

Teoria e storia del Restauro

Alfred Kubin (Austria, 1877- 1959)

“Non una casa viene costruita, non un’architettura progettata, ove la rovina non sia implicita, posta quale pietra di fondamento; ciò che in noi vive immortale non trova pace nelle nostre opere.”

Racconta di un mondo dove il *nuovo* non trova posto, ma solo ciò che ha numerosi anni; il degrado inarrestabile, nella capitale di quel regno, intacca ogni costruzione; porta al limite le riflessioni sul tema del rapporto tra “essere “divenire”, tra volontà di durata e naturale decadenza delle cose (tema che accomuna autori come *Ruskin, Rimmel e Riegl*).

John Ruskin (Inghilterra, 1819 – 1900)

Testo: *“Lampada della Memoria”*:

Affronta il tema dell’architettura del passato e del come porsi di fronte ad essa: *“vi sono solo due grandi trionfatori della propensione all’oblio degli uomini: la poesia e l’architettura; e la seconda in qualche modo comprende la prima ed è più poderosa nella sua realtà”*. La sua concezione di Architettura è profondamente influenzata dall’atteggiamento di critica negativa tenuto nei confronti dei contrastanti aspetti del suo tempo, in particolar modo nella perdita di ogni sincero rapporto con la natura. Afferma con convinzione la necessità di fare un’arch. tale da poter garantire alle opere una *dimensione storica*, cosa che al suo tempo non avveniva per egoismo e cinismo dei suoi contemporanei. Un’opera architettonica può essere considerata nel pieno del suo rigoglio non prima che siano passati 4-5 secoli.

Testo *“Aforisma 31”*:

Tratta più diffusamente della protezione dei monumenti del passato, qui contenuta la più accesa critica nei confronti del **restauro**, per lui: *“la forma più disgustosa di falsificazione”*.

Per Ruskin sono da considerarsi interventi di restauro, tutti quelli che si frappongono al naturale scorrere della vita dell’edificio (al *naturale sedimentarsi della dorata patina del tempo*): il suo è un invito alla manutenzione quotidiana, alla prevenzione dei mali, senza violare le leggi della natura alle quali anche l’edificio è assoggettato. Egli giudica ammissibili solo quegli interventi che non si frappongono con provvedimenti eccessivi ed artificiali ai lenti processi di degrado naturale.

Egli viene considerato il *fondatore della moderna cultura della manutenzione*.

Alois Riegl (Linz, A, 1858 – 1905)

Sviluppò i temi di Ruskin, in ambito più strettamente disciplinare. Attribuisce al *valore dell’antico* la massima importanza in quanto concetto del tutto *moderno* con grandi possibilità di sviluppo futuro. Rivela come si sia profondamente modificata l’importanza dei *valori in quanto memoria*: dal *“valore intenzionale”* (antichità classica fino al medioevo), al *“valore storico”* (sorto nel Rinascimento italiano e consolidatosi nell’ottocento), fino al *“valore dell’antico”* il quale, frutto della nostra epoca, *avanza delle pretese sul futuro*.

A queste tre classi fa corrispondere altrettante di monumenti: *Monumenti Internazionali* quelle opere che, con volontà del loro creatore, devono far ricordare un preciso momento del passato; *Monumenti Storici* il cerchio si estende a quelli che si riferiscono ancora ad un preciso momento, la cui scelta dipende dalla nostra volontà soggettiva, infine i *Monumenti Antichi* ciascun’opera della mano dell’uomo. In questa ultima categoria che cadono la maggior parte delle opere pertanto è il *“valore dell’antico”*, la sua importanza deriva dall’evoluzione nel tempo del *valore storico*.

Come l’800 fu il sec del *valore storico*, il 900 sembra diventare il sec del *valore dell’antico*.

Riegl afferma che il *valore dell’antico* consiste *“in un’imperfezione, in una mancanza di originalità, in una tendenza al degrado della forma e dei colori”*, il tutto dovuto all’azione distruttiva della natura. Se è questo il *valore dell’antico*, allora il solo intervento ammissibile su quei monumenti sarà necessariamente la manutenzione; l’uomo ha quindi il dovere di proteggere il monumento da una estinzione prematura, di evitarne le manomissioni, ma non di opporsi alle naturali distruzioni dovute al trascorrere del tempo.

Georg Rimmel (Germania,

Coglie un aspetto per così dire universale: tutto, nell'universo, è in continua lotta, tutto è tensione ed i due poli in cui si riassumono questi antagonismi sono “*la volontà dello spirito e la necessità della natura*”; “*nella nostra anima sono di continuo all'opera quelle forze che si possono designare solo con la metafora spaziale dell'aspirazione verso l'alto, forze di continuo attraversate, deviate, rovesciate da quelle altre che operano in noi come il nostro elemento cupo e basso, soltanto naturale, nel senso deteriore del termine*”. Queste “forze opposte” che operano all'interno dell'uomo e fuori di lui giungono ad una pace effettiva, ad “una precisa equazione” in un'unica arte, l'architettura.

