad un intervento di restauro. Si tratta del restauro del ciné-bal dell'Aubette a Strasburgo¹⁶⁰. Ciò che occorre sottolineare in questa sede è l'approccio all'intervento, conservativo e informato al criterio della reversibilità, nonché particolarmente attento alla compatibilità non solo chimico fisica ma anche percettiva, nel caso delle pitture murali, ripristinatorio per quel che riguarda la ricostruzione della galleria, che «è stata ricostruita conforme all'originaria, sulla base dell'antico progetto», così come i radiatori per il riscaldamento, i corpi illuminanti, il pavimento in linoleum, gli arredi; «solo la pista da ballo centrale si è conservata nel legno dell'epoca». Successivamente ampio spazio viene dedicato al recupero del quartiere del Chiado a Lisbona, distrutto da un incendio nel 1988, e al relativo piano di ricostruzione di Alvaro Siza, con non poche note polemiche riservate all'approccio prevalentemente speculativo degli interventi¹⁶¹.

A partire dal numero 632 del 1996 Francesco Dal Co succede a Vittorio Gregotti¹⁶² nella direzione della rivista. Vi si nota una maggiore presenza delle problematiche della conservazione, anche se secondo approcci che, come vedremo, spesso divergono sostanzialmente da quelli che sono i principi e gli indirizzi condivisi a livello internazionale. Sovente si ritrovano pubblicati nella rivista interventi presentati come restauri ma che tali in realtà non sono, come, altresì, molti interventi presentati come 'progetti' e non propriamente come 'restauri', possono essere a tutti gli effetti tali.

Il restauro del Cabaret Parisiana a Budapest¹⁶³, ad esempio, viene presentato come 'restauro', anche se in realtà si tratta di un intervento di ricostruzione 'com'era dov'era', il che, invero, non dovrebbe sorprenderci visti i tanti interventi realizzati allo stesso modo e indicati come 'restauri' anche all'interno della cerchia dello specifico ambito disciplinare, soprattutto nella seconda metà del XX secolo in Italia e all'estero a seguito delle distruzioni belliche – a partire da singoli manufatti, come il ponte di Santa Trinita a Firenze o quello di Castelvecchio a Verona, fino alla ricostruzione di interi tessuti urbani come per il centro storico di Varsavia – senza tuttavia tralasciare il caso della Fenice a Venezia o quello del Petruzzelli a Bari, ma se ne potrebbero citare molti e molti altri. Nel commento al citato intervento, Marco Biraghi non si esime dall'evidenziare come esso

¹⁶⁰ D. Gaymard, *Il restauro del ciné-bal dell'Aubette a Strasburgo di Van Doesburg*, in «Casabella», n. 627/1995.

¹⁶¹ A. Angelillo, *Il recupero del Chiado: un piano d'autore*, Id., *Il piano di ricostruzione del Chiado. Conversazione con Alvaro Siza*, in «Casabella», n. 628/1995, pp. 19-33.

¹⁶² Si segnala il n. 630-631 della rivista, l'ultimo della direzione Gregotti, dedicato al tema dell'internazionalismo critico.

¹⁶³ M. Biraghi, *Béla Lajta e i suoi angeli. Il restauro del cabaret Parisiana a Budapest*, in «Casabella», n. 632/1996, pp. 50-59.

non possa «manca di lasciare giustamente perplessi i difensori di un'autenticità architettonica e tutti coloro che si battono contro la logica degli pseudo-restauri e delle falsificazioni stilistiche. Se il restauro offre un assaggio di ciò che doveva essere in origine la facciata del cabaret Parisiana, solleva però nuovamente il problema della conservazione dell'architettura contemporanea...[evidenziando] come in questo campo si proceda spesso senza troppo curarsi della filologia degli interventi e non siano ancora messi a punto indirizzi, procedure e norme atti a guidare le opere di conservazione e sia soliti procedere sulla base di progetti di restauro spesso arbitrari»¹⁶⁴.

Emerge inoltre un approccio non univocamente indirizzato, per cui nell'ambito del medesimo intervento possono ravvisarsi atteggiamenti molto diversi. È il caso, ad esempio, del progetto di recupero della fortezza e del colle di Osoppo a Udine, dove, nell'ambito di un ampio piano di recupero dell'intero sito, si è intervenuti su manufatti per natura e istanze conservative quanto mai variegate – dalla sistemazione ambientale al restauro dei singoli manufatti – laddove se il principio informatore è stato «far riemergere e conservare i segni della storia della fortezza, nella loro stratificazione, anche attraverso la ricerca di un nuovo equilibrio tra natura e insediamento» in modo che «la fortezza venga recuperata nel suo valore di monumento, di luogo della memoria»¹⁶⁵, si è adottato un criterio informato, invece, al ripristino per quanto concerne il restauro della chiesa di S. Pietro.

Significativamente il numero 636 del 1996 viene dedicato monograficamente ai temi della conservazione, del restauro e del riuso e si apre con una denuncia, alla luce dell'incendio che all'inizio dell'anno ha devastato la Fenice di Venezia e al crollo che ha interessato la cattedrale di Noto, dell'assenza in Italia di una «fondata cultura del conservare, ossia del soccorrere con continuità e assiduità l'opera costruita affinché, dove e quando sia possibile, non raggiunga il limite oltre il quale risulti necessario l'intervento più radicale del restauro, ossia del rimetterla in vita restituendone sicurezza e praticabilità»¹⁶⁶. Evidentemente la 'cultura' cui fa riferimento l'autore non è quella accademica, di cui certamente il nostro paese non difetta, ma quella della politica della conservazione. Egli, infatti, specifica la necessità di un'osservazione continua e costante del patrimonio storico artistico, di un monitoraggio delle trasformazioni *in fieri* in modo intervenire mantenendo gli edifici piuttosto che restaurandoli *in extremis*.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 54.

¹⁶⁵ P. Grandinetti, *Il progetto di recupero della fortezza e del colle di Osoppo (Udine)*, in «Casabella», n.634/1996, pp.12-23.

¹⁶⁶ P. Morachiello, *Savaguardia senza feticismi, fondatezza del conservare*, in Casabella, n. 636/1996.

Nel numero 636 vengono proposti cinque diversi progetti di restauro: il restauro e il ripristino della copertura del Tempio Rotondo al Foro Boario a Roma, il riuso delle ferriere di Helft in Carinzia, il restauro del teatro del Patronat Obrer a Tarragona, il restauro e il riuso di un complesso quattrocentesco a Labro, la ricostruzione della Alte Pinakothek a Monaco¹⁶⁷.

Nel medesimo numero è pubblicato anche un saggio di Giorgio Grassi sul suo intervento a Sagunto, in cui l'architetto espone le ragioni e le motivazioni del progetto a partire dalla rispondenza delle stesse ai principi formulati da Renato Bonelli nella voce *Restauro architettonico* del 1963, in particolare per quanto concerne il concetto di 'vera forma'. È ad esso infatti che si ispira il progetto di Grassi, il cui obiettivo è stato appunto quello di restituire la 'forma' del teatro romano – com'è noto 'trasformato' in teatro alla greca dai restauri di consolidamento eseguiti tra il 1930 e il 1978 – non in termini di «unità originaria» quanto di «unità dell'apparire». Secondo Grassi infatti si tratta di un «problema di lettura corretta del manufatto, un problema di apparenza, di visione, cioè di messa in scena dell'architettura del teatro. Ciò che conta, nel caso del teatro, è quello che si offre all'occhio dello spettatore. La cosa più importante, nel teatro, è il punto di vista. È al punto di vista, cioè allo spettatore nella cavea, che la rovina deve trasmettere quegli elementi che ne fanno inequivocabilmente un teatro romano. È questo il vero compito della restituzione»¹⁶⁸. Pertanto «si tratterà... di restituire lo spettacolo che l'unità originaria voleva produrre e non la sua totalità materiale... Di qui, appunto, la restituzione di tutto quanto appartiene all'involucro interno del monumento ed è necessario a definire lo spazio racchiuso, lo spazio caratteristico del teatro romano... cioè la restituzione dei soli elementi necessari a questo scopo». Grassi, quindi, intende il suo intervento come un 'restauro critico', nella misura in cui esso risponde ai principi espressi da Bonelli, ma anche da Brandi, con riferimento alla restituzione dei dati spaziali e non formali dei monumenti scomparsi¹⁶⁹. Il riferimento all'immagine, in

¹⁶⁷ Si vedano in *Casabella* n.636/1996 i saggi A. Angelillo, *Archeologia, conservazione, restauro. Restauro e ripristino della copertura del Tempio Rotondo al Foro Boario a Roma*, pp. 4-13; G. Domenig, *Un ponte sul passato: riuso e archeologia industriale in Carinzia*, pp.14-23; J. Llinàs Carmona, *Restauro del teatro del Patronat Obrer di Josep Maria Juiol a Tarragona*, pp. 24-39; F. Pitoni, *Restauro riuso di un complesso quattrocentesco a Labro*, pp. 40-45; H. Döllgast, *Ricostruzione della Alte Pinakothek a Monaco*, pp. 46-55. Si vedano anche nel medesimo numero G. Macchi, *Ars sine scientia nihil est. Ruolo della scienza nella conservazione strutturale dei monumenti*, pp. 64-69, P. Marconi, *Il restauro architettonico in Italia, oggi*, pp.71-77.

¹⁶⁸ G. Grassi, *A proposito di Sagunto*, in «Casabella», n.636/1996, p. 62.

¹⁶⁹ Grassi richiama le riflessioni di Brandi sulla ricostruzione 'com'era dov'era' del campanile di San Marco a Venezia e del ponte di Santa Trinita a Firenze, cfr. C. Brandi, *Principi per il restauro dei monumenti*, in Id., *Teoria*, cit., pp.77-80, in particolare p. 80.

termini di interfaccia tra oggetto e soggetto, è da intendersi non in termini di esteticità, ma di spazialità, dimensione certamente più consona all'architettura.

Il suddetto numero di *Casabella* è stato oggetto *in toto* di una dura critica da parte di Dezzi Bardeschi, che dalle pagine di 'ΑΝΑΓΚΗ, esprime il proprio disappunto innanzitutto sulla struttura editoriale del volume¹⁷⁰, e poi sullo spazio dato a quegli «epigoni dell'idealismo» (riferendosi a G. Grassi e P. Marconi), per i quali «l'architettura è puro 'linguaggio' immateriale, che prescinde dalla concreta materia storica che la sostanzia. È su questa totale, preconcepita indifferenza alla materia e al tempo che viene fondata una allegra cosmogonia dell'idea riparatrice di restauro come preteso eterno ritorno, un'idea che postulerebbe l'Invarianza contro il mutamento, l'Universale (il Tipo, il Modello, l'Archetipo) contro la storia materiale individuale di ogni oggetto in divenire, la perennità della Forma astratta contro l'imbarazzante processo di continua metamorfosi dell'esistente»¹⁷¹.

Un chiarimento sui concetti di restauro e conservazione secondo la rivista *Casabella* è esplicitato in un saggio di Marco Biraghi del 1998, in cui l'autore, a fronte dell'inequivocabilità del primo, in cui risiede, almeno nella cultura europea degli ultimi due secoli, una «idea di re-instaurazione» in virtù di un «radicatissimo mitologema occidentale... tutto incentrato sul ristabilimento di un ordine perduto, di un'epoca aurea, reali o meno che siano»¹⁷², afferma invece l'ambiguità del secondo, che, proprio a partire dalla sua etimologia, può essere soggetto a malintesi. Attraverso un *excursus* sui vari e possibili significati che può assumere il termine conservazione – dalla permanenza dello status quo alla coincidenza con lo stesso termine restauro nel suo opporsi alla mutazione e quindi tendere ad andare a ritroso nel tempo – arriva infine a definire la conservazione come «il riconoscimento dell'esistenza della *vita* in tutte le cose – e soltanto a partire da ciò il riconoscimento della necessità che questa vita debba essere conservata nella sua continua evoluzione»¹⁷³.

I contributi a carattere teorico o comunque inerenti riflessioni sulla teoria dell'architettura sono, invero, nella rivista *Casabella* assai sporadici, essendo invece dato

¹⁷⁰ «Sorprende... lo sconcertante agnosticismo con cui è stato tracciato il piano del numero. I contributi vi susseguono senza una logica comprensibile. Mescolati in un *cocktail* imprevedibile si incontrano testi tra loro semplicemente inconfrontabili». M. Dezzi Bardeschi, *Del 'restauro' secondo la nuova Casabella*, in «'ΑΝΑΓΚΗ», n. 14/1996, p.2.

¹⁷¹ *Ibidem.* L'a. sottolinea come anche gli «stessi quattro inediti interventi prescelti come *exempla* operativi, appaiono anch'essi con evidenza del tutto inconfrontabili tra loro, sia per metodologie seguite che per risultati ottenuti».

¹⁷² M. Biraghi, *Restauro e conservazione. La tragedia degli equivoci*, in «Casabella», n.661/1998, p.3.

¹⁷³ *Ibidem.*

ampio spazio all'esposizione dei singoli casi, tra i quali molti riguardano interventi su edifici preesistenti, nella misura di ampliamenti, ricostruzioni, recupero, ecc., anche se non sempre prettamente indicati come 'restauri'. Lo stesso F. Dal Co rileva il calo di tensione in campo teorico che caratterizza il settore disciplinare dell'architettura in generale, della progettazione in particolare, constatando che se è vero che «il collante che tiene insieme gli architetti, li rende partecipi di *una cultura*, è la professione», è altrettanto vero che «mai, però, la professione è stata così determinante nel dare il tempo al passo e mai, come ora accade, gli architetti si sono dimostrati unicamente preoccupati di seguirne il ritmo»¹⁷⁴. Secondo Dal Co la teoria dell'architettura, piuttosto che definirsi come disciplina propria, negli ultimi decenni è andata ad occupare un «terreno tangente a quello degli altri studi storici, ma da esso distinto; si pone in uno spazio prossimo a quello tenuto dalle pratiche volte all'insegnamento della progettazione; per molti versi insidia il terreno della critica. 'Teoria', però, non è progettazione, né storia, né critica; è il prodotto delle trasformazioni interne di queste tre discipline, insieme: è un'esigenza... che nasce dagli spostamenti che queste hanno subito o generato. Occupa uno spazio vuoto intorno ad una serie di incroci; si è affermata a discapito delle debolezze altrui. La storia dell'architettura ha le sue responsabilità: ha pagato con i risarcimenti territoriali le proprie conquiste scientifiche. La progettazione ha ceduto il passo in nome del riconoscimento del proprio pragmatismo. La critica ha pagato con la propria sovrastrutturalità l'affrancamento della storia. In queste regioni abbandonate si è insediata la 'teoria'»¹⁷⁵.

È, quindi, evidente nelle considerazioni di Dal Co un'idea di teoria 'debole', sulla quale egli è tornato alcuni anni dopo, riferendosi stavolta allo specifico settore disciplinare del restauro. Intervenendo sull'accostamento in architettura tra 'antico' e 'nuovo', egli afferma, come si è già sottolineato in premessa, che «quando si parla di restauro architettonico in senso proprio... ogni ragionamento deve scontare l'assenza di valide teorie cui fare riferimento», per cui «le decisioni riguardanti la conservazione del patrimonio culturale, sono risultati di giudizi variabili e contingenti»¹⁷⁶. Le riflessioni di Dal Co, anche se riferite alla questione dell'inserimento di nuove architetture in contesti storici, sembrano travalicare il campo delle teorie, investendo, piuttosto, quello più

¹⁷⁴ F. Dal Co, *Teoria, parola cava?*, in «Casabella», n.666/1999, p.32.

¹⁷⁵ *Ibidem.*

¹⁷⁶ F. Dal Co, *L'infondatezza del vecchio, l'aleatorietà del nuovo*, in «Casabella», n.754/2007, p. 3.

generale della morale, allorquando afferma che non solo non vi sono teorie, ma anche che «non vi sono valori... condivisi sui quali fare affidamento»¹⁷⁷.

Il tema del rapporto tra architettura e restauro è stato affrontato nuovamente da Dal Co in un saggio recentemente pubblicato in *Casabella*, in cui egli manifesta la propria contrarietà agli specialismi disciplinari, affermando che «il restauro degli edifici antichi [non è] un'attività di cui dovrebbero occuparsi soltanto gli specialisti», ma, piuttosto, rientra a pieno titolo nell'attività degli architetti, in virtù di un «dibattito che si va sviluppando in Italia e in altri Paesi intorno al rapporto tra 'restauro' e 'architettura'... [che] tende a non assegnare alla 'e' una funzione copulativa»¹⁷⁸.

Da questo *excursus* sul dibattito intorno al restauro nelle riviste di settore negli ultimi venti anni, quello che emerge in relazione al tema di ricerca è una sostanziale assenza di riferimenti specifici al 'restauro critico' così come teorizzato da Renato Bonelli, fatta eccezione per quei contributi sporadici che sono stati segnalati. Anche G. Carbonara, dopo la affermazione dei principi condotta negli anni Settanta con il suo saggio *La reintegrazione dell'immagine*, ha declinato gli stessi in chiave 'critico-conservativa', pur non mancando di sottolineare gli aspetti attuali della proposta bonelliana¹⁷⁹. Del restauro si discute e si dibatte, soprattutto intorno a quanto concretamente viene realizzato e certamente meno intorno all'impalcato teoretico che vi è sotteso, anzi, sovente si lamenta proprio l'esiguità di quest'ultimo a petto di una prassi che sembra imporre la prevalenza degli aspetti operativi (dall'ingerenza delle discipline tecnico-scientifiche alle aberranti logiche amministrative che guidano la tutela) e l'autoreferenzialità degli interventi. In sostanza la prassi pone in evidenza dei temi su cui discutere anche in sede teorica, più raramente avviene il contrario.

Ecco allora che casi come quello della ricostruzione della torre civica di Pavia o del teatro La Fenice di Venezia o della cattedrale di Noto, solo per citarne alcuni tra i più noti, fanno riemergere il tema, che ha connotato gran parte del dibattito *post* bellico,

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ F. Dal Co, *Scienziati del restauro e architetti felici*, in «Casabella», n. 830/2013, pp.18-19.