“La rovina di una costruzione mostra che nella scomparsa e nella distruzione dell'opera d'arte sono cresciute altre forze e altre forme, quelle della natura; e così, da ciò che in lei vive ancora dell'arte e da ciò che in lei vive già della natura scaturisce un nuovo intero...”.

Tornando al pensiero di Ruskin, come l'uomo, l'opera d'arte decade in base alle leggi del tempo, senza potersi opporre; conservare e restaurare, perciò, significherebbe andare contro le leggi naturali. In questa aspirazione romantica allo “scompare nel tutto”, la visione Simmeliana della rovina apre uno spiraglio di “positività”: anche se è la natura stessa (non l'uomo) ad assumersi il compito di “mantenere” l'opera.

G. Battista Piranesi (Italia, 1720 – 1778)

Nelle sue vedute egli rappresenta monumenti sui quali si sono stratificati, nel tempo completamente, aggiunte, modificazioni, ma la presenza più forte è quella della natura: tralci, vegetazione che nasce tra le crepe delle murature in un tutt'uno col “passivo” edificio, mentre la natura cresce e si rinnova continuamente. La natura è viva mentre l'opera pare priva di ogni potenzialità di modificazione futura pur mostrando tutto di sé e del suo passato. L'intento di Piranesi sembra essere quello di rappresentare uno “stato di fatto” nella complessità dei suoi stadi di formazione; tutti, egualmente, ben definiti; altrettanto chiaro appare l'intento di lasciare le cose come stanno, l'uomo, cioè, non sembra essere autorizzato ad intervenire sulla rovina, modificandola: un atteggiamento sostanzialmente conservativo, un invito a lasciare le cose come stanno.

Conservare, ma anche per un'impossibilità di scelta, una volta venute meno le certezze che un'unica lingua, quella del classicismo, potesse parlare per bocca di tutti, non rimane altro che inserire quel linguaggio nella storia.

F. Borromini (Italia, 1599 – 1667)

In verità, ancor prima, aveva avvertito questa crisi: con lui infatti entrarono in crisi i due lati certi sui quali si era basata l'utopia del classicismo: *natura e storia*.

Il suo storicismo lo porta ad interessarsi di tutte le forme del passato, in particolar modo un'opera esplica la sua “ansia storicistica”: il restauro di S. Giovanni in Laterano (Roma). Il dubbio è penetrato nel linguaggio del classicismo e l'*archeologia* di Borromini mette sullo stesso piano tutte le forme del passato; nel **Piranesi** diviene atteggiamento coscientemente propositivo: nel Campomarzio: mostra come, nei suoi capricci architettonici, gli oggetti e gli stili della storia “galleggiano con uguale peso specifico”. I resti del passato vengono da lui accostati, assemblati, non ricomposti, come per la ricostruzione di un improbabile passato.

Dopo **Vico** e la sua *Scienza Nuova* il linguaggio non è più soltanto il “*grande logo*” che azzera la complessità e le stratificazioni dei linguaggi succedutisi nel tempo, al contrario il pensiero vichiano è gremito di fatti, nomi, moltitudini, miti e simboli.

Winckelmann (1717 – 1768)

Per come per **Legeay**, invece andava alla ricerca di un bello soprastorico, di una lingua pura e perfetta, il linguaggio era ancora un *principium individuationis*; egli sarebbe il fautore della *tabula*

rasa che ha lo scopo di “combattere il misterioso, l’oscuro, l’inesplicabile, per proiettare sul mondo la sua luce”. Il suo “logo” ripristina un ideale artistico al di là del tempo, si sbarazza delle stratificazioni.

La Grecia degli architetti del settecento, compresi **Winckelmann** e **Legeay**, ostenta la “propria estraneità alla natura e alla storia” viene, da **Piranesi** costretta ad uscire dal suo “orgoglioso e colpevole riserbo” che gli avrebbe permesso (unico linguaggio) di sottrarsi alle leggi del tempo.

In questo senso vanno lette le tavole piranesiane dei *templi di Paestum*: non come riproduzioni vedutistiche ma come “*reductio ad naturam* che, per più versi, fa violenza ai monumenti originari”. Razionalità greca ed irrazionalità della natura, che ha preso il sopravvento riducendo il tutto a pittoresca rovina, sono entrambi, comunque, presenti.

Mentre **Winckelmann** fa piazza pulita nel tentativo di identificare un *Logos*, **Piranesi** nega che un solo linguaggio possa esprimere tutta la profondità della natura e della storia dell’uomo; nei suoi sudi infatti vi sono figure gobbe e storpie: un’umanità frammentata ed un’architettura ugualmente ridotta a frammento: all’assenza di un linguaggio corrisponde l’assenza di un’integrità umana.

Questo non significa che **Piranesi** accetti tutto senza contrasti: al contrario, è lacerato dalla sua scoperta. Dai suoi scritti e dalle sue tavole traspare l’esigenza di un riscatto, che potrebbe essere operato da un linguaggio nuovo che risorga dalle ceneri della storia. Ma ad altri, non a lui sarà affidato il compito di verificare tale possibilità.

“*Conservare, l’uno affianco all’altro, i resti del passato: questo è il messaggio di Piranesi*”, ma senza una comprensione moderna dell’antico, questi resteranno soltanto oggetti da museo.

Il concetto di moderno di conservazione nasce nel momento in cui alla grande utopia classicista si sostituisce, col neoclassicismo e con l’eclittismo, una nuova concezione del passato, frutto dello storicismo ottocentesco.

L’opera del passato, considerata per tutto il corso del Cinquecento e del Seicento come “un’opera aperta” sulla quale potere liberamente intervenire (per completare, togliere, modificare) investendola di significati e valori altrui da quelli originali, diviene documento-ammonimento, testimonianza che va scientificamente classificata e conservata. L’esigenza scientifica diviene centrale: archeologia e filologia operano per recuperare l’opera come documento, in vista di una sua sistemazione storica e di una sua esposizione storiografica.

La “*coscienza storica*” una volta acquisita alla nostra civiltà, non può più essere invalidata, tale coscienza, propria del nostro tempo, era stata già colta da **Riegl** ed identificata nel “*valore storico*”. Tale *valore* tende a sezionare l’opera del passato attraverso un’accurata analisi filologica che possa portare, infine, a “riempire di nuovo con tutti i mezzi ausiliari disponibili i vuoti che con l’andar del tempo le influenze della natura hanno prodotto nella creazione originale: il “documento” va dunque conservato integro, così come si trova, messo al riparo da ogni possibile contaminazione.

C’è un’idea di progresso che appare dietro al concetto di “valore storico”, un progresso impensabile prima dello storicismo ottocentesco, poiché ogni epoca, prima d’allora, aveva pensato di essere l’ultima della storia. Una volta rimessa in “moto” la Storia, non saremo più gli ultimi, poiché dopo di noi, nella nostra coscienza, verrà sempre qualcuno.

La lettera a Papa Leone X di Raffaello e Baldassarre Cartiglione

La celebre lettera pone, forse, per la prima volta le basi teoriche di un programma di ripristino, seppur solo mentale, delle opere dell’antichità; la critica più recente ha sottolineato come proprio il preteso classicismo dell’urbinate sia molto più teorico che pratico e come negli umanisti più consapevoli, in Alberti e Raffaello in special modo, il mondo antico e la sua architettura sia del tutto diverso dal mondo moderno e dalla sua architettura anticheggiante. Il ripristino dell’immagine della Roma antica non ha per **Raffaello** un valore di per sé “scientifico” ma piuttosto un valore “esemplare”: tale immagine avrebbe dovuto servire non alla “gioia curiosa degli antiquari”, bensì come sicura base su cui si sarebbe potuta esercitare quella “passione conoscitiva” di architetti, letterati e cortigiani per lo scopo principale del progetto classicista: quello della *Instauratio Urbis* e, quello ancora più ambizioso, della *Renovatio Imperii*.

Occorre perciò ricostruire un'immagine precisa degli antichi ma per "eguagliarli e superarli": un progetto che fu già di **Alberti**, un ripristino ai fini teorici e didattici e perciò lontano da un moderno concetto di storia tendente ad una ricostruzione rigorosamente filologica. Il fallimento del progetto del **Raffaello**, che in fine divenne una sorta di "enciclopedia" dell'antico, rinverrà di molto l'approccio filologico nella restituzione dell'antichità.

Si farà luce, allora, quell'atteggiamento rassegnato che, alla morte di Raffaello, si esprime nel malinconico *epigramma del Castiglione*: "mentre tu con mirabile impegno ricomponevi Roma tutta dilaniata e restituivi a vita e all'antico decoro il cadavere dell'urbe, lacerato dal ferro, dal fuoco e dal tempo... , la morte si sdegnò che tu fossi in grado di restituire l'anima agli estinti e che tu rinnovassi, spezzando le leggi del destino, quanto a poco a poco era stato distrutto dalla morte".

Due anime convivono a Roma dopo la morte di Raffaello: quella ottimistica che aveva ispirato il progetto di restituire a nuova vita la città, e quella pessimistica, rinvigorita, se così può dirsi, dal sacco di Roma del 1527 che apparirà come una punizione nei confronti del sogno di una possibile risurrezione.

Per passare ad un diverso concetto di ripristino inteso in senso moderno è necessario attendere "la conversione della disciplina antiquariale in vera e propria scienza archeologica". Ciò che non si distingueva più, al tempo di **Winckelmann**, erano gli elementi autentici da quelli moderni: "nella scultura antica, la prima cognizione che si richiede per esercitare il sentimento del bello, consiste nel poter distinguere in una stessa figura, il nuovo dall'antico".

Allo strenuo lavoro di rilievo di Raffaello si sostituisce la contemplazione dell'arte nell' "ozio beato" favorito dall'ambiente di *villa Albani*. Da questa assidua frequentazione dell'antico **Winckelmann** estrarrà la sua fortunata definizione del carattere dell'arte greca: "*nobile semplicità e quieta grandezza*".