¹⁷⁹ Nel riferirsi a una «visione unitaria di architettura e restauro, considerando giustamente i due termini quali oggetto della medesima medaglia», Carbonara, in una recente pubblicazione (2013), sottolinea come da una tale concezione emergano orientamenti concettuali e di metodo «ben rispondenti e concordi con quella visione filosofica ed estetica del restauro che in Italia va sotto il nome di 'restauro critico' o più precisamente, di 'restauro critico e creativo', secondo l'attenta dizione di Renato Bonelli (*Enciclopedia universale dell'Arte*, voce 'Restauro', 1963) che ancora oggi rappresenta la proposta più valida e matura nel campo», G. Carbonara, *Qualità architettonica e restauro*, cit., p. 11.

della ricostruzione 'com'era dov'era'¹⁸⁰. Così come il restauro del grattacielo Pirelli a Milano, hanno posto l'attenzione sul tema del restauro dell'architettura moderna¹⁸¹.

Il 'restauro critico', inoltre, viene soventemente considerato come una categoria di intervento, alla stregua del restauro di rispristino o del restauro tipologico, ecc., il che, se da un lato svislisce il *corpus* teoretico ad esso sotteso, dall'altro dovrebbe consentire di individuare i cosiddetti 'restauri critici' analogamente a quanto avviene, appunto, per i restauri tipologici o di ripristino.

Partendo quindi proprio dalla prassi, seguendo la logica della verifica inversa¹⁸², come accennato in premessa, si è riscontrata, tuttavia, una certa difficoltà nell'individuare univocamente una trasposizione dei principi teorici del 'restauro critico' in esiti concreti, rilevando, altresì, un confine sempre più labile tra architettura e restauro, ovvero tra progetto di architettura, in senso ampio, e progetto di restauro. D'altra parte così come l'architettura è prossima al restauro nella necessità di confrontarsi sempre e comunque, con il preesistente, analogamente il restauro e la conservazione sono prossimi all'architettura in quanto inevitabilmente inducono cambiamenti, si configurano come modificazione dell'esistente. Saverio Muratori, già negli anni Cinquanta del secolo scorso, sosteneva non solo l'identità tra progetto di architettura e progetto di restauro, ma vedeva quest'ultimo come il «prototipo di ogni architettura»¹⁸³, per cui «diventano quindi marginali le differenze tra colui che progetta, tutela o restaura perché nessuna di queste azioni è libera in sé e tutte si iscrivono in un identico processo di trasformazione che costituisce l'essenza dell'architettura»¹⁸⁴.

¹⁸⁰ Aa.Vv., *Com'era e dov'era?*, in «TeMa», n. 4/1994, p.2; S. Casiello, *Editoriale*, ivi, pp.3-4; M. Dezzi Bardeschi, *Quell'ipocrita "dov'era com'era"*, in «ANAFKH», n. 4/1993, si vedano pure i saggi pubblicati nello stesso numero della rivista nella rubrica *Restauri e restauratori: dov'era com'era*; A. Ubertazzi, *Editoriale. "Fedele ricostruzione e ragionevolezza"*, cit.. Si sottolinea come, significativamente, in tale editoriale l'a. si dichiara «favorevole ad ogni processo di ricostruzione fedele di ciò che eventi, non solo traumatici e perfino consapevoli, hanno demolito, che l'incuria ha reso lungamente inutilizzabili o che la praticabilità di un intervento impone di demolire preventivamente non solo per ottenere costi appropriati ma, soprattutto, una qualità prestazionale di livello contemporaneo» (!), *Ivi*, p. 19.

¹⁸¹ Si segnalano in tal senso i seguenti contributi: R. Codello, *Un'opera restituita di Carlo Scarpa. Il restauro dell'aula Manlio Capito al Tribunale di Venezia, 1996. Il problema della conservazione dell'architettura contemporanea*, in «Casabella», n. 642/1997, pp. 46-53; A. Ferlenga, *In difesa della discrezione*, in «Casabella», n. 644/1997, sul progetto dello studio Gregotti per la sostituzione del Palazzo del Corriere di Alberto Rosselli a Milano; cfr. pure *Confronti. Quaderni di restauro architettonico. Il restauro del moderno*, n.1/2012.

¹⁸² A tal proposito si ricorda quanto affermato da Giorgio Grassi: «la questione del 'come'... è essenziale. È qui che viene messa alla prova la validità e anche l'applicabilità di una teoria», G. Grassi, *A proposito di Sagunto*, cit., p. 61.

¹⁸³ S. Muratori, *Commento al I tema: Conservazione e restauri*, in *Atti del VII congresso nazionale di storia dell'architettura* (Palermo, 24-30 settembre 1950), Palermo 1955, p.16, citato in C. Varagnoli, *Antichi edifici nuovi progetti. Realizzazioni e posizioni teoriche dagli anni Novanta ad oggi*, in *Antico e Nuovo. Architetture e architettura*, a cura di A. Ferlenga, E. Vassallo, F. Schellino, Atti del Convegno *Antico e Nuovo. Architetture e architettura*, Venezia 31 marzo-3 aprile 2004, vol. II, Il Poligrafo, Padova 2007, p.844.

¹⁸⁴ C. Varagnoli, *Antichi edifici nuovi progetti*, cit., p. 844.

Risulta, dunque, assai complessa l'individuazione di categorie di progetto per il restauro così come lo è per l'architettura. Negli ultimi anni si registrano non pochi contributi volti a fare chiarezza in una molteplicità di modalità e orientati a leggere l'architettura contemporanea nelle sua capacità/modalità di rapportarsi con l'antico o comunque con il preesistente, sia esso un singolo edificio, un rudere, un quartiere, un tessuto urbano storicizzato¹⁸⁵. Ciò che emerge da tali studi è una complessità e varietà di approcci che rende, invero, difficile la stessa categorizzazione, potendo taluni interventi essere letti secondo ottiche diverse e tali da rendere inseribile il medesimo caso in più categorie¹⁸⁶.

La questione diviene ancor più complessa nel momento in cui si cercano, come nella fattispecie, nelle realizzazioni i principi informativi di una teoria – in un momento storico in cui il concetto stesso di teoria in architettura, ma anche nel campo della conservazione, è diventato un concetto 'debole'¹⁸⁷ – e di una teoria in particolare, quella del 'restauro critico', fondata su presupposti estetici che, insieme con il concetto stesso di estetica, oggi sono in declino. Si è inoltre visto, nel precedente paragrafo, come anche in posizioni teoriche dichiaratamente avverse al 'restauro critico', siano esse tendenti alla pura conservazione quanto al ripristino, sussistano, invero, molti punti di convergenza con i suoi principi informativi, per cui, anche in ambito teorico, i confini tra le diverse linee di ricerca sono, in realtà, molto meno definiti di quanto sembri. Il confine quindi tra un 'restauro critico' ed uno di conservazione integrale o, in taluni casi, anche di ripristino, può diventare difficilmente definibile.

¹⁸⁵ Si segnalano sul tema C. Varagnoli, *Edifici da edifici: la ricezione del passato nell'architettura italiana, 1990-2000*, in «L'industria delle costruzioni», n.368/2002, pp. 4-15, in cui l'a. individua alcune categorie di intervento, intese queste ultime come modalità ricorrenti di dialogo con le architetture del passato, risolto in termini di contenimento del nuovo nell'antico (categoria del contenitore o del guscio), di differenziazione di linguaggi (il nuovo come commento al testo antico), di reinterpretazione linguistica (l'antico come pre-testo per il nuovo che si configura come altro atto figurativo), di contrasto, ecc.; si veda pure il già citato testo sempre di C. Varagnoli, *Antichi edifici nuovi progetti*, cit., in cui l'autore individua sostanzialmente quattro temi architettonici, la rovina, la lacuna, l'aggiunta e l'anastilosi, intorno ai quali sviluppa alcune riflessioni sul rapporto antico/nuovo in architettura, e anche G. Carbonara, *Architettura d'oggi e restauro*, cit. Si vedano anche gli Atti del Convegno *Antico e Nuovo. Architetture e architettura* tenutosi a Venezia nel 2004 in *Antico e Nuovo. Architetture e architettura*, cit., per una ricca rassegna di contributi sul tema del rapporto tra restauro e progetto del nuovo, il testo *Progettare il costruito. Dibattito teorico e progetti in Italia nella seconda metà del XX secolo*, a cura di M. Boriani, CittàStudi Edizioni, Novara 2008, nonché le tesi di dottorato di ricerca di F.B. Cavalleri, *L'ideologia del nuovo intervento nel progetto di restauro nella seconda metà del XX secolo in Italia. Analisi critica del dibattito teorico e rassegna di casi di studio*, Politecnico di Milano, 2004, tutor prof. M. Boriani, e di S. Di Resta, *Il linguaggio dell'architettura contemporanea per il restauro. Linee di tendenza, intenzioni e prassi dell'architettura per il patrimonio italiano costruito (1997-2007)*, Università degli studi di Napoli Federico II, 2010, tutor prof. E. Vassallo.

¹⁸⁶ Si veda G. Carbonara, *Architettura d'oggi e restauro*, cit., in particolare pp. 111-125.

¹⁸⁷ Cfr. F. Dal Co, *Teoria, parola cava?*, cit.

Basti pensare a quegli interventi riconosciuti come «autenticamente 'critici e creativi'»¹⁸⁸ per comprendere l'ambiguità della questione. Tra questi, ad esempio, sono annoverati gli interventi di Giovanni Bulian per la sistemazione del museo delle terme di Diocleziano in Roma, che, nella peculiarità di un restauro archeologico, palesano un «rapporto riflessivo con il passato che tiene conto della storicità dell'esistenza», nonché la «volontà di mantenere e rendere visibili le trasformazioni fisiche subite dall'aula ottagonale nel corso dei secoli e i rispettivi significati che vi sono materialmente depositati»¹⁸⁹. Pertanto «tutto l'antico è stato scrupolosamente conservato e messo nella luce migliore, al fine di garantirne la piena fruibilità estetica e scientifica»¹⁹⁰. In tale intervento, in cui è stata riconosciuta la «discesa in campo dei principi brandiani e del restauro critico», sicché «l'incontro fra diverse dimensioni temporali... si è rivelato decisamente fertile sotto il profilo inventivo»¹⁹¹, potrebbe essere anche annoverato tra i restauri di conservazione integrale, come tra l'altro sostenuto dallo stesso progettista¹⁹², a dimostrazione di come le due posizioni, quella 'critica' e quella 'puro-conservativa', piuttosto che contrapporsi in realtà, talvolta siano convergenti.

¹⁸⁸ G. Carbonara, *Orientamenti del restauro in Italia*, cit., p. 56.

¹⁸⁹ M. Battipaglia, *Ermeneutica e restauro*, cit., p. 91.

¹⁹⁰ G. Carbonara, *Orientamenti attuali del restauro in Italia*, cit., p. 44. L'a. così prosegue: «il lavoro di progettazione ha dato una soluzione formale e tecnologica ineccepibile al problema conservativo e ci ha consegnato un'opera non 'segnata' né, tantomeno, sfregiata dal nuovo intervento ma da esso commentata e, dove necessario, integrata e garbatamente accompagnata».

¹⁹¹ M. Battipaglia, *Ermeneutica e restauro*, cit., p. 91. L'a. sottolinea, altresì, «nell'ideazione e nell'esecuzione di questo progetto, un atteggiamento di circospezione nei confronti dell'architettura romana unito all'impegno di ricorrere alla geometria, alle superfici e ai materiali, di 'ieri' e di 'oggi', quali elementi compositivi attraverso cui ridare, con un contributo creativo personale, comprensibilità all'identità storica e figurativa del testo monumentale», incarnando, quindi – secondo l'a. – l'assunto bonelliano «di restituire l'opera architettonica al suo mondo storicamente determinato, ricollocandola idealmente nell'ambiente dove è sorta e considerandone i rapporti con la cultura e il gusto del suo tempo; e contemporaneamente quello di operare su di essa per renderla nuovamente viva ed attuale, quale parte valida ed integrante del mondo moderno», *ivi*, p. 92.

¹⁹² «Si è perseguita la conservazione integrale del monumento: da qui la scelta del mantenimento delle trasformazioni più recenti, quale la cupola reticolare del Planetario», G. Boulian, *Museo alle Terme di Diocleziano. Restauro e allestimento*, in «Casabella», n.654/1998, p. 46.



Terme di Diocleziano, Roma, Museo Nazionale Romano, arch. G. Boulian

Analogamente gli interventi di Guido Canali presso l'ospedale di Santa Maria della Scala a Siena, visti come soluzione «davvero critico-conservativa»¹⁹³, ovvero quale «interpretazione critica, consapevole di non poter restituire il vero senso dell'opera del passato ma quello che la nostra epoca le conferisce sulle base delle attuali condizioni di possibilità»¹⁹⁴, allo stesso tempo manifestano una certa aderenza alla linea di ricerca di Dezzi Bardeschi, laddove «il progetto del nuovo, che si giustappone all'antico in modo quantitativamente e qualitativamente determinato, pare svolto nel segno di un fedele ascolto del monumento, il quale, si direbbe, ha orientato il genio creativo»¹⁹⁵.



Ospedale di Santa Maria della Scala, Siena, arch. G. Canali

¹⁹³ G. Carbonara, *Orientamenti del restauro in Italia*, cit., p.58.

¹⁹⁴ M. Battipaglia, *Ermeneutica e restauro*, cit., p. 94.

¹⁹⁵ *Ibidem*.



Ospedale di Santa Maria della Scala, Siena, arch. G. Canali

Così come lo stesso Dezzi Bardeschi mostra una certa attenzione anche alla reintegrazione degli aspetti figurativi del manufatto, come è evidente nel progetto per il restauro del campanile della chiesa di San Bernardino a L'Aquila, gravemente danneggiato dal terremoto del 2009. La ricostruzione, quasi *mentale*, della struttura è affidata a uno scheletro in acciaio Cor-Ten che, ripristinando la funzionalità del campanile, conservando le campane, ne riprende le linee costruttive a fil di ferro, accostandosi ai resti superstiti, integralmente conservati come ruderi, in termini di addizione, contribuendo contestualmente a reintegrare la figuratività dell'opera. La ripresa, infatti, delle linee costruttive delle parti crollate, senza cadere nella ricostruzione 'com'era dov'era' invece richiesta dalla committenza, consente comunque di percepire l'unità volumetrica ma soprattutto figurativa del manufatto, seguendo quegli impliciti suggerimenti in esso insiti, secondo una logica di (involontaria) ispirazione brandiana, per cui «dagli elementi immediati della percezione» è possibile risalire «ad un principio interno di organizzazione in cui risiede la ragione della figuratività»¹⁹⁶. In effetti tale intervento assume il carattere di quel 'recupero della struttura formale' che, unitamente alla 'reinvenzione della struttura formale', costituiscono le due modalità attraverso le quali, secondo Carbonara, si espleta la 'restituzione critica del testo'¹⁹⁷.

¹⁹⁶ C. Brandi, *Struttura e architettura*, citato in G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, cit., p. 155.

¹⁹⁷ Si veda G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, cit., pp. 154-157.



Progetto di ricostruzione del campanile della chiesa di San Bernardino in L'Aquila (render), arch. M. Dezzi Bardeschi

Anche il restauro di Andrea Bruno al castello dei Savoia di Rivoli, considerato da Carbonara come intervento di reintegrazione dell'immagine, guidato da una logica di dialettica critico-creativa e di reinterpretazione¹⁹⁸, ovvero «singolare sintesi critica e creativa, che consente di raggiungere un delicato equilibrio fra quanto esiste e quanto viene aggiunto... mediando fra la necessità di mantenere la memoria nel tempo e l'esigenza di orientare la qualità formale delle soluzioni proposte»¹⁹⁹, è stato, altresì, visto come esplicitazione di una modalità di dialogo con l'architettura del passato che persegue «la strada della differenziazione dei linguaggi... in un'ottica didattica o comunque di commento al testo antico» in cui «il nuovo inserto è concepito come un supporto necessario alla comprensione proprio della natura incompleta e multiforme del contesto»²⁰⁰. È stato, altresì, rilevato come «la riuscita delle scelte progettuali effettuate [sia] legata a doppio filo alla scoperta della ricchezza contenuta in potenza nell'opera, direttamente proporzionale alla disponibilità all'ascolto del monumento da parte del restauratore, e all'interpretazione di questi, tanto critica quanto coscientemente intesa

¹⁹⁸ G. Garbonara, *Architettura d'oggi e restauro*, cit., 118.

¹⁹⁹ M. Battipaglia, *Ermeneutica e restauro*, cit., p. 96.

²⁰⁰ C. Varagnoli, *Edifici da edifici*, cit., p.7.

nella prospettiva di un'esistenza storica e, dunque, in diritto e in dovere di esibire la propria finitezza»²⁰¹.

Gli esiti di tale approccio risultano, invero, analoghi a quelli raggiunti da Dezzi Bardeschi con l'intervento realizzato al palazzo della Ragione di Milano, dove alla conservazione delle strutture preesistenti si è giustapposto il progetto del nuovo, realizzato reinterpretando i segni del passato insiti nella materia e realizzando strutture che si innestano sull'antico, integrandone la funzionalità in ragione delle esigenze d'uso attuali ed evidentemente non contemplate dalla struttura preesistente. In entrambi i casi «i nuovi inserti fungono da sussidio interpretativo e danno la possibilità di vivere gli spazi del monumento lasciati nella loro inalterata autenticità seppure rivitalizzati»²⁰².



Castello di Rivoli, arch. A. Bruno

²⁰¹ M. Battipaglia, *Ermeneutica e restauro*, cit., p. 98. Alla luce di tali considerazioni, l'intervento di Bruno «avvicinandosi idealmente al pensiero di Brandi e di Philippot... si pone come la reificazione di un'esegesi della consistenza densa e complessa del castello di Rivoli», *ibidem*.

²⁰² *Ibidem*.