A quel primo momento di smarrimento, subentra però la sicurezza del metodo interpretativo confortato dalle leggi certe di quell'arte: "al primo sguardo forse non scorgerai altro che un sasso informe; ma se hai la forza di penetrare nei segreti dell'arte, osservando quest'opera con occhio tranquillo, vi scorgerai un prodigio: Ercole ti apparirà allora come circondato da tutte le sue imprese, ed in quella pietra vedrai insieme l'eroe e il dio".

Nel perseguimento di quegli ideali di ripristino noi possiamo cogliere anche una valenza fortemente umana, di sfida al tempo: l'immagine del *volo di Icaro*, che **Raffaello** usa come similitudine per il suo tentativo di emulare l'antico nella *ricostruzione di San Pietro*: "ma io mi levo col pensiero più alto. Vorrei trovare le belle forme degli edifici antichi, né so se il volo sarà d'Icaro".

Ripristino mentale, ideale, non riduzione a pratica filologica.

Con **Winckelmann** un altro pensatore tedesco, **Friedrik Holderlin** (1770 – 1843), tenterà di ripristinare l'idea di una Grecia perduta, quell'idea di bellezza che egli non trovava più nel suo tempo; uno scenario che gli apparirà come "un campo di battaglia dove mani, braccia e tutte le membra giacciono alla rinfusa, mentre il sangue vitale versato cola nella sabbia".

Da questo mondo lacerato nasce l'esigenza dell'armonia: i frammenti umani che la storia e la rivoluzione hanno sparpagliato vanno ricomposti: un'idea di ripristino alta ed impossibile al tempo stesso. La ricerca di questo "uomo completo" è il fine di **Holderlin**. Di fronte alle rovine di Atene, però, il suo progetto sembra destinato a fallire. Di fronte a tale distruzione "s'impara a tacere sopra ogni cosa"; e quindi accenna agli scempi perpetrati dall'archeologia, ma ciò che gli archeologi non hanno potuto asportare o comprare è "lo spirito di una simile bellezza".

Il vero progetto di **Holderlin** non è quello di dar vita alle colonne, o di ripristinarle per una fredda ricostruzione di un mondo che non è più; non i templi abbattuti dovranno risorgere, ma dargli una nuova "umanità".

L'idea di ripristino così come appare in **Winckelmann** e in **Holderlin**, diverge profondamente dalla fredda pratica filologica dell'ottocento.

Winckelmann: "*il contrario del pensiero indipendente è la copia, non l'imitazione*" imitazione intesa come immaginazione e metafora, mai costringente o imperativo.

Una cosa è l'imitazione, un'altra la copia: da un lato un atteggiamento creativo, dall'altro la sclerosi di ogni creatività; non solo, nel settecento emergono due distinte posizioni nel rapporto con l'antico: da una parte la visione di una *Antichità come futuro*, dall'altra come pesante eredità. E se nel primo caso "il passato proiettato in avanti diviene modello di polingenesi estetica, nel secondo esso determina un senso di "impotenza e di fatalismo".

Nel frontespizio di *The Works in Architecture* di **Robert Adam**, il giovane studente riceve da Minerva gli insegnamenti dell'antico come base per il suo operare futuro; al contrario, nel *Disperazione dell'artista* di **J. H. Fussli**, davanti all'impotenza dei frammenti antichi, la grandezza stessa del passato diviene "presenza paralizzante".

Entrambe le posizioni stanno sul versante dell'imitazione, ottimistica la prima, pessimistica la seconda; e sarà quest'ultima a prevalere nella visione più propriamente romantica e perciò anch'essa favorirà il diffondersi della pratica della copia.

La villa del **Cardinale Alessandro Albani**, concepita da lui stesso, trovano collocazione il bassorilievo di Antonimo, incastrato come una gemma nella cornice *Rocaille* di un camino e le numerose colonne della Roma antica tutte di porfido e granito e alabastro orientale, come sembrassero una selva (**Winckelmann**). Questa libertà di ripristino creativo si giustifica col fascino che le rovine antiche esercitano sulla figura di sognatore dilettante qual è il cardinale. Per l'Albani il passato è dietro l'angolo, i secoli non si frappongono tra il presente e l'imponenza paralizzante dei frammenti antichi; ragion per cui, con un piccolo salto quei frammenti possono, ripristinati, entrare nel presente. La facciata viene concepita a protezione dei reperti del passato.

Tutto l'opposto di quelle sistematiche raccolte senza gerarchie che caratterizzeranno le più tarde sistemazioni museografiche ottocentesche, dove i pezzi antichi avevano "l'aria dei fossili".