Castello di Rivoli, arch. A. Bruno



Palazzo della Ragione, Milano, arch. M. Dezzi Bardeschi

Anche il caso del restauro del grattacielo Pirelli a Milano offre diversi spunti di riflessione, a partire dalla singolarità del manufatto oggetto di intervento – un edificio realizzato alla fine degli anni Cinquanta e quindi relativamente prossimo nel tempo – fino alla metodologia adottata e agli esiti da essa scaturiti. L'intervento, visto come il frutto di «un processo storico-critico esplicitato nei modi propri dell'architetto, ovvero con una chiara scelta progettuale preceduta dalle fasi di ricerca filologica, restituzione dell'immagine e comprensione della consistenza materiale, valutazione storico-figurativa»²⁰³, si è mosso da un preliminare atto critico, brandianamente inteso, ovvero il *riconoscimento* del valore di monumento, sia in quanto «capolavoro dell'architettura italiana del '900», sia in quanto storica «testimonianza della dell'attività e imprenditorialità milanese e lombarda negli anni del secondo dopoguerra, poi dello sviluppo delle autonomie politiche regionali»²⁰⁴. In virtù di un approccio metodologicamente analogo a quello adottato per il restauro di opere antiche, alla prima ipotesi avanzata dalla committenza di sostituire integralmente la facciata in *curtain wall*, si è poi optato per il rispetto della materia originale, – conservando i profilati in alluminio delle facciate continue e sostituendo solo quegli elementi andati perduti o funzionalmente non più

²⁰³ A. Pergoli Campanelli, *Il restauro del grattacielo Pirelli a Milano*, in «L'architetto italiano», n.6/2005, p.65.

²⁰⁴ G. Carbonara, *Architettura d'oggi e restauro*, cit., p. 126.

efficienti, come i vetri, i sigillanti, alcuni ancoraggi strutturali e le parti cadute del rivestimento mosaico delle facciate – senza tuttavia rinunciare all'integrità del testo architettonico, attraverso la reintegrazione delle parti perdute nell'impatto con il velivolo «per via filologica producendo matrici originali dai profilati esistenti per estrarre i pezzi mancanti»²⁰⁵. In realtà, tale ultima operazione sembrerebbe un ripristino per via analogica, se non una riproduzione tramite calco dell'esistente, per cui l'effetto finale è quello di un restauro 'come'era dov'era', laddove la riconoscibilità dell'operazione è stata affidata ad una «cospicua documentazione dell'intervento di restauro»²⁰⁶. Non si è quindi recuperata la «struttura formale originaria»²⁰⁷, bensì la *forma* originaria, la struttura formale non è stata reinventata ma riproposta, né l'opera appare inserita in un «circuito figurativo nuovo»²⁰⁸ ma *di nuovo* nello stesso circuito figurativo e di fruizione estetica.



Grattacielo Pirelli, Milano

²⁰⁵ Estratto dalla *Relazione di progetto del restauro del grattacielo Pirelli*, a cura C. Falcini, in «Recupero&Conservazione», n.53/2003, p.49.

²⁰⁶ G. Carbonara, A. Pergoli Campanelli, *Il restauro del nuovo*, in «Recupero&Conservazione», n.53/2003, p.49.

²⁰⁷ G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, cit., p. 155.

²⁰⁸ *Invi*, p. 153.

Aderente agli attuali orientamenti del restauro architettonico è l'intervento realizzato da Marcus e Roger Diner al Naturkundermuseum di Berlino, dove la ricostruzione della facciata, in parte crollata, è stata realizzata con «elementi di cemento prefabbricato che riprendono esattamente il disegno dell'edificio distrutto»²⁰⁹, utilizzando dei veri e propri calchi, che, riproducendo ogni elemento architettonico nei minimi particolari, compresi i serramenti, si denunciano come tali.



Naturkundermuseum, Berlino, architetti Marcus e Roger Diner

²⁰⁹ N. Braghiari, *Tierscioksale. Destini di animali. Ricostruzione e restauro del museo di storia naturale a Berlino*, in «Casabella», n.803/2011, pp. 5-13.

Appare evidente come rintracciare una trasposizione dei principi del 'restauro critico' in maniera univoca – ovvero tale da rendere distinguibili i 'restauri critici' da quelli di pura conservazione o di rispristino – negli interventi realizzati in particolare negli ultimi venti anni, ma potrebbe dirsi lo stesso anche per quelli precedenti²¹⁰, sia molto difficile e si configuri, probabilmente, come un'operazione forzata, alla luce soprattutto delle diverse e possibili sfumature dell'approccio critico, da cui scaturiscono una molteplicità di posizioni assai complessa da gestire se solo la si volesse ricondurre ad un'unica teoria di fondo. D'altra parte «il ricorso alla ricostruzione in pristino» rappresenta «in realtà l'espressione di orientamenti profondamente legati all'attuale sistema di valori», così come qualsiasi «intervento di restauro ... anche di sola conservazione», e in entrambi i casi, come in tutte le posizioni intermedie a tali due estremismi, si prefigura «una manipolazione e quindi uno scambio, un dialogo tra il modo dell'opera e quello del restauratore»²¹¹.

²¹⁰ Si veda, ad esempio, l'intervento di Franco Minissi alla villa del Casale di Piazza Armerina, anch'esso visto come «autentico restauro critico», ma di fatto riconducibile anche ad un intervento di conservazione integrale. In esso trovano applicazione i più generali criteri del restauro largamente condivisi – tra cui, in particolare, quello più difficilmente perseguibile della reversibilità, come attestato dalla recente sostituzione delle strutture apposte da Minissi con quelle progettate da Guido Meli – ma ciò che interessa in particolare sono i richiami al concezione brandiana del restauro. Tale intervento infatti, «è diventato esso stesso momento vitale di riconoscimento dell'opera assumendo un ruolo di rivitalizzazione del testo archeologico, il quale, carico di un nuovo valore semantico, ha potuto essere sottoposto ad altre, diverse, possibilità di percezione» (M. Battipaglia, *Ermeneutica e restauro*, cit., p. 89), ovvero essere inserito in un nuovo circuito estetico. Cfr. G. Carbonara, *Restauro del moderno e archeologia a Piazza Armerina: la sistemazione di Franco Minissi della villa Romana del Casale*, in «Paesaggio urbano», n.1/2006; M. Battipaglia, *Ermeneutica e restauro*, cit., in particolare pp.87-90; A. Alagna, F. Tommaselli, *Contro l'oblio del restauro critico : rapporto sull'opera di Franco Minissi nell'ambito del restauro archeologico in Sicilia...per salvare la Villa del Casale*, Compostampa, Palermo 2007.

²¹¹ Cfr. C. Varagnoli, *Antichi edifici, nuovi progetti*, p.511.

3.3 Considerazioni conclusive

Nel precedente paragrafo si è visto come le intersezioni e le reciproche influenze tra criteri e principi della teoria del ‘restauro critico’ con altre linee di ricerca sia riscontrabile tanto nelle elaborazioni teoriche che nella prassi. In particolare, il ‘confine’ tra le diverse posizioni teoriche sembra talvolta sfumare nel momento in cui lo si ricerca proprio nelle realizzazioni, per cui il medesimo intervento sovente può essere visto tanto come ‘restauro critico’ quanto come intervento di cosiddetta ‘conservazione integrale’, come un’operazione fondata su una logica additiva e rispettosa dello *status quo*. Dal lavoro svolto nell’ultima parte dello studio, ovvero quella incentrata sul dibattito teorico in relazione alle ricadute operative negli ultimi venti anni in Italia, è emerso, innanzitutto in sede teorica, un graduale calo di riferimento al ‘restauro critico’ così come costituito nei suoi aspetti dal contributo bonelliano. A partire, infatti, dai primi anni Novanta – periodo in cui si registrano, come si è visto, oltre la necessità di un ripensamento dei fondamenti teorico-metodologici della disciplina, a fronte di una prassi che sembra sopraffare in termini di interesse la riflessione teoretica sulle questioni legate al restauro, una serie di contributi a carattere teorico volti ad approfondire proprio i principi del ‘restauro critico’, anche se prevalentemente in funzione e dimostrazione del suo superamento¹ – fino al primo decennio del nuovo millennio, le questioni proprie del restauro si sono dovute confrontare con una trasformazione concettuale dello stesso ‘bene’ da conservare, riguardando «sia [la] dimensione degli oggetti e dei fenomeni presi in considerazione, sia... la varietà di sfaccettature messe in evidenza, fino a comprendere l’insieme globale delle trasformazioni che avvengono e sono avvenute nello spazio da parte dell’uomo»². Si deve, intanto, ricordare come Gaetano Miarelli Mariani collegasse tale ampliamento alle questioni di forza disciplinare: nel 1975, osservava come non si trattasse di «un semplice ampliamento quantitativo delle competenze abituali», ma dell’avvento di «mutate esigenze [che] avrebbero richiesto, in primo luogo, un’adesione e un adeguamento concettuale ai nuovi compiti e, conseguentemente, non solo l’individuazione di metodi strettamente correlati alle nuove attribuzioni e pertinenze, tanto da configurarsi come consapevolezza normativa delle operazioni da compiere, ma anche la definizione di strumenti idonei ad assicurare la

¹ Si ricordano tra gli altri A. Bellini, *Alle origini del restauro critico*, cit., A.L. Maramotti Politi, *Rapporto tra le estetiche neo-idealiste*, cit.

² S. Langè, *Per un rinnovato metodo critico nel rapporto passato-presente dal riconoscimento della ‘traccia’ alla comprensione del ‘valore’*, in «Palladio», n.33/2004, p. 103.

concretezza di queste imprese»³. Tuttavia, sostiene ancora Miarelli Mariani, «nonostante le analisi anche singolarmente approfondite, le notazioni penetranti... poco di tutto questo è stato fatto, o almeno non nella misura necessaria a stabilire alcuni punti fermi da poter essere concordemente considerati come dati fissi di riferimento. Probabilmente si deve proprio a questa sostanziale carenza se oggi l'identità del restauro in quanto disciplina appare decisamente sfuocata»⁴, al punto da poter constatare, sempre nel 1975, come, d'altronde si potrebbe ancora tutt'oggi, una «sostanziale unità fra 'Composizione architettonica' e 'Restauro'»⁵.

A rendere ancor più complessa la specifica definizione dell'identità disciplinare del restauro hanno contribuito, parallelamente all'ampliamento degli ambiti di intervento, i molteplici intrecci e connessioni con altre discipline, che, connotando il carattere, appunto, pluridisciplinare del restauro, hanno, tuttavia, condotto ad una incontrollata confusione tra mezzi e fini in cui i primi sembrano prevalere sui secondi⁶. Il che ha comportato il diffondersi di un impiego, sovente acritico quando non sconsiderato, di tecniche moderne in luogo di quelle tradizionali, anche quando non strettamente necessario⁷, o, al contrario, di tecniche tradizionali confortati da una 'scientifica'

³ G. Miarelli Mariani, *Esiste il restauro?*, in «Storia Architettura. Quaderni di critica», n. 2/1975, p. 4

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ivi*, p. 5. L'a. così prosegue: «La cosa non è di per sé negativa, tuttavia occorre prendere atto che essa viene a sfumare i confini disciplinari del Restauro, a rendere – per fortuna – ancor più insoddisfacenti gli atteggiamenti preclusivi e le formule definitive e, soprattutto, a porre complessi e delicati problemi di relazione con la composizione architettonica che postulano la necessità di una sollecita, attenta e spregiudicata considerazione». L'identità tra restauro e composizione architettonica, quindi, pare configurarsi nel pensiero di Miarelli Mariani in termini di evoluzione per entrambe le discipline. Egli sostiene, infatti, che «l'architettura contemporanea – superato l'atteggiamento antistorico che ha caratterizzato il suo primo periodo, quello per intenderci derivato dalla Bauhaus – ha riconquistato l'interesse a comprendere il passato anche attraverso operazioni riflesse. Questo ha portato ad acquisire la consapevolezza... che qualsiasi operazione progettuale non può che configurarsi come una arbitraria rimozione della realtà se non è basata sopra una sua attenta e completa valutazione critica», il che prova, secondo Miarelli Mariani, come la progettazione architettonica non sia sostenuta soltanto da un «esercizio critico interno, quindi subordinato e costitutivo dell'atto progettuale, ma si bas[...], anche sopra una attività critica – posta a monte e parallela ad esso – che si qualifica come attività specifica ed intenzionale, proprio come avviene, o dovrebbe avvenire, nel Restauro», *Ivi*, p. 7.

⁶ P. Fancelli in un saggio, pubblicato proprio nel 1993, si è soffermato sulle implicazioni etiche ravvisabili nel rapporto mezzi-fini, analogamente a quanto accade in medicina, incentrando il ragionamento sulle «relazioni intercorrenti tra supporto, struttura e aspetto, là dove le prime due componenti possono venire definite strumentali, la prima rispetto alla seconda ed entrambe nei confronti della terza» e sulla «questione delle aggiunte che... può postulare l'espunzione come dovere solo in quanto, senza che esista ulteriore, meno drastico rimedio, l'addizione sia in grado di compromettere pervasivamente la sopravvivenza fisica stessa della fabbrica o, almeno, di una sua parte rilevante», P. Fancelli, *Restauro e etica*, cit., in particolare pp. 94-96.

⁷ C. Feiffer ha evidenziato come tale aspetto sia sovente motivato da ragioni di mercato che poco hanno a che fare con le istanze del manufatto: «questa fiducia quasi 'positivistica' nelle tecniche moderne ha consentito che dilagassero nel mercato edilizio metodi e materiali spesso derivanti da altri settori industriali, passando dal produttore al consumatore senza la verifica di una sistematica e attenta ricerca critico-scientifica. [...] ritengo sia tempo che si risvegli l'attenzione per dei ragionamenti critico-tecnici alternativi alle soluzioni stereotipate oggi disponibili, ragionamenti che il mercato edilizio con la sua forza ha quasi assorbito», C. Feiffer, *Siamo sicuri che...?*, cit., p. 24. A tal proposito F. Canali ha affermato che «dai

individuazione del materiale, delle sue caratteristiche fisico-meccaniche, nonché della sua composizione chimica replicabile.

Un recente saggio di Paolo Fancelli, incentrato, appunto, sulla questione della identità disciplinare del restauro, ha evidenziato come, alla luce degli apporti forniti dalle diverse discipline che a vario titolo ed in base alla singola circostanza intervengono nel progetto di conservazione, essa risieda probabilmente proprio «nell'oculata e mutevole fusione tra [i vari] apporti... tutti volti, e come mezzi e come fini, al mantenimento della sostanza materiale del 'testo' in esame, per tramandare quest'ultimo»⁸. In tale visione «il restauro si presenta come atto di sintesi complessa e matura tra le componenti più varie e differenti che concorrono alla sua determinazione». Ed è proprio la medesima sintesi a costituire «un nodo cruciale della disciplina proprio per la difficoltà a realizzarla in concreto»⁹.

Sulle aporie disciplinari è stato altresì rilevato come «districarsi non solo nella congerie degli esempi attuali, ma anche nelle teorizzazioni, appare in verità assai complicato, perché la questione di una relazione univoca tra una sistemazione teorica (ma quale?) e l'attività di un restauratore-progettista si configura come una vera e propria chimera»¹⁰.

In tale temperie culturale il 'restauro critico', che nasce come 'teoria' del restauro, le cui radici sono da confrontarsi, come si è visto, con un continuo esercizio speculativo, così come riscontrabile nel contributo di Bonelli, nella *Teoria* di Brandi – «l'unica teoria organica e compiuta di cui disponiamo»¹¹ – nonché nelle preziose riflessioni di Philippot, pare si trovi in un territorio indefinito quando vengono a mancare le considerazioni sugli aspetti più estetologici.

Lo stesso Bonelli, nell'elaborare una sintesi sul panorama disciplinare agli albori degli anni Novanta, affermava: «la cultura del restauro architettonico presenta nell'ultimo ventennio una produzione letteraria nella quale si contrappongono, con reciproca incompatibilità, atteggiamenti e dottrine diverse, ma soprattutto si mischiano,

rimedi 'farmacologici' fino ai 'salutismi' post New-Age... una posizione equilibrata dovrebbe puntare ad una interdisciplinarietà in grado di sintetizzare i diversi momenti della conoscenza, ovvero un progetto di conoscenza frutto di valutazione critica, dati storici e conoscenze archeometrico-sperimentali», F. Canali, *Filologia archeometrica ovvero della fiducia (e della sfiducia) nelle scienze sperimentali per il progetto di restauro*, in «Parametro», n. 239/2002, p.14.

⁸ P. Fancelli, *L'identità disciplinare del restauro*, in «Palladio», n. 50/2012, p. 108.

⁹ P. Fancelli, *Prefazione a Il restauro dei monumenti*, cit., p.11.

¹⁰ F. Canali, *Ripristino, «ripristinismo filologico» e filologia del «restauro critico»*, in «Parametro», n. 239/2002, p. 46. L'a. così prosegue: «il dato certo appare che, sotto la denominazione di 'ripristinismo', e dunque sotto la specificazione di una eventuale prassi 'filologica di ripristino', vengono oggi compresi casi assolutamente diversi tra loro, che solo una volontà rigidamente schematizzante può accogliere sotto l'altrettanto nebulosa categoria del 'Restauro critico' fin nella sua versione della cosiddetta 'Rifazione colta', che, dal canto suo, ha ri-teorizzato proprio il concetto di ripristino».

¹¹ G. Miarelli Mariani, *Esiste il restauro?*, cit., p. 4.

sovrapponendosi in modo casuale e disordinato, posizioni teoriche, enunciazioni di metodo, dichiarazioni dogmatiche, manifesti programmatici, principi giuridici con il loro seguito di norme, direttive di politica dei beni culturali, esempi elevati a modello»¹². Dinanzi a tale condizione «di grossa confusione, che discende dalla diffusa incapacità ad ordinare tutta la materia in uno stesso sistema concettuale», Bonelli, riconoscendo che «per la prima volta dopo quasi due secoli... la cultura del restauro è costretta a prendere atto della mancata rispondenza fra pensiero sull'arte, metodo critico e criteri di intervento da un lato, e condotta operativa dall'altro»¹³, richiama l'attenzione sulla necessità di «individuare ogni volta il nucleo concettuale fondativo... presente in ciascuna posizione adottata nell'area culturale del restauro», riportando «il ragionamento sul piano dell'estetica, quale mezzo per selezionare ed estrarre i principi espressi, ma specialmente quelli sottintesi, dal coacervo di manifestazioni comunque rivolte ad enunciare e diffondere teoresi, ad istituire e mantenere una disciplina, ad affermare direttive rivolte a determinati fini, a vincolare i metodi di studio od i sistemi operativi, ad interpretare opere e progettare interventi»¹⁴.