Il ripristino archeologico invece è un prodotto dell'altra faccia del '700: quella degli antiquari e degli eruditi. Mentre il *ripristino winckelmanniano* nasceva da un rapporto globale e dal sogno di un'ideale classico che potesse rivivere nel presente, il *ripristino archeologico* ha la sua matrice nella specializzazione, nella curiosità minuziosa, che spinge gli eruditi ad osservare, catalogare, suddividere il passato in vista della compilazione di monumentali opere che si costituiscano come rassegne complete di oggetti antichi.

Alla "meraviglia" subentra una posizione "relativistica" che permette di abbracciare tutto il passato e tutti gli stili; ragion per cui vengono alla luce, successivamente, la Grecia, gli Etruschi, e poi più tardi le civiltà dell'Egitto, del Medio Oriente e l'antichità primitiva.

E' **Valadier** il rappresentante più emblematico dei "restauratori" filologici con il ripristino dell'*Arco di Tito*: dopo averlo sezionato e scomposto, viene riassembleto andando incontro all'arbitrarietà di ogni ricomposizione analogica, è davvero il classico es. del *modo erudito di ripensare l'antico* come un'entità astratta nel tempo e nello spazio.

E' con la ricostruzione di **S. Paolo fuori le Mura** che segna definitivamente il crollo del "partito" degli architetti nei confronti di quello degli *Eruditi Romani*; in particolare l'**Abate Fea**, che attacca ferocemente il progetto di restauro che prevedeva, per i resti della chiesa paleocristiana distrutta da un incendio nel 1823, l'inglobamento in una costruzione del tutto nuova che seguisse forme e tecniche moderne.

Riegl, all'inizio del nostro secolo, ben vedrà nella pratica erudita del ripristino ottocentesco "*il postulato dell'unità dello stile*" e legherà tale pratica al *valore di novità*: valore che, a suo dire, induce a cancellare i segni del tempo dalle opere. Egli individua un elemento portante di tale pratica nel gusto tipico "delle masse meno colte": poiché solo una "*forma continua*" e una "*policromia inscritta*" possono infatti essere comprese immediatamente "da chiunque, anche se privo di qualsiasi formazione culturale".

Hugo von Hofmannsthal (Austria 1874 – 1929), autore che si caratterizza per una forte tensione tra passato e presente, guarda alla Grecia come *origine* ove riandare per comprendere un passato che possa rivivere nel nostro presente. E Hofmannsthal va alla ricerca di quell'ideale proprio nella

Grecia reale, quella Grecia che né *Winckelmann*, né *Holderlin*, né *Goethe* avevano invece mai potuto o voluto conoscere. Proprio di fronte a quel paesaggio reale lo scarto col passato si annulla: ripristino tutto mentale, necessario al poeta: “che cosa può dire al viandante del nuovo secolo la campagna greca fitta di rovine? Può ancora offrire il modello di una forma di vita che fluisce senza soluzione di continuità dal passato nel presente verso il futuro”. Ma è proprio nel momento di massimo sconforto, all’interno di un piccolo museo che il poeta, solo di fronte a cinque statue femminili, vive un’esperienza di annullamento del tempo: tra lui e quei volti non si pone più il velo dei secoli: “nulla delle limitazioni del tempo poteva destare un’eco nell’abbandono in cui m’ero perduto, senza durata era, e ciò di cui era colmo avveniva al di fuori dal tempo”.

L’Alberti

“Avviene che vengono guastati e mandati in rovina edifici che altri avevano iniziato bene. Io credo che occorra mantenersi fedeli alle intenzioni degli autori, le quali erano state certo frutto di matura riflessione...” si esprime anche così la “*doppia anima*” dell’*Alberti*, interprete di un inedito approccio critico all’antichità. Due anime: quella *archeologica*, che lo porta ad esaminare “tutti gli edifici dell’antichità che potessero avere importanza per qualche rispetto”, e che gli fa dire: “*incessantemente ho rovistato, scrutato, misurato, rappresentato con schizzi tutto quello che ho potuto, per potermi impadronire e servire di tutti i contributi possibili che l’ingegno e la laboriosità umana mi offrono*”, in un progetto di rilievo dell’antico che precorrerà di diversi decenni quel grande disegno di Raffaello di ricostruire “*le belle forme degli edifici antichi*”; e l’anima critica, propria di un umanista “*che non crede nella cultura divisa dall’esperienza*”.

L’Alberti tiene un atteggiamento critico nell’affrontare il tema della “modificazione” in architettura, lo stesso seguito nel restauro di **Santo Stefano Rotondo** a Roma: impose una fondamentale trasformazione del monumento, egli deplorava il partito degli archi su colonne, giudicandolo incongruo strutturalmente e figurativamente sgrammaticato; colse l’occasione per correggere l’organismo cristiano; abbattendo l’anello murario esterno, poté chiudere gli archi e gli intercolunni traducendo un tema costruttivo in un pittorico commento rinascimentale della superficie curvata. Con tale operazione, distrusse un’immagine e ne generò un’altra. S. Stefano Rotondo, per dirla con un paradosso, è un’opera albertiana realizzata con elementi lessicali del V e dell’VIII sec.