Tuttavia lo stesso Bonelli evidenzia quale possibile causa alla scarsa ricezione in campo attuativo dei principi del 'restauro critico' la sostanziale impreparazione dei «restauratori architetti, che, dinnanzi a quel rinnovamento dei fondamenti della storia dell'architettura prodotto dalla critica del puro-visibilismo e poi quella del neoidealismo distinzionista e valutativo, ... digiuni di estetica ed ignari di metodo critico, compiono senza averne coscienza il distacco del restauro operativo dalla cultura storico-artistica e cadono inevitabilmente nell'empirismo praticistico, nell'improvvisazione casuale e nel professionismo avventurista»¹⁵, sottolineando, inoltre, come «l'impossibilità, da parte dei restauratori architetti, di accedere al procedimento critico per attuare adeguatamente l'applicazione delle teorie alla pratica dell'intervento, ha originato l'isolamento dell'area culturale corrispondente alle dottrine del restauro»¹⁶. È altresì vero, però, che il 'restauro critico', così come concepito da Bonelli, è fermamente ancorato su posizioni di natura neoidealista e ad un concetto crociano di opera d'arte, per cui quest'ultima, nella fattispecie l'architettura, non può essere vista come «totalità naturale-culturale, ma solo ed esclusivamente in funzione della sua forma... [Essa] può essere considerata oggetto di natura solo come prodotto della creazione umana, dato che il rapporto tra natura e

¹² R. Bonelli, *Restauro anni '80: tra restauro critico e conservazione integrale*, in *Saggi in onore di Guglielmo de Angelis d'Ossat*, a cura di S. Benedetti, G. Miarelli Mariani, Multigrafica editrice, Roma 1987, p. 511.

¹³ *Ivi*, p. 512.

¹⁴ *Ivi*, p.511.

¹⁵ *Ivi*, p.512.

¹⁶ *Ivi*, p. 516.

cultura si risolve solamente attraverso il superamento che interviene dal piano fenomenico dell'una a quello concettuale e storico dell'altra, fino all'assunzione dell'immagine nella coscienza; ... l'essenza strutturata e ritmica dell'opera d'arte non è un 'valore' antropologico né storico, dato che essa è un eterno presente, possiede un tempo interno 'estratemporale', e può essere collocata nel tempo storico solo per astrazione: quale documento o quale atto di cultura cioè, mai come immagine»¹⁷.

Una siffatta concezione di opera, per di più se applicata all'architettura, risulta oggi non pienamente rispondente agli sviluppi storiografici e culturali, laddove proprio il concetto di opera (d'arte) è mutato rispetto a quello sussistente negli anni in cui si è sviluppato il 'restauro critico'; l'idea di opera d'arte, infatti, si è quantitativamente e qualitativamente ampliata, includendo anche oggetti d'uso quotidiani o non rispondenti ai canoni di bellezza e artisticità presenti anche solo pochi decenni or sono¹⁸, ma ritenuti 'artistici' in quanto espressione del fare umano¹⁹. È stato infatti rilevato come la stessa estetica, «a muovere dall'esperienza artistica del Novecento, ridefinisce (o, forse, sarebbe meglio dire, dissolve) i suoi stessi contorni sino ad inglobare quei settori della produzione d'arte non ancora vagliati secondo una prospettiva storica. Soprattutto in questo suo capovolgimento di punti di vista, di tensione che muove dal soggetto all'oggetto, dal creatore al manufatto, iscrive forme comunicative propriamente non-artistiche. [...] è qui che ha notevole risonanza un apprezzamento estetico che, esplorando l'impervio versante dell'interpretazione semiotica... ricomponne scenari di senso più articolati che si prendono carico, in fin dei conti, di ogni forma di rappresentazione, intesa come *dar forma al tempo* e come *storia delle cose*»²⁰.

Si deve considerare la difficoltà e una presunta «impossibilità di definire la categorie estetiche», il che «fa sì che l'estetica... non si occupi necessariamente dell'arte: il campo di oggetti su cui indagare si è enormemente allargato, includendo a volte esplicitamente, a volte in maniera occulta, tutto il reale e portando allo spostamento dell'interesse verso

¹⁷ *Ivi*, p. 512.

¹⁸ Si veda G. Treccani, *Per un'estetica del difetto*, cit., in particolare p. 47: «la messa in scena del difetto come vero e proprio valore, nelle sue motivazioni profonde... rappresenta il progressivo congedo della nostra contemporaneità dai valori canonici di un'intonsa bellezza e di severa conformità».

¹⁹ Sulla convergenza tra filosofia dell'arte e filosofia della storia si veda pure A.L. Maramotti Politi, *In margine all'ontologia: il tema dell'intervento 'timido'*, in M. Ermentini, *Restauro timido. Architettura, affetto, gioco*, Nardini, Firenze 2007, pp. 47-50, nella fattispecie in particolare p. 48: «Si evidenzia che non site un confine fra prodotto estetico e prodotto del fare umano, che non esiste arte e non-arte».

²⁰ G. Treccani, *Per un'estetica del difetto*, cit., p. 45. È stato rilevato come tal interesse per la 'cultura materiale' trovi le sue origini nell'iniziativa di Lenin il quale istituì nel 1919 l'Accademia di storia della cultura materiale dell'U.R.S.S., cfr. F. La Regina, *Documenti di civiltà e barbarie. Crisi della ragione storica e politica dei beni culturali*, in «Restauro», n. 55/1981, citato in B.G. Marino, *Restauro e autenticità*, cit., p. 22, nota 16. Cfr. pure M. Dezzi Bardeschi, *Restauro: punto e da capo*, cit., in particolare i saggi *Archeologia della fabbrica e cultura materiale, immagine, realtà, destino*, pp. 187-203, *Limiti e modi della conservazione*, pp.371-390.

i meccanismi di individuazione dell'opera d'arte (tramite l'esercizio del giudizio) all'individuazione del carattere estetico insito in qualunque oggetto»²¹.

È stato altresì evidenziato come tale nuova dimensione dell'estetica sia il frutto di una diversa prospettiva storiografica che ha ampliato quantitativamente il proprio ambito di interesse, sicché «anche la storiografia d'arte si [è ritrovata] sempre più distante dai suoi fondamenti teoretici di storicismo assoluto di matrice idealista ed anche positivista. [...] Oggi lo storicismo idealista ed anche quello critico crociano... sono assai lontane dal costituire, per gli addetti ai lavori, un vero e proprio punto di riferimento attendibile»²².

Pertanto sembrerebbe che la ritenuta e presunta inattualità del 'restauro critico', nella sua forma più prossima all'estetica crociana, è data non solo da un sentito ripensamento sull'estetica in generale, ma soprattutto dalle mutate concezioni storiografiche, che, in aggiunta ad una realtà in velocissima trasformazione e connotata dalla globalizzazione, rendono non percorribili alcune premesse filosofiche da cui il 'restauro critico' ha preso le mosse e ne è stato contraddistinto.

Carbonara ha recentemente ancora sottolineato come «quella visione filosofica ed estetica del restauro che in Italia va sotto il nome di 'restauro critico' o più precisamente, di 'restauro critico e creativo', secondo l'attenta dizione di Renato Bonelli (*Enciclopedia universale dell'Arte*, voce "Restauro", 1963)... ancora oggi rappresent[] la proposta più valida e matura nel campo»²³, pur avendo, in altre sedi, affermato l'opportunità, specie in architettura, di una saldatura tra teoria brandiana ed «elaborazioni del 'restauro critico'... oggi nella sua declinazione 'critico-conservativa'... che non trascura le istanze ancora vitali del 'restauro scientifico' e quelle, ricondotte a misura di equilibrio, della 'pura conservazione'»²⁴. Il che indica necessità di una 'calibrazione' dei principi del restauro critico sui mutati connotati dell'odierno contesto culturale.

²¹ L. Napoleone, *Restauro ed estetica: per riaprire il problema*, in «TeMa», n. 1/1996, p.65. L'a. prosegue affermando che il «vero problema sembra diventare, dunque, individuare i limiti, l'estensione del carattere estetico. Il meditare sul restauro ancora una volta si rileva fonte inesauribile di problemi, di domande. Non ci troviamo, dunque, nel luogo delle certezze ma, al contrario, in quello delle infinite possibilità, che, autoalimentandosi nel continuo gioco delle interrogazioni e delle molteplici possibili risposte, sembra non poter rimandare mai ad una conclusione. Come sempre accade, quando si rimane nell'ambito della libertà: libertà che... risulta estremamente feconda per il riflettere». Cfr. pure M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, cit.

²² S. Langé, *Alcuni interrogativi sul senso della storia dell'architettura in rapporto alle acquisizioni teoriche del restauro*, in «Palladio», n.18/1996, p. 125. Cfr. pure F. Canali, *Filologia analitica (e critica) delle stratificazioni monumentali ed estetica del processo critico*, in «Parametro», n.239/2002, p. 28, in cui l'a., in relazione al gusto per le conservazione delle stratificazioni che connota la fine del XX secolo e gli inizi del XXI, afferma che «l'idealismo crociano ha prodotto quel Gusto per le stratificazioni differenziate (originale/lacuna) oggi tramontato».

²³ G. Carbonara, *Qualità architettonica e restauro*, in Id., *Restauro architettonico*, cit., p. 11.

²⁴ G. Carbonara, *Brandi e il restauro architettonico oggi*, cit., p. 229.

In effetti, oggi, a ben vedere, sebbene appaia superato considerare i valori precipuamente formali dell'architettura – che pure ne costituiscono parte identitaria integrante – come elemento cardine attorno al quale far gravitare la questione restaurativa, bisogna riconoscere che il tema figurativo permane e sussiste nella sua evidenza, anche quando a conformare l'atto restaurativo concorrono tanti altri temi che la complessità progettuale richiama in gioco. Le istanze estetiche e storiche si sono caricate, ovviamente, di altri aspetti: basti pensare alla paniana istanza psicologica con tutte le implicazioni di tipo antropologico. D'altronde, la logica con cui oggi ci si interfaccia con le preesistenze non è più limitata alla dualità estetico-storica, ma, sulla scorta anche della lezione riegliana, essa mira a cogliere i diversi e molteplici valori, secondo un approccio 'interrogante' nei confronti del manufatto. Quest'ultimo diventa una particolare materia recepita con un esercizio critico in un determinato momento storico.

In tal senso appare significativo quanto evidenziato da Bellini in merito al contributo disciplinare di Liliana Grassi, in quanto orientato non alla semplificazione delle questioni proprie del restauro secondo «univoche chiavi di lettura», quanto piuttosto «verso la ricerca delle interconnessioni, l'analisi della molteplicità dei significati, delle implicazioni verso ogni direzione delle scelte esplicite ed implicite nel progetto di architettura o di restauro»²⁵, secondo un metodo in cui la ricerca prevale sulle preclusioni dogmatiche. Il contributo della Grassi, appare, quindi, estremamente attuale nella sua lezione di metodo, appunto, in cui la logica dell'interrogazione, del dubbio, se vogliamo, sottesa per definizione a qualsiasi 'ricerca', è probabilmente l'eredità più preziosa del suo insegnamento.

In effetti in molti dei recenti contributi teorici in materia si rileva una particolare attenzione al ruolo della 'interpretazione' nel restauro, già esplicitata nel rapporto tra restauro ed ermeneutica, che viene, non di rado, posto a fondamento dell'intrinseco legame tra restauro e critica²⁶. Invero, la logica ermeneutica è sottesa anche alle diverse (e contrapposte) attuali linee di ricerca nel campo della conservazione. Può, infatti, rilevarsi

²⁵ A. Bellini, *Liliana Grassi: un ricordo dopo dieci anni*, in «TeMa», n.4/1995, p.50.

²⁶ Si ricorda, in tal senso, quanto affermato, tra gli altri, da G.L. Mellini: «non sembra che il restauro possa rivendicare teoreticamente un ruolo diverso e autonomo rispetto alla critica d'arte, nel cui concetto generale non può non rientrare. [...] il restauro è, o dovrebbe essere ermeneutica anzi addirittura il suo vertice e ad essa andrà restituito. Quell'ermeneutica che nel caso migliore è quella tecnica del capire», G.L. Mellini, *Il restauro come ermeneutica*, cit., p. 3. Significative appaiono anche le riflessioni di B. P. Torsello sull'ermeneutica come elemento unificante restauro e progetto, si veda B. P. Torsello, *La dialettica restauro/progetto*, cit., e quelle sviluppate da M. Battipaglia, in cui si evidenziano, in particolare, le connessioni tra ermeneutica e 'restauro critico', M. Battipaglia, *Ermeneutica e restauro*, cit.. Si veda pure F. Canali, *Filologia positivista del riconoscimento delle tracce e deduzione critica: il monumento come archivio di se stesso*, in «Parametro», n.239/2002, p. 24.

come sia per le posizioni volte perseguire «l'istanza della *permanenza* piuttosto che quella della *mutazione*»²⁷ o, ancora, la «ricerca di una regolamentazione della trasformazione che, nella coscienza dell'unicità di ogni testimonianza e del suo molteplice carattere documentario, massimizza la permanenza, aggiunge il proprio segno, reinterpreta senza distruggere»²⁸, sia per quelle volte invece a «mantenere in vita il *significato* architettonico dei nostri monumenti... grazie alla loro *trasformazione*»²⁹, la comprensione e l'interpretazione del testo architettonico costituisca un momento metodologico coscientemente ineludibile, laddove i differenti esiti progettuali sono evidentemente dovuti a diverse concezioni storiografiche. Prendendo ancora ad esempio i contributi di Dezzi Bardeschi e di Marconi, nel primo caso il progetto viene guidato dalla comprensione dello *statu quo*, senza, tuttavia, alcuna intenzione di ripercorrimiento critico inverso del testo architettonico, in virtù di una gerarchizzazione delle fasi storiche del manufatto, che, letto quindi più come palinsesto che come testo, viene conservato nella sua sedimentazione storica, perché è ad essa che si attribuisce il *valore vero*. Nel secondo caso, invece, è la filologia a guidare il progetto, in un ripercorrimiento (inevitabilmente) critico del testo che mira ad individuare una determinata *facies*, quella ritenuta più significativa. Dezzi Bardeschi, quindi, interviene *sul* manufatto, si aggiunge ad esso non modificando materialmente quanto preesiste ma giustapponendosi, lasciando il segno del proprio passaggio e lasciando aperte ulteriori possibilità di interpretazione e lettura, di quanto al presente storico è pervenuto dal passato e del segno del presente su di esso, oltre la possibilità di ulteriori aggiunte. Marconi, invece, interviene *nel* manufatto, al fine di 'reinventare le parole' onde restituirne il senso corretto, filologicamente individuato in un determinato momento storico, quello ritenuto più significativo, che pertanto viene riproposto per consentirne la trasmissione ai posteri e le 'future letture'.

Appare a tal punto opportuno ricordare quanto asserito da Bonelli, ovvero che non «è possibile sul piano storico-critico, la comprensione dell'opera d'arte... senza lo strumento costituito dalla critica, che è intendimento e giudizio»³⁰. E se tale affermazione può sembrare ristretta al solo campo delle opere d'arte a fronte di un contemporaneo concetto di architettura inclusivo dell'artisticità ma non in essa concluso, essendo molto più ampio, lo stesso Bonelli amplia il campo di azione della critica ricordando che «per estrarre il senso di un discorso (meglio, di una vicenda), per intendere un tema o capire un assunto, non è forse necessario ricorrere ad una

²⁷ M. Dezzi Bardeschi, *Anno centosessantaduesimo*, cit., p.2.

²⁸ A. Bellini, *Editoriale. A proposito di alcuni equivoci sulla conservazione*, cit., p.2.

²⁹ P. Marconi, *Materia e significato*, cit., p. 125.

³⁰ R. Bonelli, *Restauro anni '80*, cit., p. 513.

restituzione dei fatti secondo la logica interna al loro processo di sviluppo, operando una serie di determinazioni, di apprezzamenti, di stime, e cioè un vaglio critico ripetuto in successive valutazioni differenziate, le quali formano una interpretazione che si conclude in un giudizio complessivo finale? Poiché, in definitiva, è impossibile capire nel profondo un'opera, cogliere l'essenza di un momento storico o di una corrente di cultura, senza pensarne e distinguerne criticamente ogni aspetto; ma sul piano storico-critico pensare e distinguere è valutare, escludendo di certo verdetti moralistico-estetici e mirando invece alla intrinseca conoscenza dell'oggetto, e cioè alla comprensione totale dell'opera»³¹.

Pertanto, parte del bagaglio concettuale del 'restauro critico' che oggi possiamo ritenere ancora attuale è costituito proprio dall'intrinseca apertura all'approccio interpretativo finalizzato alla comprensione dell'opera e a un intervento conservativo di essa. Un processo, questo dell'interpretazione che può e deve misurarsi con le visioni del nostro ambiente di vita e dell'architettura, dove, come è stato rilevato, «la precarietà sembra essere diventata il carattere saliente di ogni costruzione che si pretende oggi nuova»³².. Appare a tal punto opportuno ricordare quanto evidenziato da V. Gregotti, sempre nel 1993, a proposito del linguaggio architettonico contemporaneo, in cui il tema della precarietà viene sovente risolto in termini di legami fisici con il contesto, nell'uso di elementi quasi provvisori, «lamiere, griglie, pannelli di materiale plastico, con superfici colorate e largamente sovrapposte come se si trattasse di un appoggio casuale di prodotti industriali diversi ammassati i cui contorni sono stati casualmente ritagliati», a dare «l'impressione di qualcosa che viene colto in un momento di metamorfosi»³³. Altresì, tale aspetto potrebbe ravvisarsi anche nella logica dell'autoreferenzialità, molto in uso nell'architettura contemporanea, dove i legami con il contesto fisico e culturale sono ridotti al minimo, se non recisi del tutto, già nella concezione stessa dell'opera architettonica, che si pone in termini di dissonanza rispetto al contesto, il che, se da un lato lascia percepire l'imposizione, quasi la 'prepotenza', di talune espressioni architettoniche, dall'altro lascia trasparire, in questa voglia di autoaffermazione individuale rispetto alla totalità del mondo, invero una grande fragilità di fondo.

D'altra parte è stato rilevato come «il sentire estetico contemporaneo può senz'altro considerarsi debitore di quelle correnti di pensiero che, nel recente passato, hanno

³¹ *Ibidem*.

³² V. Gregotti, *Piccole sfortune*, cit., p. 2. L'intero editoriale è dedicato al tema della precarietà nel linguaggio architettonico contemporaneo e alle diverse modalità con cui essa si esplicita, dall'uso di tecniche formali e di ai materiali espressamente e volutamente precari, alla riduzione al minimo dei legami con il contesto.

³³ *Ibidem*.

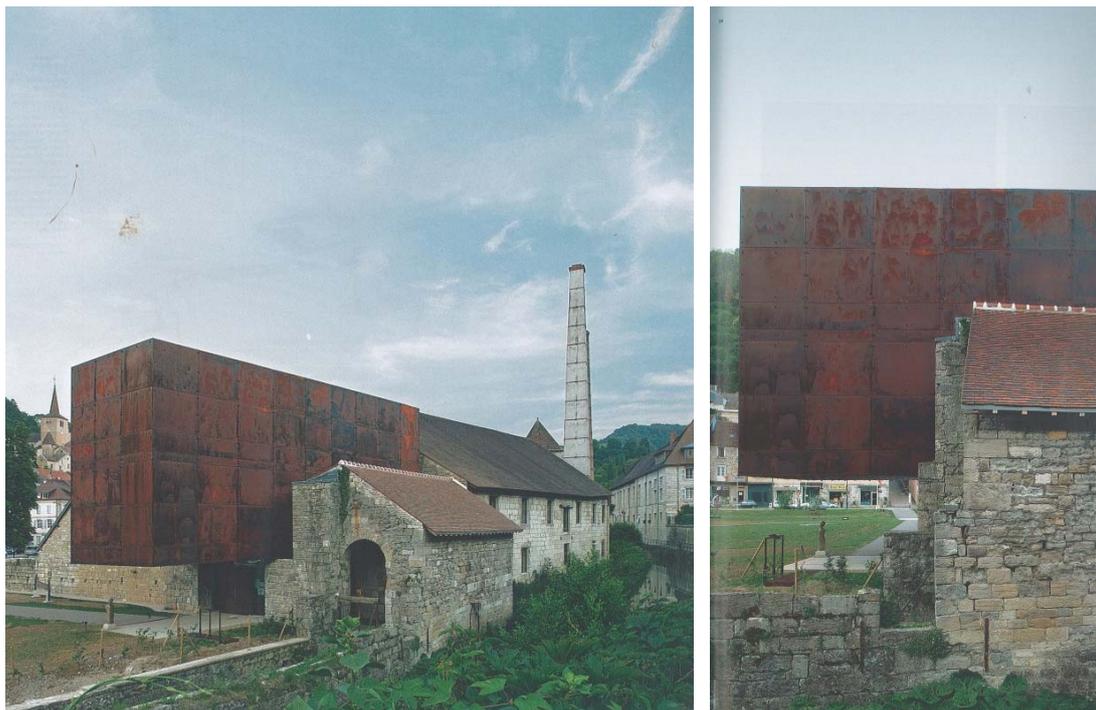
insistito sulla capacità, da parte del soggetto, di avvertire nelle cose la presenza di significati cognitivi ed esperienziali» e come «tale passaggio, nel campo della conservazione del patrimonio architettonico e, chiaramente, del restauro, ha avuto un sensibile impatto, sia dal punto di vista del riconoscimento di valore di quegli oggetti che la storiografia artistica, invece, fino al novecento, non riscontrava degni di nota, sia dal punto di vista delle scelte progettuali che, in specie negli ultimi due o tre lustri, hanno privilegiato talvolta elementi che offrirono l'immagine di un 'vissuto'»³⁴. Analogamente (o identicamente), nella cultura architettonica attuale sembra sottolineare «l'idea... del valore dell'immagine che trasmetta il senso di trascorso», nell'uso, ad esempio, di «un materiale dalla *facies* irregolare, stinta o consumata», che «risulta esteticamente valida, costituendo quasi un contraltare al canonico aspetto formale levigato ed eterno, nella sua apparenza, del materiale del moderno e del contemporaneo»³⁵. Non è un caso, infatti, che sovente si riscontri, in particolare in quegli interventi in cui il nuovo si innesta sull'antico, l'impiego di elementi in acciaio Cor-Ten, come, ad esempio nella recinzione del sito archeologico al castello di San Jorge a Lisbona o nel Museo del Sale a Salins-les-Bains in Francia.



Sito archeologico al castello di San Jorge, Lisbona, arch. Carrilho da Graca con Gomes de Silva

³⁴ B. G. Marino, *Architettura e cose: venustas, vetustas e conservazione*, in Atti del Convegno internazionale "E.U.R.A.U. '10, Giornate europee della ricerca architettonica e urbana", 5° edizione (Napoli, 23-26 giugno 2010), in R. Amirante, C. Piscopo, P. Scala, *Eurau 2010. Venustas. Architettura/Mercato/Democrazia*. vol. 1, p. 38-44, CLEAN, Napoli 2011, qui p. 40.

³⁵ *Ibidem*. Sull'uso del Cor-Ten si veda pure F. Dal Co, *Il rivestimento e il decadere di senso delle cose. Perché gli architetti prediligono il Cor-Ten*, in «Casabella», n.807/2011, pp.2-4.

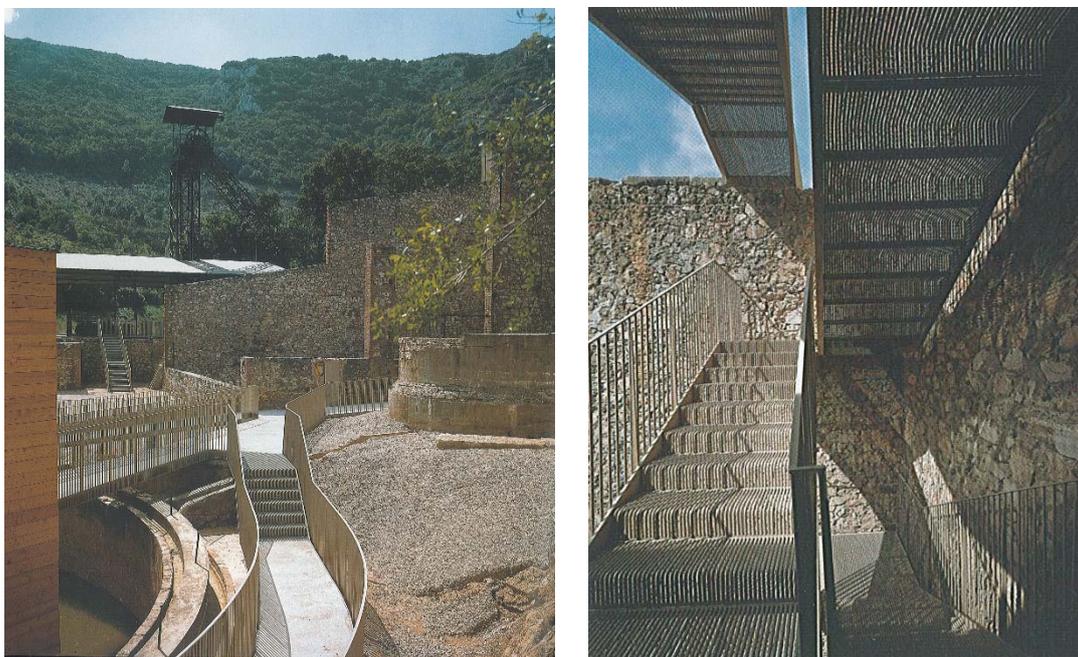


Museo del Sale, Salins-les-Bains, Francia, architetti Malcotti-Roussey con Thierry Gheza

È un tipo di approccio che sovente si riscontra nelle sistemazioni di siti archeologici, come nel caso dei Mercati Traianei a Roma o del museo della Miniera Ravi Marchi a Gavorrano – solo per citarne alcuni, pochissimi esempi - ma che, nondimeno, possiamo ravvisare in quegli interventi propriamente di architettura, come nel restauro della chiesa di Santa Maria in Gradi, ancora non ultimato, dove la nuova struttura di copertura è concepita come un'addizione moderna in sottotono. E, ancora, in quegli interventi di conservazione delle superfici in cui si sceglie di lasciare una lacuna nell'intonaco, opportunamente assicurata lungo i margini, piuttosto che procedere con un'integrazione, soluzione che, a prescindere dalla rispondenza ai criteri largamente condivisi del restauro, risponde a quel «sentire estetico contemporaneo» di cui si è innanzi detto, trasmettendo «significati cognitivi ed esperienziali» relativi alla precarietà della dimensione esistenziale materiale.

La logica della provvisorietà, a ben vedere, sembrerebbe concretizzare quell'approccio tendente alla 'sospensione del giudizio' proprio in virtù della transitorietà del tempo presente, che, in termini quasi di correttezza etica, deve limitarsi al minimo intervento. Il che non significa non intervenire bensì «sapere intervenire con poco... utilizzando la

conoscenza, la conservazione dell'esistente e la stratificazione della nuova architettura con cautela, con attenzione, umiltà e intelligenza»³⁶.

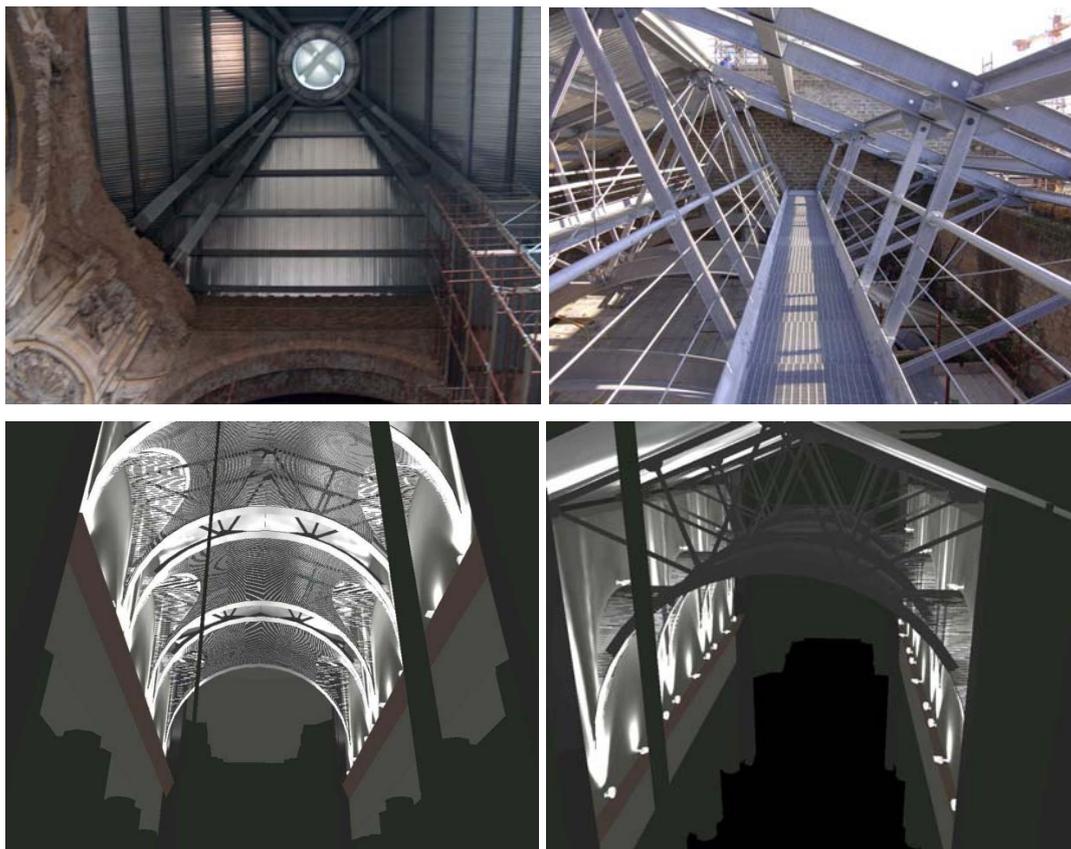


Museo della miniera Ravi Marchi, Gavorrano, Grosseto, 2001, arch. M. Carmassi



Mercati di Traiano, Roma, architetti L. Franciosini e R. D'Aquino

³⁶ M. Ermentini, *Restauro timido. Architettura affetto gioco*, Nardini, Firenze 2007, p. 13. La linea di ricerca del cosiddetto 'restauro timido' proposta da M. Ermentini sembra accentuare quegli aspetti connessi al criterio del minimo intervento a partire dall'esercizio dell'«arte di sapere ascoltare». Afferma Ermentini «la grande ricchezza del restauro timido è l'assenza, la rinuncia all'intervento secondo il principio del 'quieta non muovere', l'inutilità dell'intervento se non strettamente necessario. La sua qualità è il nascondersi, il fermarsi al momento opportuno, la non spettacolarizzazione dell'intervento, la consapevolezza di non poter capire tutto, la prudenza, in poche parole la timidezza», *Ivi*, p.16.



Chiesa di Santa Maria in Gradi, Viterbo, particolari della struttura di copertura e render del progetto di illuminazione, arch. Stefania Cancellieri

L'approccio interpretativo è strettamente connesso ad un ulteriore aspetto del 'restauro critico', che appare evidentemente recepito dalla cultura del restauro attuale, in virtù probabilmente proprio della consapevolezza dell'impossibilità di soluzioni predeterminate alle questioni poste dalla conservazione, qual'è la cosiddetta logica del 'caso per caso'. Già accennata da Argan³⁷ e da Pane³⁸, posta a fondamento del non-metodo di Annoni, è stata poi richiamata da Bonelli, secondo cui «in tema di monumenti e restauro non si possono fare affermazioni assolute, ma bisogna considerare le singole e specifiche circostanze. Ogni monumento è un fatto storico, artistico ed espressivo singolare e va preso, con i suoi problemi, nella sua accezione autentica e non in modo riassuntivo e astratto»³⁹. La logica del 'caso per caso' è ciò che supporta l'attributo 'critico' nella declinazione 'critico-conservativa' di Carbonara, appunto «'Conservativa' poiché parte dal presupposto che il monumento chiede, in primo luogo, d'essere

³⁷ «Ogni restauro presenta particolari problemi ed esige particolari soluzioni», G.C. Argan, *Restauro delle opere d'arte*, cit., p. 134.

³⁸ «Ogni monumento dovrà, dunque, essere visto come un caso unico, perché tale è in quanto opera d'arte e tale dovrà essere anche il suo restauro», R. Pane, *Il restauro dei monumenti*, cit., p.12.

³⁹ G. Carbonara, S. A. Curuni, *Intervista a Renato Bonelli*, in «TeMa», n.3/1998, si è citato dalle pagine 40 e 43.

perpetuato e trasmesso al futuro nelle migliori condizioni possibili; inoltre poiché tiene conto che l'attuale coscienza storica, ad esempio per la sua maggiore sensibilità ai portati della 'cultura materiale', impone di conservare molte più 'cose' che in passato. 'Critica' perché muove dall'affermazione che ogni intervento costituisce un caso a sé, non inquadrabile in categorie, non rispondente a regole prefissate ma da studiare a fondo ogni volta, caso per caso, senza assumere posizioni dogmatiche o di schieramento nei confronti dell'intera gamma di problemi e soluzioni che il restauro suscita», ivi compresa la questione di «una soluzione estetica al problema conservativo»⁴⁰.

Ma, invero, essa, essendo intimamente connessa all'approccio interpretativo, che non avrebbe ragione d'essere tale se ogni intervento non si configurasse come un caso a sé e che, come abbiamo visto, è comune alle diverse linee di ricerca, presuppone la disposizione ad accettare l'oggetto dell'intervento nel suo essere un *unicum* da analizzare e sottoporre di volta in volta al vaglio critico, i cui esiti variano a seconda della metodologia adottata (conservativa, di restituzione filologica, ecc.).

In conclusione, quindi, in un tempo storico in cui sembra che «la conservazione, non più il restauro... non si costituisce in una teoria ma piuttosto nelle condizioni in cui si esercita... [il che] non significa affatto l'abbandonarsi ad un empirismo casuale... [ma] comporta l'impegno dell'uso', nei termini il più possibili ampi, di tutto il passato per il progetto del futuro»⁴¹ o, ancora, che «la sola teoria del restauro che si possa professare è la fine delle teorie del restauro»⁴², ciò che sembra permanere in termini di validità del 'restauro critico' è probabilmente la coscienza del giudizio. Esso è infatti sotteso alla logica interpretativa e interrogante nei confronti del manufatto e da esso dipendono le scelte di intervento, siano esse di 'pura conservazione' o di 'ripristino filologico'.

D'altra parte ancora Bonelli ci ricordava che respingere «l'azione critica rivolta al giudizio e alla scelta» equivale a respingere «la vita nella sua interezza», in quanto «ogni circostanza noi valutiamo seguendo criteri di selezione ed assumendo preferenze, attraverso giudizi di valore; nel vivere quotidiano come nella produzione creativa o concettuale, ogni nostro pensiero ed atto costituisce una valutazione, così che compiere la scelta che ne deriva è inevitabile»⁴³. A conferma di come la critica non sia un'esperienza 'estetica', ma un'esperienza esistenziale e pertanto insopprimibile.

⁴⁰ G. Carbonara, *Orientamenti del restauro in Italia. Sviluppi attuali*, cit., p. 40-42.

⁴¹ A. Bellini, *Dal restauro alla conservazione: dall'estetica all'etica*, in «ANANTKH», n.19/1997, si è citato dalle pp.18 e 20.