Per l’Alberti l’antico non è oggetto di culto (come invece lo sarà a partire dal tardo ‘700) bensì un’occasione fondamentale per progettare facendo base sul classicismo.

Il suo criticismo si manifesta con esiti “*contraddittori*”: ciò appare nell’incongruenza tra facciata ed i fianchi, ma anche nel tentativo di unificare lo spazio longitudinale medioevale con lo spazio centrale classico, del **Tempio Malatestiano**. *L’Alberti è sempre contemporaneamente restauratore ed architetto*. Ciò che appare attuale nel criticismo albertiano è quella tensione, mai sopita, che gli farà dire: “non può giammai l’uomo studioso trovare modo alcuno da impor fine al desiderio dello imparare”.

Una simile sorta di atteggiamento critico si cela anche in Raffaello, ed il Castiglione lo riassume in una parola: “sprezzatura”. Essa la si percepisce in tutte le sue opere: anche se dietro l’apparente facilità con cui compone nelle sue architetture elementi formali dell’antichità, traspare chiaramente quella sua capacità di sintesi e di vaglio critico che fa apparire semplici e naturali le soluzioni trovate.

Con “sprezzatura”, Raffaello usa sì l’antico per risolvere problemi moderni: ma al fondo sta quell’opera di restituzione delle “belle forme degli edifici antichi” che abbiamo già definito come esempio di “ripristino ideale” di una immagine dell’antichità (teorico – architetto).

Le forme, le tipologie dell’antichità, non possono valere in sé poiché, anzi, vanno sottoposte ad un principio selettivo che le conformi alle esigenze del presente: due su tutti sono gli esempi che dimostrano ciò, il ritorno costante del tema del *Pantheon* in quasi tutte le sue opere ed il tema della *domus* antica come “idea” del moderno palazzo signorile.

Il **Palazzo Brancolino dell'Aquila**, oggi demolito, fu per il **Raffaello**, la sintesi del nuovo palazzetto romano, citando in facciata “*motivi del foro Traiano*”, della *basilica Emilia*, del *Pantheon*, della *cripta Balbi* ed altri monumenti.

L'esempio forse più significativo fu quello per il concorso di *San Giovanni dei Fiorentini*, perché ci permette di mettere a confronto la posizione dell'antico di Raffaello con quella del suo contemporaneo *Antonio da Sangallo*; entrambi lavorano sul modello del Pantheon, ma per Antonio l'assolutezza dell'organismo centrico non va turbata e la corona di cappelle disposte a commentare il trionfale vaso circolare, conferma il primato indiscutibile dell'*ordo universalis*.

Sottoponendo così “*l'assoluto del modello*” all’ “*articolazione dell'interpretazione*”, alla “*critica del linguaggio*”, e mostrando come “anche quell'assoluto può essere “lavorato” con lo strumento “*universalismo*” del perfetto cortigiano...

L'impossibilità di **Raffaello** di ricostruire la *Domus*, lo porta all'apparente assemblaggio archeologico di elementi antichi.

Ma è con Palazzo Branconio che Raffaello mostra appieno quella sua capacità critica di andar oltre l'antico reinventandolo e reinterpretandolo in un'ottica tutta attuale, tale criticismo è ciò che assimila l'agire di Raffaello ad un fare dialettico fra tradizione ed innovazione.

La “*tradizione*” va sondata, analizzata, criticata, seppure senza alcuna ombra di timore, perché seppure essa sia fonte di ammirazione, è tuttavia “distante dal nostro tempo”; è proprio questa distanza che permette a **Raffaello** di riutilizzare in maniera critica “quell'antica architettura”.

E' la sintesi (armonia) tra passato e presente, fra tradizione ed innovazione (che è anche il senso di un'idea critica di restauro), posta costantemente in atto da Raffaello, ma mai realizzata compiutamente, mai risolta in un effettivo compimento.

E' nella “passione restaurativa” che va vista l'opera di **Viollet Le Duc**: egli considera il passato nell'ottica di una fondazione di un metodo per l'architettura del suo tempo; il recupero del passato, di tutto il passato, la peculiarità della sua epoca: tutte le scienze dell'uomo sono all'opera in questo recupero. Non è frutto di una moda o di uno stato di malessere mentale, ma di un'esigenza “strutturale” del suo tempo.

Ma non ci si può fermare qui, non basta aver acquisito la mentalità del rispetto verso tutte le forme del passato e verso la loro conservazione, questo lavoro di indagine è in effetti un preliminare, un prologo: *la sintesi segue l'analisi*. Per Viollet proprio le “*epoche caratterizzate da una grande spinta in avanti si sono distinte tra tutte per uno studio, almeno parziale, del passato*”. I nuovi problemi, le nuove esigenze, potranno ricevere luce dall'analisi dell'antichità, ma solo la *sintesi moderna* può costituire la soluzione finale.

Ciò che interessa Viollet non è l'aspetto formale dello stile medioevale, ma l'aspetto strutturale e metodologico quali principi che vanno utilizzati per far rinascere l'architettura del suo tempo.