⁴² M. Ermentini, *Restauro timido*, cit., p. 15.

⁴³ R. Bonelli, *Restauro anni '80*, cit., p.513.

Bibliografia generale

- L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Zanichelli, Bologna 1926
- L. Venturi, *Croce e le arti figurative*, in «L'Arte», n.s., vol.V, fasc.III, maggio 1934
- U. Arata, *Ricostruzioni e restauri*, Milano 1942
- G. Giovannoni, *Il dopoguerra dei monumenti e delle vecchie città d'Italia*, in «Nuova Antologia», 1 aprile 1944, pp. 218-223.
- B. Croce, *Estetica*, Bari 1945
- G. Giovannoni, *Il restauro dei monumenti*, Roma 1945
- L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, Edizioni U, Roma-Firenze-Milano 1945
- A. Annoni, *Scienza e arte del restauro architettonico*, Milano 1946
- S. Ferri (a cura di), *Plinio il vecchio. Storia delle arti antiche*, Roma 1946
- E. Lavagnino, *Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla guerra*, Roma 1947
- G. Nicco Fasola, *Della critica*, Firenze 1947
- R. Bonelli, *Critica d'arte e critica architettonica*, in «Atti del convegno internazionale per le arti figurative», Firenze 1948
- R. Pane, *Architettura e arti figurative*, Venezia 1948
- G. De Angelis d'Ossat, *Gustavo Giovannoni, storico e critico dell'architettura*, Istituto di Studi Romani, Roma 1949
- G. Rossi, *Intorno all'ambiente dei monumenti e ai monumenti d'ambiente*, Napoli 1949
- A. Dillon, *Del restauro*, Palermo 1950
- M. Cangiano de Azevedo, *Conservazione e restauro presso i romani*, in «Bollettino ICR», nn.9-10, 1952
- G. Cultrera, *Estetica dell'edilizia e urbanistica*, Catania 1952
- C. Perogalli, *Introduzione all'arte totale*, Milano 1952
- L. Pareyson, *Estetica: teoria della formatività*, Edizioni di filosofia, Torino 1954
- C. Perogalli, *Monumenti e metodi di valorizzazione*, Milano 1954
- D. Barbacci, *Il restauro dei monumenti*, Roma 1956
- L. Venturi, *Saggi di critica*, Bocca, Roma, 1956
- G. De Angelis d'Ossat, *Danni di guerra e restauro dei monumenti*, in C. Perogalli, *Architettura e restauro: esempi di restauro eseguiti nel dopoguerra*, Milano 1957, pp.5-12
- R. Pane, *Restauri e problemi di ambiente*, in C. Perogalli, *Architettura e restauro: esempi di restauro eseguiti nel dopoguerra*, Milano 1957, pp.18-25

- R. Bonelli, *La storia dell'architettura come critica d'arte*, in «Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura», Firenze 1957
- R. Bonelli, *Danni di guerra, restauro dei monumenti e revisione della teoria del restauro architettonico*, in C. Perogalli, *Architettura e restauro: esempi di restauro eseguiti nel dopoguerra*, Milano 1957, pp.26-35
- C.Perogalli, *Pregiudiziale ad una storia del restauro architettonico*, in C. Perogalli, *Architettura e restauro: esempi di restauro eseguiti nel dopoguerra*, Milano 1957, pp.44-50
- D.Barbacci, *Sul restauro dei monumenti e del loro ambiente*, in C. Perogalli, *Architettura e restauro: esempi di restauro eseguiti nel dopoguerra*, Milano 1957, pp.63-64
- L. Crema, *Monumenti e restauro*, Milano 1959
- R. Pane, *Città antiche edilizia nuova*, Napoli 1959
- L. Grassi, *Storia e cultura dei monumenti*, Società Editrice Libreria, Milano 1960
- L. Pareyson, *Estetica, teoria della formatività*, Zanichelli, Bologna 1960
- G. Solinas, *Storicità del giudizio estetico*, in «Rivista di estetica», anno V, fasc.II, maggio-agosto 1960
- L. Grassi, *Monumenti e problemi di storia del restauro*, in AA.VV., *Il restauro architettonico*, Milano 1961, pp. 3-28
- R. Assunto, voce *Monumento*, in «Enciclopedia Universale dell'Arte», Firenze 1963
- R. Assunto, voce *Critica* in «Enciclopedia Universale dell'Arte», Sansoni, Firenze 1963
- Brandi, *Teoria del restauro*, edizioni di storia e letteratura, Roma 1963
- L. Venturi, *Storia dell'arte e della critica*, Torino 1963
- R. De Fusco, *L'idea di architettura. Storia della critica architettonica da Viollet-le-Duc a Persico*, Franco Angeli, Milano 1964
- V. Franchetti Pardo, *Città contemporanea, sopravvivenze e permanenze culturali*, Libreria Editrice fiorentina, Firenze 1964
- F. Abate, *Antologia di critici. Idee cinquecentesche e seicentesche sul restauro: Molano, Marino, Celio, Baldinucci*, in «Paragone», n.s.-1, "Arte", anno XVI, n.181/1965
- M. Cangiano de Azevedo, voce *Restauro* in *Enciclopedia dell'arte antica*, vol 6°, Roma 1965
- S. Caramella, *Apriorità e aposteriorità del giudizio estetico*, in «Rivista di Estetica», anno III, fasc. III, settembre-dicembre 1968
- M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1968
- voce *critica* in A. Gabrielli, *Dizionario dei sinonimi e dei contrari*, Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1967

- M.C. Vergara Caffarelli, voce *Restauro* in *Dizionario di Architettura e Urbanistica*, diretto da P. Portoghesi, Istituto Editoriale Romano, Roma 1969
- C. Ceschi, *Teoria e storia del restauro*, Bulzoni, Roma 1970
- N. Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, UTET, Torino 1971
- C. Chirici, *Il problema del restauro*, Milano 1971
- voce *Critica* in A. Lalande, *Dizionario critico di filosofia*, ISEDI, Milano 1971
- voce *Critico* in *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, UTET, Torino 1971
- L. Canfora, *Totalità e selezione nella storiografia classica*, Bari 1972
- C. De Seta, *La cultura architettonica italiana tra le due guerre*, Bari 1972
- C.L. Ragghianti, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Sansoni, Firenze 1973
- P. Sanpaolesi, *Discorso sulla metodologia generale del restauro dei monumenti*, Firenze 1973
- C. Brandi, *Teoria generale della critica*, Torino 1974
- G. La Monica, *Ideologie e prassi del restauro*, Palermo 1974
- G. Miarelli Mariani, *Esiste il restauro?*, in «Storia Architettura. Quaderni di critica», n. 2/1975
- G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine. problemi di restauro dei monumenti*, Roma 1976
- G. Gurrieri, *Teoria e cultura del restauro dei monumenti e dei centri antichi*, CLUSF, Firenze 1977
- U. Baldini, *Teoria del restauro e unità di metodologia*, Firenze 1978
- A. Bellini, *Il restauro architettonico*, in Aa.Vv., *La difesa del patrimonio artistico*, Milano 1978, pp. 99-201
- G. Carbonara, *Questioni di principio e di metodo nel restauro dell'architettura*, in «Restauro», n.36/1978
- G. De Angelis d'Ossat, *Restauro: architettura sulle preesistenze, diversamente valutate nel tempo*, in «Palladio», n.2/1978
- M. Utili, *Sul concetto di gusto*, in «Op. cit.», n.42, maggio 1978
- R. Di Stefano, *Il recupero dei valori. Centri Storici e monumenti. Limiti della conservazione e del restauro*, E.S.I., Napoli 1979
- P. Fancelli, *L' 'unità metodologica' nel restauro*, in «Storia Architettura», Carucci Editore, Roma, anno I, nn.2-3, maggio-dicembre 1979
- G. Miarelli Mariani, *Monumenti nel tempo: per una storia del restauro in Abruzzo e nel Molise*, Carucci, Roma 1979
- R. Di Stefano, *La pratica del restauro dei monumenti*, in «Restauro», n.47-48-49/1980
- G. Carbonara, *Novità di studi su Viollet-le-Duc*, in «Palladio», nn.1-4/1980

- R. De Fusco, *Il restauro architettonico, ricchi apparati, povere idee*, in «Op.Cit.», n.49/1980
- R. Di Stefano, *Sopra un tentativo (fallito) di rifondazione del restauro*, in «Restauro», n.51/1980
- L. Grassi, voce *Restauro*, in *Dizionario Enciclopedico UNEDI*, vol. XII, Roma 1980
- R. Pane, *Il canto dei tamburi di pietra*, Napoli 1980
- A.Bellini, *Ricchi apparati, povere idee*, in «Restauro», n.55/1981
- R. Bonelli, *Restauro e storiografia*, in «Op.Cit.», n.50/1981
- Chiesa, città, campagna. Il patrimonio artistico e storico della Chiesa e l'organizzazione del territorio*, a cura di A. Emiliani, Bologna 1981
- Letteratura artistica del Settecento. Antologia di testi*, a cura di G.C. Sciolla, Torino 1981
- A.Del Bufalo, *Gustavo Giovannoni*, Edizioni Kappa, Roma 1982
- Alois Riegl, *Scritti sulla tutela e sul restauro*, a cura di G. La Monica, Palermo - São Paulo 1982
- A.Bellini, *Istanze storiche e conservazione*, in «Restauro», n.68-69/1983
- R. Di Stefano, *John Ruskin interprete dell'architettura e del restauro*, E.S.I., Napoli 1983
- P. Fancelli, *Il progetto di conservazione*, Roma 1983
- A.Bellini, *Dall'opera d'arte al bene culturale diffuso*, in A. Riccio (a cura di), *Chimica e restauro. La scienza per la conservazione*, Marsilio, Venezia 1984
- G. Carbonara, *Storia, scienza e tecnica del restauro*, in «Antiqua», nn.5-6/1984
- R. Di Stefano, *Antiche pietre per una nuova civiltà*, E.S.I, Napoli 1984
- P. Fancelli, *Verso una teoria della conservazione*, in «Antiqua», n. 5-6/1984
- F. La Regina, *Conservare o restaurare. La costruzione logica e metodologica del restauro architettonico*, Napoli 1984
- S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino, 1984
- A.Bellini, *L'idea di monumento e restauro nella cultura del "novecento"*, in «Restauro», anno XVI, n.81, 1985
- voce *Critico* in G. Devoto, G.C. Oli, *Dizionario della Lingua Italiana*, Le Monnier, Firenze 1985
- F. La Regina, *Sul giudizio di valore nel restauro architettonico: note critiche*, in «Restauro», n.81/1985
- A.Bellini, *Restauro e storiografia*, in *Esperienze di storia dell'architettura*, a cura di G. Spagnesi, Enciclopedia Italiana, Roma 1987, pp.177-184
- M. Bencivegna, R. Dalla Negra, P. Grifoni, *Monumenti e istituzioni. La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia, 1860-1880*, I, Alinea, Firenze 1987

- R. Bonelli, *Restauro dei monumenti: teorie per un secolo*, in *Anastilosi. L'antico, il restauro, la città*, a cura di F. Perego, Editori Laterza, Roma-Bari 1987
- M. Manieri Elia, *Lavoro storico sulle dinamiche trasformative dell'architettura*, in *Esperienze di storia dell'architettura*, a cura di G. Spagnesi, Enciclopedia Italiana, Roma 1987, Roma 1987, pp.185-191
- P. Marconi, *Quale storia per il restauro? La figura del 'conoscitore' di architettura moderna*, in *Esperienze di storia dell'architettura*, a cura di G. Spagnesi, Enciclopedia Italiana, Roma 1987, Roma 1987, pp.167-175
- R. Pane, *Attualità e dialettica del restauro*, antologia a cura di M. Civita, Chieti 1987
- E.P. Fiore, *Lo studio della storiografia artistica come metodo della ricerca storica sull'architettura*, in *Esperienze di storia dell'architettura*, a cura di G. Spagnesi, Enciclopedia Italiana, Roma 1987, Roma 1987, pp. 19-30
- G. Rocchi, *Teoria e prassi del restauro, bilancio: necessità di un cambiamento*, in *Esperienze di storia dell'architettura*, a cura di G. Spagnesi, Enciclopedia Italiana, Roma 1987, Roma 1987, pp.151-158
- P. Torsello, *Tra restauro e conservazione*, in *Esperienze di storia dell'architettura*, a cura di G. Spagnesi, Enciclopedia Italiana, Roma 1987, Roma 1987, pp. 231-235
- G. Carbonara, *Il progetto di restauro. Interpretazione critica del testo architettonico*, in «Dialoghi di restauro» 1, 1988 (ICCROM)
- R. Jauss, *Estetica della ricezione*, a cura di A. Giugliano, Guida Editore, Napoli 1988
- R. De Fusco, *L'idea di architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Milano 1988
- P. Fancelli, *Il ripristino tra buone intenzioni e lieto fine*, in «Bollettino Ingegneri», n.3/1988
- L. Pareyson, *Filosofia dell'interpretazione*, antologia di scritti a cura di Marco Ravera, Rosenberg&Seillier, Torino 1988
- N. Pirazzoli, *Le diverse idee di restauro*, Essegi, Ravenna 1988
- Aa.Vv., *Teoria della ricezione*, a cura di R. C. Holub, Einaudi, Torino 1989
- G.C. Argan, *La creazione dell'Istituto Centrale del Restauro*, intervista a cura di M. Serio, Roma 1989
- L. Maramotti Politi, *La materia del restauro*, Marsilio, Milano, 1989
- R. Mormone, *Architettura e critica*, Napoli, E.D.I.S., 1989
- G. Carbonara, *Il trattamento delle superfici come problema generale di restauro*, in *Superfici dell'architettura: le finiture*, Atti del convegno di studi, Bressanone, 26-29 giugno 1990, Padova 1990

- G. Carbonara, *Restauro fra conservazione e ripristino: note sui più attuali orientamenti di metodo*, in «Palladio», n.3/1990, pp.43-76
- Materia signata-haecceitas tra restauro e conservazione*, a cura di R. Codello, R. Masiero, Franco Angeli, Milano 1990
- P. Marconi, *Arte e cultura della manutenzione dei monumenti*, Laterza, Roma 1990
- M. Centofanti, *Gustavo Giovannoni: il disegno della memoria, l'architettura della tradizione, 1897-1927*, Tazzi, L'Aquila 1990
- La tutela come revisione dei valori culturali: Esperienze attuali di restauro architettonico in Italia e nella Repubblica Federale Tedesca*, Atti del convegno, Colonia, 13-15 marzo 1987, a cura di B. Kohlnbach, S. Scarrocchia, R. Spelta, Cluva, Milano 1991
- M. Dezzi Bardeschi, *Restauro: punto e a capo*, Franco Angeli, Milano 1991
- Conti, *Vicende e cultura del restauro*, in *Storia dell'arte italiana*, parte III, vol.III, Torino 1991
- A.Bellini, *Brevi note per una discussione su alcuni aspetti di un testo di Gustavo Giovannoni*, in «Palladio», n.14/1992
- M. Bencivegni, R. Dalla Negra, P. Grifoni, *Monumenti e istituzioni. Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia, 1880-1915, II*, Alinea, Firenze 1992
- G. Carbonara, *Lacune, filologia e restauro*, in «Materiali e strutture», n.1-1992, pp.
- Le professioni del restauro: formazione e competenze*, a cura di G. Lippi Nardini, Firenze 1992
- F. La Regina, *Come un ferro rovente. Cultura e prassi del restauro architettonico*, Napoli 1992
- A.Bellini, *Note sul dibattito attorno al restauro dei monumenti nella Milano dell'Ottocento; Tito Vespasiano Paravicini*, in *Saggi in onore di Renato Bonelli*, a cura di C. Bozzoni, G. Carbonara, G. Villetti, Multigrafica Editrice, Roma 1992
- P. Marconi, *La teoria e la pratica del restauro architettonico negli ultimi venti anni in Italia*, in *Saggi in onore di Renato Bonelli*, a cura di C. Bozzoni, G. Carbonara, G. Villetti, Multigrafica Editrice, Roma 1992
- F. Patroni Griffi, *Conversazioni con Roberto Pane*, Napoli 1992
- A.Bellini, *Editoriale*, in «TeMa», n.1/1993
- A.Bellini, *Editoriale*, in «TeMa», n.2/1993
- Amedeo Bellini intervista Elémire Zolla*, in «TeMa», n. 2/1993
- M. Dezzi Bardeschi, *Quell'ipocrita "dov'era com'era"*, in «'ΑΝΑΓΚΗ», n. 4/1993
- V. Gregotti, *Compiti per la critica*, in «Casabella», n. 599/1993
- V. Gregotti, *Piccole sfortune*, in «Casabella», n. 604/1993
- P. Eisenman, *L'architettura post-critica*, in «Casabella», n. 644/1997

- M Biraghi, *Alle radici della conservazione: Simmel, Freud, Hofmannsthal*, in «ANAFKH», n.1/1993, pp.25-36
- M. Cacciari, *Conservazione e memoria*, in «ANAFKH», n.1/1993, pp.22-24
- G. Carbonara, *Palazzo Altemps in Roma: ricerche e restauri*, in «TeMa», n.1/1993
- M. Dezzi Bardeschi, *Anno centosessantaduesimo, numero uno*, in «ANAFKH», n.1/1993
- M. Dezzi Bardeschi, *Per la revisione della Carta del restauro del 1972*, in «TeMa», n.2/1993
- R. Di Stefano, *Restauro dei monumenti: formazione e professione*, in «Restauro», n. 124/1993
- P. Fancelli, *Restauro ed etica*, in «Palladio», n. 11/1993
- P. Marconi, *Il restauro e l'architetto: teoria e pratica in due secoli di dibattito*, Marsilio, Venezia 1993
- Roberto Masiero intervista Federico Zeri, in «TeMa», n.4/1993
- R. Masiero, *La cultura non è un bene culturale*, in «TeMa», n. 3/1993
- B. Pedretti, *Lunario dell'architettura 11: la tecnica, la pentola, il coperchio*, in «Casabella», n. 601/1993
- Aa.Vv., *Com'era e dov'era?*, in «TeMa», n. 4/1994
- Bellini, S. Della Torre, G. Fiengo (a cura di), *La parabola del restauro stilistico nella rilettura di sette casi emblematici*, Milano 1994
- C. Brandi, *Il restauro. Teoria e pratica*, ed. a cura di M. Cordaro, Roma 1994
- G. Carbonara, *Guglielmo De Angelis d'Ossat restauratore*, in Palladio, n.14/1994
- Giovanni Carbonara e Alessandro Curuni intervistano Paolo Portoghesi, in «TeMa», n.4/1994
- C. Chirici, *Critica e restauro dal secondo Ottocento ai nostri giorni*, Roma 1994
- M. Dezzi Bardeschi, *Restauro: punto e da capo: frammenti per una (impossibile) teoria*, Franco Angeli, Milano 1994
- P. Marconi, *Autenticità formale o autenticità materiale?*, in «Restauro», n. 129/1994
- N. Pirazzoli, *Teoria e storia del restauro*, Ravenna 1994
- Eugenio Vassallo intervista Massimo Cacciari, in «TeMa», n.2/1994
- A.Bellini, *Liliana Grassi: un ricordo dopo dieci anni*, in «TeMa», n.4/1995
- G. Carbonara, *Il pensiero di Paul Philippot: un singolare contributo europeo*, in «TeMa», n.1/1995
- G. Carbonara, *Qualche riflessione sull'intervista a Paolo Portoghesi*, in «TeMa», n.2/1995
- M. Dezzi Bardeschi, *Adoratori di immagini*, in «ANAFKH», n.12/1995
- Alois Riegl: *teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, a cura di S. Scarrocchia, CLUEB, Bologna 1995
- A.Pinelli, *Dove si ferma il restauro*, in «Casabella», n. 626/1995
- G. C. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Utet, Torino 1995
- G. Spagnesi, *Lezioni di restauro architettonico*, Roma 1995

- A. Ubertazzi, *Editoriale. "Fedele ricostruzione e ragionevolezza"*, in «Recupero&Conservazione», n.6/1995
- A. Bellini, *Editoriale. A proposito di alcuni equivoci sulla conservazione*, in «TeMa», n.1/1996
- La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, a cura di S. Casiello, Marsilio, Venezia 1996
- M. Dezzi Bardeschi, *Del 'restauro' secondo la nuova Casabella*, in «'ΑΝΑΓΚΗ», n. 14/1996
- R. Di Stefano, *Monumenti e valori*, E.S.I., Napoli 1996
- P. Fancelli, *Il restauro, oggi, tra ripristino edilizio e conservazione scientifica*, in *Conservazione: ricerca e cantiere*, a cura di M. Civita, 1996
- G. Grassi, *A proposito di Sagunto*, in «Casabella», n.636/1996
- P. Marconi, *Il restauro architettonico in Italia, oggi*, in «Casabella», 636/1996
- G.L. Mellini, *Il restauro come ermeneutica*, in «'ΑΝΑΓΚΗ», n.14/1996
- S. Langé, *Alcuni interrogativi sul senso della storia dell'architettura in rapporto alle acquisizioni teoriche del restauro*, in «Palladio», n.18/1996
- P. Morachiello, *Salvaguardia senza feticismi, fondatezza del conservare*, in Casabella, n. 636/1996
- L. Napoleone, *Restauro ed estetica: per riaprire il problema*, in «TeMa», n. 1/1996
- P. Panza, *Estetica dell'architettura*, Guerini Studio, Milano 1996
- M.P. Sette, *Profilo storico*, in AA.VV., *Trattato di restauro architettonico*, UTET, Torino 1996
- A. Bellini, *Dal restauro alla conservazione: dall'estetica all'etica*, in «'ΑΝΑΓΚΗ», n.19/1997
- A. Bellini, *Dal restauro alla conservazione: dall'estetica all'etica*, in «'ΑΝΑΓΚΗ», n.19/1997
- F. Doglioni, *Stratigrafia e restauro: tra conoscenza e conservazione dell'architettura*, Trieste 1997
- G. Carbonara, *Avvicinamento al restauro: teoria, storia, monumenti*, Liguori Editore, Napoli 1997
- P. Fancelli, *L'entità veritativa dello stato di fatto*, in «'ΑΝΑΓΚΗ», n.19/1997
- Giuseppe La Monica intervista Maurizio Calvesi*, in «TeMa», nn.2-3/1997
- P. Marconi, *Il restauro architettonico in Italia. Mentalità, ideologie pratiche*, in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, a cura di F. Dal Co, Electa, Milano 1997, p. 368-391
- B.G. Marino, *Conservazione di valori nella società di oggi*, in «Restauro», n.140/1997
- P. Torsello, *La dialettica restauro/progetto*, in «'ΑΝΑΓΚΗ», n.19/1997
- M. Biraghi, *Restauro e conservazione. La tragedia degli equivoci*, in «Casabella», n.661/1998
- G. Carbonara, *Intervista a Renato Bonelli*, in «TeMa», n.3/1998
- P. Fancelli, *Il restauro dei monumenti*, Nardini Editore, Fiesole 1998

- J. Jokilehto, *International Trends in Historic Preservation: From Ancient Monuments to Living Cultures*, in «APT Bulletin», vol. 29, nn. 3/4, Thirtieth-Anniversary Issue, 1998.
- P. Philippot, *Saggi sul restauro e dintorni*, antologia di scritti a cura di P. Fancelli, Bonsignori Editore, Roma 1998
- P. Torsello, *Restauro e progetto*, in «TeMa», n. 3/1998
- S. Boscarino, *Sul restauro architettonico*, a cura di A. Cangelosi, R. Prescia, Franco Angeli Editore, Milano 1999
- voce *Critico* in *Grande Dizionario della Lingua Italiana Moderna*, Garzanti, Milano 1999
- F. Dal Co, *Teoria, parola cava?*, in «Casabella», n.666/1999
- M. Dezzi Bardeschi, *Noi irriducibili e intolleranti komeinisti...*, in «ΑΝΑΓΚΗ», n.26/1999
- U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1999
- P. Marconi, *Materia e significato. La questione del restauro architettonico*, Laterza, Bari 1999
- Quendolo, *Introduzione allo studio del restauro architettonico. Fondamenti e percorsi bibliografici*, UNICOPLI, Milano 1999
- G. Carbonara, *Gli orientamenti attuali del restauro architettonico*, in *Restauro dalla teoria alla prassi*, a cura di S. Casiello, Electa, Napoli 2000, pp.9-26
- C. Feiffer, *La storia si ripete*, in «Recupero&Conservazione», n.36/2000
- C. Feiffer, *Siamo sicuri che...?*, in «Recupero&Conservazione», n. 31/2000
- F. La Regina, *Architettura e «coscienza del passato». Appunti per una ricerca sulle origini e sul significato del restauro moderno: l'antichità classica*, in *Restauro dalla teoria alla prassi*, a cura di S. Casiello, Electa, Napoli 2000
- M. Civita, C. Varagnoli (a cura di), *Identità e stile: monumenti, città restauri tra Ottocento e Novecento*, Roma 2000
- F. La Regina, *Architettura e «coscienza del passato». Appunti per una ricerca sulle origini e sul significato del restauro moderno: l'antichità classica*, in *Restauro dalla teoria alla prassi*, a cura di S. Casiello, Electa, Napoli 2000
- M. Pretelli, *I primi tentativi di tutela del patrimonio storico-artistico : la situazione normativa*, in «Recupero&Conservazione», n.31/2000
- M. Pretelli, *I primi tentativi di tutela del patrimonio storico-artistico: la ricognizione e la catalogazione*, in «Recupero&Conservazione», n.32/2000
- M. Pretelli, *I primi tentativi di tutela del patrimonio storico-artistico: la riorganizzazione degli uffici*, in «Recupero&Conservazione», n.33/2000
- M. Pretelli, *Roma fine '800: la tutela applicata*, in «Recupero&Conservazione», n.34/2000
- G. Urbani, *Intorno al restauro*, Milano 2000

- M. Caverna, G. Spaegnesi (a cura di), *Architettura: processualità e trasformazione. Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 24-27 novembre 1999)*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», fascicoli 34-49 (1999-2000)
- P. Torsello, *La materia del restauro. Tecniche e teorie analitiche*, Venezia 2000
- A. Bellini, *Teorie del restauro e conservazione architettonica*, in *Tecniche della conservazione*, a cura di A. Bellini, Franco Angeli, 2001
- C. Feiffer, "...allo scopo, che si dimetta l'idea di rifare, accontentandosi soltanto di assicurare e conservare...", in «Recupero&Conservazione», n.38/2001
- Istituzioni e politiche culturali negli anni Trenta*, a cura di V. Cazzato, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2001
- V. Sgarbi, *Analfabetismo*, in «Recupero&Conservazione», n.39/2001
- L. Gioeni, *Sull'utilità della genealogia per la conservazione*, in «ANAFKH», n.39-40/2003
- B.G. Marino, *Autenticità e percezione dei valori immateriali*, in *Della bellezza ne è piena la vista! Restauro e conservazione alle latitudini del mondo nell'era della globalizzazione*, Atti del Convegno Restauro e conservazione. Verso una filosofia pluralistica della conservazione per il XXI secolo, Reggio Calabria, 10-12 luglio 2003, a cura di S. Valtieri, Arti Grafiche, Pomezia-Roma 2004
- Monumenti e ambienti. Protagonisti del restauro del dopoguerra*, Atti del Seminario Nazionale, Quaderni del Dipartimento di Restauro e costruzione dell'architettura e dell'ambiente, a cura di G. Fiengo, L. Guerriero, Napoli 2004
- N. Pirazzoli, "... Che cosa ci manca dunque? Non sarà semplicemente un metodo?", in «ANAFKH», n.43/2004
- V. Pracchi, *La logica degli occhi. Gli storici dell'arte, la tutela e il «Restauro» dell'architettura tra positivismo e neoidealismo*, Edizioni New Press, Como 2001
- G. Carbonara, *Sul restauro della facciata di San Pietro in Vaticano*, in «TeMa», n.2/2002
- F. Canali, *Filologia archeometrica ovvero della fiducia (e della sfiducia) nelle scienze sperimentali per il progetto di restauro*, in «Parametro», n. 239/2002
- F. Canali, *Filologia positivistica del riconoscimento delle tracce e deduzione critica: il monumento come archivio di se stesso*, in «Parametro», n.239/2002
- F. Canali, *Filologia analitica (e critica) delle stratificazioni monumentali ed estetica del processo critico*, in «Parametro», n.239/2002
- F. Canali, *Ripristino, «ripristino filologico» e filologia del «restauro critico»*, in «Parametro», n. 239/2002
- C. Feiffer, *Come farsi male da soli*, in «Recupero&Conservazione», n. 44/2002

- P. Philippot, *La teoria del restauro nell'epoca della mondializzazione*, in «Arkos», 1/2002, pp.14-15
- M. Pretelli, *Guerra e tutela del patrimonio*, in «Recupero&Conservazione», n. 44/2002
- S. Settis, *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale italiano*, Torino 2002
- C.Varagnoli, *Edifici da edifici: la ricezione del passato nell'architettura italiana, 1990-2000*, in «L'industria delle costruzioni», n.368/2002, pp. 4-15
- C.Varagnoli, *Gli eccessi del restauro*, in «Parametro», n.239/2002, pp. 68-69
- G.Carbonara, *Giò Ponti, Grattacielo Pirelli: il restauro delle facciate*, in «Recupero&Conservazione», n.52/2003
- L. Gioeni, *Genealogia e progetto: per una riflessione filosofica sul problema del restauro*, Napoli 2003
- C.Lumia, *A proposito del restauro e della conservazione: colloquio con Amedeo Bellini, Salvatore Boscarino, Giovanni Carbonara e B. Paolo Torsello*, Roma 2003
- M. Dezzi Bardeschi, *Restauro: due punti e da capo*, a cura di L. Gioeni, Franco Angeli, Milano 2004
- C.Feiffer, *Quale storia per quale restauro*, in «Recupero&Conservazione», n. 56/2004
- G. Fiengo, L. Guerriero (a cura di), *Monumenti e ambienti: protagonisti del restauro del dopoguerra*, Napoli 2004
- F.La Regina, *Il restauro dell'architettura, l'architettura del restauro*, Napoli 2004
- A.Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 2005
- P. Marconi, *Il recupero della bellezza*, Milano 2005
- B.G. Marino, *Note sulla definizione dell'oggetto di tutela nelle carte del restauro*, in A. Aveta, *Conservazione e valorizzazione del patrimonio culturale. Indirizzi e norme per il restauro architettonico*, Arte Tipografica Editrice, Napoli 2005
- A.Pergoli Campanelli, *Il restauro del grattacielo Pirelli a Milano*, in «L'architetto italiano», n.6/2005
- M. P. Sette (a cura di), *Gustavo Giovannoni: riflessioni agli albori del XXI secolo* (Roma 23 giugno 2003), Bonsignori editore, Roma 2005
- B.G. Marino, *Note sulla definizione dell'oggetto di tutela nelle carte del restauro*, in A. Aveta, *Conservazione e valorizzazione del patrimonio culturale*, Arte Tipografica Editrice, Napoli 2005, pp. 217-223
- Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, a cura di B.P. Torsello, Marsilio, Venezia 2005
- P. Fancelli, *Il restauro dei monumenti*, Nardini, Firenze 2005

- S. Angelucci, *Materia come struttura e materia come aspetto. Dalla teoria alla prassi*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Nardini 2006, pp.285-294
- G.Bonsanti, *Per una definizione di restauro*, in *Theory and Practice in Conservation*, International Seminar (Lisboa, May 4-5, 2006), a cura di J. Delgado Rodriguez, J.M. Mimoso, Laboratorio Nacional de Engenharia Civil, Lisboa 2006, pp.7-13
- G.Carbonara, *Restauro del moderno e archeologia a Piazza Armerina: la sistemazione di Franco Minissi della villa Romana del Casale*, in «Paesaggio urbano», n.1/2006
- G.Carbonara, *Il restauro del moderno come problema di metodo*, in «Parametro», n.266/2006
- G. Carbonara, *Restauro, tecnica e scienze*, in «L'architetto Italiano», n.15/2006
- Cristallini, *Carlo Ludovico Ragghianti, Bruno Zevi e il dibattito sulla tutela del patrimonio artistico negli anni della ricostruzione (1945-1960)*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Nardini 2006, pp.117-129
- L. Ficacci, *Idee sul restauro nell'opera storiografica di Adolfo Venturi*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Nardini 2006, pp.71-80
- D.Fiorani, *Il restauro architettonico nei paesi di lingua tedesca. Fondamenti, dialettica, attualità*, Bonsignori Editore, Roma 2006
- M. Micheli, *Il modello organizzativo dell'Istituto Centrale del Restauro e le conseguenze sul piano metodologico*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Nardini 2006, pp.199-214
- J.Jokilehto, *Alois Riegl e Cesare Brandi nel loro contesto culturale*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Nardini 2006, pp...
- S. Rinaldi, *Roberto Longhi e la teoria del restauro di Cesare Brandi*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Nardini 2006, pp.101-116
- M. Serio, *Restauro e istituzioni*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Nardini 2006, pp.13-16

- S. Scarrocchia, *La ricezione della teoria della conservazione di Riegl fino all'apparizione di Brandi*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Nardini 2006, pp.35-49
- R. Varoli-Piazza, *Giulio Carlo Argan negli anni Trenta: intorno al restauro con Cesare Brandi*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Nardini 2006, pp.95-100
- E. Vassallo, *Hugo, Viollet-le-Duc, Notre-Dame de Paris*, in «Materiali e strutture. Problemi di conservazione», nn.7-8/2006
- A. Alagna, F. Tommaselli, *Contro l'oblio del restauro critico : rapporto sull'opera di Franco Minissi nell'ambito del restauro archeologico in Sicilia...per salvare la Villa del Casale*, Compostampa, Palermo 2007
- F. Dal Co, *L'infondatezza del vecchio, l'aleatorietà del nuovo*, in «Casabella», n.754/2007
- M. Ermentini, *Restauro timido. Architettura affetto gioco*, Nardini, Firenze 2007
- D. Fiorani, *Un panorama europeo del restauro oggi*, in A.A. V.V., *Trattato di restauro architettonico*, Utet Torino, 2007 (1° aggiornamento), pp.51-113
- G. Carbonara, *Alcuni temi di restauro per il nuovo secolo*, in A.A. V.V., *Trattato di restauro architettonico*, Utet Torino, 2007 (1° aggiornamento), pp.1-50
- F. Dal Co, *L'infondatezza del vecchio – l'aleatorietà del nuovo*, in «Casabella», n.754/2007, p.3
- A. Ferlenga, E. Vassallo, F. Schellino (a cura di), *Antico e Nuovo. Architettura e architetture*, Atti del Convegno *Antico e Nuovo. Architettura e architetture*, Venezia 31 marzo-3 aprile 2004, 2 voll., Il Poligrafo, Padova 2007
- S. Langè, *Per un rinnovato metodo critico nel rapporto passato-presente dal riconoscimento della 'traccia' alla comprensione del 'valore'*, in «Palladio», n.33/2004
- N. Pirazzoli, *Passato e postmoderno. Il restauro come metalinguaggio*, ALINEA Editrice, Firenze 2007
- Progettare il costruito. Dibattito teorico e progetti in Italia nella seconda metà del XX secolo*, a cura di M. Boriani, CittàStudi Edizioni, Novara 2008
- S. Casiello (a cura di), *Verso una storia del restauro: dall'età classica al primo Ottocento*, Alinea, Firenze 2008
- R. Cecchi, *Il restauro*, Spirali, Milano, 2008
- L. Gioeni, *Considerazioni inattuali: critica e cultura della conservazione dell'architettura*, Milano 2008