Il legame tra medioevo e attuale è da vedersi non solo nelle leggi di equilibrio delle strutture, ma in tutta la ricchezza e la disponibilità di linguaggio del gotico: l'arte del medioevo è limitata da coloro che non la conoscono.

Se per **Raffaello** la grammatica che andava posseduta era quella delle “*belle forme degli edifici antichi*”, che poi, nelle sue architetture, egli utilizzava inserendone i termini in frasi del tutto moderne; lo stesso sembra essere il fine dialettico e operativo di **Viollet**: al posto dell'antichità romana, il medioevo francese; e quell'esigenza di legittimare storicamente il presente, avvicina singolarmente la *Renovatio Urbis* e la *Istauratio Imperii* di Raffaello all' *instaurare* e *renovare* l'architettura francese, recuperando il periodo storico in cui lo spirito della narrazione “moderna” si era, per la prima volta e nella sua più alta forma, manifestato.

Se di fronte al restauro di un edificio del passato “la cosa migliore è mettersi al posto dell'architetto primitivo e supporre ciò che egli farebbe se, ritornando al mondo, gli si imponessero i programmi che sono posti a noi”; all'opposto, nei confronti di un metodo progettuale moderno, seppur la conoscenza critica dei problemi costruttivi del passato potrà essere di guida all'operatore contemporaneo, tuttavia “nessuna indicazione formale può venire da questo programma”.

C'è dunque una "soluzione di continuità" tra il Viollet restauratore e il Viollet architetto: quella fiducia tutta ottocentesca, che scienza e storia possano verificarsi secondo leggi equiparabili. Viollet non può rendersi conto che il suo storicismo è, anch'esso, un prodotto storico.

Ciò che il classicismo critico di Raffaello sperimenta nell'impossibilità effettiva di recuperare le "belle forme", se non come "ombre" dell'antico splendore, Viollet alla fine scopre nella sua opera di restauratore ed architetto: nell'empirismo tutto eclettico, di un fare che può procedere solo "di volta in volta" senza potersi appellare a "discorsi sul metodo".

Sulla domanda "*qual è lo stile proprio di un edificio?*" s'infrange ogni certezza storicistica.

E' da questo "fallimento" che muovono le riformazioni teoriche del restauro in età moderna.

Se la frattura epistemologica a cavallo 7-800 aveva sottolineato la "soluzione di continuità" fra il presente storico ed il passato e quindi, tra l'architettura del passato e contemporanea, e se questa frattura aveva creato il "dramma" dell'800, cioè l'assenza di uno stile proprio dell'epoca, in ciò risiedeva l'originalità e la conquista culturale del secolo: quella visione storicistica, che non poteva non sfogare nella poetica dell'eclettismo e nel fenomeno del *revival*.

Ma l'assillante richiesta di uno stile per l'architettura rimane motivo centrale, speranza e utopia, fin dentro le poetiche del movimento moderno, fino ad oggi. Da questa disillusione nei confronti dell'utopia storicistica, che privilegiava soprattutto il valore storico, riparte la fondazione teorica del restauro nella nostra epoca.

Ciò che differenzia nettamente il "*restauro Critico*" così come viene delineandosi a partire dagli anni '40 fino alle sue più recenti sistemazioni teoriche, dal "*restauro Scientifico*" che ha in **Giovannoni** e nelle sue formulazioni per la Carta del Restauro del '31 il suo esponente massimo ed il suo manifesto programmatico: il "restauro scientifico" infatti, è ancora tutto all'interno di un'ipotesi prettamente storicistica, ed è semmai da avvicinarsi, più che all'idea di restauro, ad una certa empirica pratica di conservazione.

Il "*restauro critico*" introduce accanto al *valore storico*, quello *estetico*, che nelle prime formulazioni di **Roberto Pane** e **Renato Bonelli** rivela una matrice neoclassicista e spiritualista che ha in **Croce** il suo ispiratore. Il principio generale di ogni "restauro critico" è la necessità di "assegnare al *valore artistico* la prevalenza assoluta in confronto agli altri aspetti e caratteri dell'epoca, i quali devono essere considerati solo in dipendenza e in funzione di quell'*unico valore*". Il valore estetico supera perciò ogni altro valore. Seppur condizionata "dal resto dell'opera", l'operazione di restauro è, in ultima analisi, sempre una creazione: "*il restauro è dunque opera di critica e insieme opera d'arte*".

Sarà **Cesare Brandi** cercare un "contemperamento": accogliendo spunti e riflessioni che gli venivano dal pensiero fenomenologico e strutturale, egli vede nell'opera d'arte la compresenza delle sue istanze "*l'istanza estetica, che corrisponde al fatto basilare dell'artisticità per cui l'opera è opera d'arte; l'istanza storica che le compete come prodotto umano attuato in un certo tempo e luogo e che in un certo tempo e luogo si trova*". Istanza estetica e storica assumono così nella teoria brandiana pari valore.