- P. Marconi, *Restauro architettonico ed emendazione filologica dei testi letterari: due discipline interpretative piuttosto che conservative*, in *Omaggio a Cesare Brandi nell'anno del centenario della nascita*, a cura di C. Bon Valsassina, Edifir, Firenze 2008
- G. Carbonara, *Alcune riflessioni, da parte italiana, sul restauro architettonico*, in *Conserving the authenticity. Essay in honour of Jukka Jokilehto*, a cura di N. Stanley-Price e J. King, ICCROM, Roma 2009
- A. Pane, *Da Boito a Giovannoni: una difficile eredità*, in «ANAFKH», n. 57/2009
- M. Battipaglia, *Ermeneutica e restauro: un percorso comune*, in «Palladio», n.45/2010
- R. Amore, *Gino Chierici: tra teoria e prassi del restauro*, E.S.I., Napoli 2011
- G. Carbonara, *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*, UTET, Torino 2011
- G. Carbonara, *L'ampliamento dei campi di tutela: una nuova sfida*, in A.A. V.V., *Trattato di restauro architettonico*, Utet Torino, 2011 (4° aggiornamento), pp.XIII-XXII
- Monumenti e documenti. Restauri e restauratori del secondo Novecento*, Atti del seminario nazionale, a cura di G. Fiengo, L. Guerriero, Arte Tipografica, Napoli 2011
- Offese di guerra: ricostruzioni e restauri nel Mezzogiorno d'Italia*, a cura di S. Casiello, Nardini, Firenze 2011
- I ruderi e la guerra*, a cura di S. Casiello, Nardini Firenze 2011
- F. Dal Co, *Il rivestimento e il decadere di senso delle cose. Perché gli architetti prediligono il Cor-Ten*, in «Casabella», n.807/2011
- R. De Fusco, *Che cos'è la critica?*, in «Op. cit.», n.145/2011
- G. Fiengo, L. Guerriero, *Sentieri interrotti: restauri e restauratori del secondo Novecento*, in *Monumenti e documenti. Restauri e restauratori del secondo Novecento*, Atti del Seminario Nazionale (Aversa, 2009-2010), a cura di G. Fiengo, L. Guerriero, Arte Tipografica, Napoli 2011
- L. Gioeni, *Marco Dezzi Bardeschi: teoria e pratica della conservazione dell'architettura*, in *Monumenti e documenti. Restauri e restauratori del secondo Novecento*, Atti del Seminario Nazionale (Aversa, 2009-2010), a cura di G. Fiengo, L. Guerriero, Arte Tipografica, Napoli 2011
- G. Marino, *Architettura e cose: venustas, vetustas e conservazione*, in Atti del Convegno internazionale "E.U.R.A.U. '10, Giornate europee della ricerca architettonica e urbana", 5° edizione (Napoli, 23-26 giugno 2010), in R. Amirante, C. Piscopo, P. Scala, *Eurau 2010. Venustas. Architettura/Mercato/Democrazia*. vol. 1, p. 38-44, CLEAN, Napoli 2011
- Pergoli Campanelli, *Il restauro, una storia antica*, in «Palladio», n.48/2011

- A.Riegl, *Il culto dei monumenti: il suo carattere e i suoi inizi*, a cura di S. Scarrocchia, Milano 2011
- G. Carbonara, *Restauro architettonico: principi e metodi*, M.E. Architectural Book and Review, Roma 2012
- R. De Fusco, *Restauro. Verum factum dell'architettura italiana*, Carocci, Roma 2012
- P. Fancelli, *Ricostruzione e dialettica antico-nuovo*, in «Materiali e Strutture», n. 1-2/2012
- P. Fancelli, *L'identità disciplinare del restauro*, in «Palladio», n. 50/2012
- F. Dal Co, *Scienziati del restauro e architetti felici*, in «Casabella», n. 830/2013
- P. Fancelli, *Il restauro preventivo oggi*, in «Arkos», n.3-4/2013
- R. De Fusco, *Che cos'è la critica in sé e quella dell'architettura*, Mimesis Edizioni, Milano, 2013
- A.Pane, *Attualità di Gustavo Giovannoni*, in «ΑΝΑΓΚΗ», n. 70/2013
- A.Pergoli Campanelli, *Cassiodoro alle origini dell'idea di restauro*, Jaca Book, Milano 2013

Scritti sul restauro critico

- L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, 1926
- L. Venturi, *Croce e le arti figurative*, in «L'Arte», fasc. XXVII, 1934
- G.C. Argan, *Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un Gabinetto centrale del restauro*, in «Le Arti», I, 1938-39, 2, pp.133-137
- G.C. Argan, *Urbanistica e architettura*, in «Le Arti», anno I, fasc.IV, apr-mag 1939.
- G. Bottai, *Direttive per la tutela dell'arte antica e moderna*, in «Le Arti», anno I, fasc.II, dic.-gen. 1939
- C. Calzecchi Onesti, *Il restauro dei monumenti*, in «Le Arti», anno I, fasc.II, dic.-gen. 1939
- R. Longhi, *Restauri*, in «La critica d'Arte», anno V, 1940, p.II, pp.121-128
- M. Lazzari, *La tutela delle bellezze panoramiche*, in «Le Arti», anno II, fasc.II, dic.-gen.1941
- M. Lazzari, *Restauro dei monumenti e urbanistica*, in «Le Arti», annoV, fasc.I, ott.-nov. 1942
- Pica, *Attualità del restauro*, in «Costruzioni-Casabella», XVI, 1943, 182, pp. 3-6
- R. Pane, *Il restauro dei monumenti*, in «Aretusa», n.1/1944
- R. Papini, *14 lezioni sul restauro dei monumenti*, Firenze 1946
- R. Bonelli, *Teoria e metodo nella storia dell'architettura*, in «Bollettino dell'Istituto Storico-Artistico Orvietano», n. 1/1945
- R. Bonelli, *Architetti e critici di fronte all'architettura*, in «Metron», fasc. 15, aprile 1947
- R. Bonelli, *Critica d'arte e critica architettonica*, in «Atti del convegno internazionale per le arti figurative», Firenze 1948

- R. Pane, *Ancora a proposito del restauro come critica d'arte*, in «Lo Spettatore Italiano», n. 9/1949
- R. Bonelli, *La storia dell'architettura come critica d'arte*, in «Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura», Firenze 1957
- R. Bonelli, *Architettura e restauro*, Venezia 1959
- R. Bonelli, *Estetica contemporanea e critica dell'architettura*, in «Zodiac», n.4/1959
- R. Bonelli, voce *Restauro architettonico*, in «Enciclopedia Universale dell'Arte», vol. XI, Firenze 1963
- R. Bonelli, *Aggiornare il restauro*, in «Comunità», fasc.78/1960, pp.2-10; Id., *La 'Carta di Venezia' per il restauro architettonico*, in «Italia Nostra», fasc.38/1964
- R. Bonelli, *Critica e linguaggio architettonico*, in *Studi in onore di G. Nicco Fasola*, in «Arte Lombarda», vol. II, Edizioni La Rete, Milano 1965
- M. Cangiano de Azevedo, voce *Restauro* in *Enciclopedia dell'arte antica*, vol 6°, Roma 1965
voce *Critica* in A. Gabrielli, *Dizionario dei sinonimi e dei contrari*, Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1967
voce *Criterio* in N. Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, UTET, Torino 1971
voce *Critica* in A. Lalande, *Dizionario critico di filosofia*, ISEDI, Milano 1971
- M. Gregori, *Per la tutela dei beni artistici e culturali*, in «Paragone», XXII, n.257/1971
- R. Bianchi Bandinelli, *Relazione di San Gimignano*, in «Il Contemporaneo – Rinascita», 6 ottobre 1972
- R. Bonelli, *Estetica, storiografia e critica nello studio storico dell'architettura*, in Atti del XIX Congresso di Storia dell'architettura (L'Aquila, 15-26 settembre 1975), Centro di Studi per la Storia dell'architettura, Roma 1980
- R. Bonelli, *Restauro dei monumenti: teorie per un secolo*, in *Anastilosi. L'antico, il restauro, la città*, in *Anastilosi: l'antico, il restauro, la città*, a cura di F. Perego, Laterza, Bari 1985
- L. Maramotti Politi, *Rapporto fra le teorie del restauro critico e le estetiche neo-idealiste*, in «Restauro», n. 80/1985
- F. La Regina, *Sul giudizio di valore nel restauro architettonico: note critiche*, in «Restauro», n.81/1985
- R. Bonelli, *Restauro anni '80: tra restauro critico e conservazione integrale*, in *Saggi in onore di Guglielmo de Angelis d'Ossat*, a cura di S. Benedetti, G. Miarelli Mariani, Roma 1987
- R. Bonelli, *Restauro dei monumenti: teorie per un secolo*, in *Anastilosi. L'antico, il restauro, la città*, a cura di F. Perego, Laterza, Roma-Bari 1987

- G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, in *Anastilosi: l'antico, il restauro, la città*, a cura di F. Perego, Laterza, Bari 1987
- A.L. Maramotti Politi, *Il restauro critico*, in Id., *La materia del restauro*, Marsilio, Milano 1989
- P. Philippot, *Storia e attualità del restauro*, trad. it. A cura di D. Fiorani, 1990
- Bellini, *Alle origini del restauro critico*, in «TeMa», n.3/1993, 3, pp.65-68; n.4/1993, pp.50-53; n.1/1994, 1, pp.60-64
- C. Brandi, *Il restauro. Teoria e pratica*, a cura di M. Cordaro, Editori Riuniti, Roma 1994
- G. Fiengo, *Il restauro dei monumenti: la riflessione di Roberto Pane del 1944*, in «TeMa», n.1/1993, pp.55-59
- R. Bonelli, *Scritti sul restauro e sulla critica architettonica*, Bonsignori, Roma 1995
- G. Carbonara, *Il restauro critico*, in Id., *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Liguori, Napoli 1997
- P. Philippot, *Saggi sul restauro e dintorni*, antologia a cura di P. Fancelli, Bonsignori, Roma 1998
- D. Borsa, *Le radici della critica di Cesare Brandi*, Milano 2000
- A colloquio con Paul Philippot*, a cura di M.I. Catalano, A. Cerasuolo, L. Seccosuardo, G. Zorzetti, in «Bollettino I.C.R.», n.2/2001
- A.L. Maramotti Politi, *Dall'estetica di Pareyson quali stimoli per il restauro?*, in G. Fiengo, L. Guerriero (a cura di), *Monumenti e ambienti. Protagonisti del restauro del dopoguerra*, Atti del Seminario Nazionale, Quaderni del Dipartimento di Restauro e costruzione dell'architettura e dell'ambiente, Napoli 2004

Scritti sulle personalità del restauro critico

- R. Mormone, *Roberto Pane: teoria e storia dell'architettura*, Napoli 1982
- G. Carbonara, *Restauro: attualità del pensiero di Roberto Pane*, in «Napoli Nobilissima», vol. 26/1987, p. 96-99
- Aa. Vv., *Ricordo di Roberto Pane*, Incontro di studi, Napoli 14-15 ottobre 1988, Napoli 1991
- A.Bellini, *Intervista a Giulio Carlo Argan*, in «TeMa», n.1, 1993
- G. Fiengo, *Il Restauro dei monumenti: la riflessione di Roberto Pane del 1944*, in «TeMa», n. 1/1993
- P. Nicoloso, *La "Carta del restauro" di Giulio Carlo Argan*, in «Annali di Architettura», n.6, 1994

- G. Carbonara, *Il pensiero di Paul Philippot: un singolare contributo europeo*, in «TeMa», n.1/1995
- L. Guerriero, *Roberto Pane e la dialettica del restauro*, Liguori, Napoli 1995
- G. Carbonara, S.A. Curuni, *Intervista a Renato Bonelli*, in «TeMa», n.3/1998
- M.I. Catalano, *Brandi e il restauro: percorsi di pensiero*, Fiesole 1998
- G. Carbonara, S. A. Curuni, *Intervista a Renato Bonelli*, in «TeMa», n.3/1998
- R. Di Stefano, *Roberto Pane: la difesa dei valori ambientali*, in «Restauro», n.143/1998
- G.G. Simeone, Y. Robert (a cura di), *La carta di Venezia. Intervista a Paul Philippot*, in «TeMa», n.1/1999, pp.....
- D. Borsa, *Le radici della critica di Cesare Brandi*, Guerini Studio, Milano 2000
- M.I. Catalano, A. Cerasuolo, L. Seccosuaro, *A colloquio con Paoul Phillippot*, in «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», n°2, gennaio-giugno 2001
- L. Gioeni, *Brandi e Croce: schermaglie di critica d'arte*, in «ANAGKH», n.37/2003, pp. 6-13
- L. Gioeni, *Brandi e Sanpaolesi: odos e methodos del restauro*, in «ANAGKH», n.48/2006, pp. 18-35
- G. Carbonara, *Brandi e il restauro architettonico oggi*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Nardini 2006, pp.225-238
- P. D'Angelo, *La teoria del restauro e l'estetica di Brandi*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Nardini 2006, pp.315-328
- P. Fancelli, *La Teoria di Cesare Brandi*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Nardini 2006, pp.361-374
- J. Jokilehto, *Alois Riegl e Cesare Brandi nel loro contesto culturale*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Nardini 2006
- J. Jokilehto, *What about Brandi's theory today?*, in *Theory and Practice in Conservation*, International Seminar (Lisboa, May 4-5, 2006), a cura di J. Delgado Rodriguez, J.M. Mimoso, Laboratorio Nacional de Engenharia Civil, Lisboa 2006, pp.25-30
- L. Russo, *Cesare Brandi e l'estetica del restauro*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Nardini 2006, pp.301-314

- S. Scarrocchia, *La ricezione della teoria della conservazione di Riegl fino all'apparizione della teoria di Brandi*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale, Viterbo, 12-15 novembre 2003, Nardini Editore, pp.35-50
- R. Varoli-Piazza, *Giulio Carlo Argan negli anni Trenta: intorno al restauro con Cesare Brandi*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Nardini 2006, pp.95-100
- G. Basile, *Cesare Brandi oggi*, in *Brandi e l'architettura*, Atti della giornata di studio, Siracusa 30 ottobre 2006, a cura di A. Cangelosi, M.R. Vitale, Lombardi Editori, Siracusa 2008
- G. Carbonara, *Il moderno restauro architettonico e il pensiero di Cesare Brandi*, in *Omaggio a Cesare Brandi nell'anno del centenario della nascita*, a cura di C. Bon Valsassina, Edifir, Firenze 2008
- P. Fancelli, *Cesare Brandi: architettura e restauro*, in *Brandi e l'architettura*, Atti della giornata di studio, Siracusa 30 ottobre 2006, a cura di A. Cangelosi
- A.L. Maramotti Politi, *Cesare Brandi: epigono di Croce?*, in *Brandi e l'architettura*, Atti della giornata di studio, Siracusa 30 ottobre 2006, a cura di A. Cangelosi, M.R. Vitale, Lombardi Editori, Siracusa 2008
- V. Russo, *Giulio Carlo Argan: restauro, critica e scienza*, Nardini, Firenze 2009
- Aveta, *Roberto Pane e l'urbanistica dei centri antichi*, in S. Casiello, A. Pane, V. Russo (a cura di), *Roberto Pane tra storia e restauro: architettura, città, paesaggio*, Marsilio, Venezia 2010, pp.288-293
- A.Bellini, *Giudizio critico e operatività nel pensiero di Roberto Pane*, in S. Casiello, A. Pane, V. Russo (a cura di), *Roberto Pane tra storia e restauro: architettura, città, paesaggio*, Marsilio, Venezia 2010, pp.17-21
- A.Cangelosi, *Roberto Pane al congresso di Storia dell'architettura del 1950 a Palermo e il dibattito contemporaneo sul restauro*, in S. Casiello, A. Pane, V. Russo (a cura di), *Roberto Pane tra storia e «Restauro»: architettura, città, paesaggio*, Marsilio, Venezia 2010, pp.204-209
- G. Carbonara, *Roberto Pane Cesare Brandi e il 'restauro critico'*, in S. Casiello, A. Pane, V. Russo (a cura di), *Roberto Pane tra storia e restauro: architettura, città, paesaggio*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 22-27
- M. Dezzi Bardeschi, *Cura dell'antico e qualità del nuovo. La crociata di Roberto Pane per il rinnovamento della cultura del restauro in Italia*, in S. Casiello, A. Pane, V. Russo (a cura di), *Roberto Pane tra storia e restauro: architettura, città, paesaggio*, Marsilio, Venezia 2010, pp.131-135

- A.L. Maramotti Politi, *Fu abbandono o solo approfondimento? Croce e Pane un legame profondo*, in S. Casiello, A. Pane, V. Russo (a cura di), *Roberto Pane tra storia e restauro: architettura, città, paesaggio*, Marsilio, Venezia 2010, pp.131-135
- L. Guerriero, *Per una teoria critica del restauro: note su Roberto Pane*, in S. Casiello, A. Pane, V. Russo (a cura di), *Roberto Pane tra storia e restauro: architettura, città, paesaggio*, Marsilio, Venezia 2010, pp.136-137
- B.G. Marino, *Luoghi esterni, immagini interne: attualità del percorso della conservazione dell'architettura in Roberto Pane*, in S. Casiello, A. Pane, V. Russo (a cura di), *Roberto Pane tra storia e restauro: architettura, città, paesaggio*, Marsilio, Venezia 2010, pp.149-153
- G. Pane, *Attualità di Roberto Pane*, in S. Casiello, A. Pane, V. Russo (a cura di), *Roberto Pane tra storia e restauro: architettura, città, paesaggio*, Marsilio, Venezia 2010, pp.566-568
- A. Trione, *La ragion poetica in Roberto Pane*, in S. Casiello, A. Pane, V. Russo (a cura di), *Roberto Pane tra storia e restauro: architettura, città, paesaggio*, Marsilio, Venezia 2010, pp.33-35
- G. Carbonara, *Renato Bonelli e il restauro architettonico*, in «Bollettino dell'Istituto storico-artistico orvietano», n.67/2011, pp. 61-70
- G. Carbonara, *Renato Bonelli, teorico del restauro*, in *Monumenti e documenti. Restauri e restauratori del secondo Novecento*, Atti del Seminario Nazionale (Aversa, 2009-2010), a cura di G. Fiengo, L. Guerriero, Arte Tipografica, Napoli 2011