Ma due riflessioni di **Brandi** sembrano centrali per un avanzamento del discorso sull'idea di restauro: la *prima riguarda la considerazione o meno dell'opera d'arte come "totale"*, da cui derivano postulati per l'eventuale intervento di restauro; la *seconda riguarda il tempo-spazio in cui l'opera d'arte vive*, che egli definisce duplice: rispettivamente il tempo e lo spazio in cui l'opera fu creata e il tempo e lo spazio in cui la coscienza umana riconosce l'opera d'arte.

Per quel che riguarda il primo punto, postulando che l'opera non è un totale ma un intero, ogni possibilità di ricondurre l'opera ad una "integrità organica si dissolve": "l'immagine è veramente e solamente quello che appare".

Ciò determina l'impossibilità di "intervenire nell'opera mutilata e ridotta in frantumi, per analogia, e riduce ogni intervento di restauro critico a rintracciare l'unità originaria, sviluppando l'unità

potenziale dei frammenti di quel tutto che è l'opera d'arte", limitandosi a svolgere i suggerimenti impliciti nei frammenti stessi o reperibili in testimonianze autentiche dello stato originario.

Brandi fissava qui un punto fondamentale: *l'impossibilità di ripristinare l'immagine primitiva dell'opera, poiché questa non esiste più ed essa è ciò che rimane.*

Sarà questa stessa a fornire quei "suggerimenti impliciti" che il restauratore dovrà cogliere, e *saper ascoltare.* L'eresia più grave: *"il restauro di fantasia"*.

Appare chiaro come l'unico "tempo" in cui il restauro può cadere sia quello dell'attimo in cui l'opera ci appare; in questo attimo l'opera è allo stesso tempo presente e passato, attuale e "nella storia".

Accolta la teoria di **Brandi**, non sarà più possibile, prescindere dalle due istanze, quella storica e quella estetica; e neppure sarà più possibile non fare i conti con il messaggio che proviene dall'opera d'arte stessa, nella consapevolezza, comunque, che siamo sempre noi, nel presente, ad interpretarla e ad interrogarla.

In queste riflessioni muove anche **Giovanni Carbonara**, partendo dalle posizioni del *restauro critico*, egli le vede ancora oggi, come le più attuali, complete e soddisfacenti proposte di restauro, teoricamente convincenti e ciò che più conte, operativamente valide.

Partendo dal *"perché si restaura"*, e dalla risposta, *"che si restaura ogni oggetto che viene considerato dalla cultura attuale come opera d'arte o come testimonianza di storia, o, come le due cose assieme"*, egli afferma che *"tale riconoscimento non può essere effettuato se non con gli strumenti della storiografia generale e di quella storico-artistica"*, da cui deriva il *"legame primario del restauro e della conservazione con le discipline storiche"*.

Per "saper ascoltare" che non è certo finalizzato ad un'operazione di ripristino filologico; bensì è un recepire ciò che rimane di vivo, nella nostra coscienza e nel nostro presente storico, dell'opera stessa; la teoria della "pura conservazione" rimanda ai principi del "restauro filologico".

Chi prende con originale riflessione la complessità dei problemi fin qui delineati è **Valeriano Pastor**. In quel apparente netto contrasto tra *innovazione* e *conservazione*, consiste il problema dell'*idea di restauro*. *"Innovazione Vs Conservazione"*, aporia del restauro. Qui Pastor introduce un paragone ricorrendo ad una metafora: la figura "doppia" di Apollo (Apollo da la morte ma dona la poesia): suoi strumenti sono l'arco e la lira, entrambi hanno un'origine comune, le corna del capro. La violenza e l'arte, hanno una comune radice; è dunque soltanto *nell'uso diverso* che esse divengono strumento di morte o di vita.

Noi dobbiamo rendere ragione delle nostre scelte. La ricerca di quel territorio tra *innovazione* e *conservazione* non può essere frutto di una volontà dionisiaca, bensì di una scelta da giustificare con ragione. *Innovazione* è cogliere "ciò che nelle forme formate ancora sussiste come forma formante"; *Innovare* perciò non è *elaborare* ma *trasfigurare*. Allo stesso modo *Conservazione* non significa soltanto l'arresto di un processo di trasformazione dell'opera, ma il riconoscimento di tutti quei processi, quelle stratificazioni, quelle modificazioni, dovute sia al tempo sia all'azione dell'uomo.

Innovazione e *conservazione*, espressione di un voler-essere ben preciso, ammettono un "territorio intermedio" sul quale si fenomenizza l'agire trasfigurante del restauratore. Si tratta di vedere *innovazione* e *conservazione*, non un conflitto fra *"termini univocamente definiti, ma tra termini che hanno un'analogia strutturale"*.

L'immagine del *sublime*, **Riegl** conclude la riflessione: se il risultato di quell'agire tra *innovazione* e *conservazione*, deve mostrare anche la compresenza dei conflitti non sarà la bellezza a rappresentarlo, bensì il sublime. Infatti, esso ha in sé ciò che nei canoni classici della bellezza non può essere ammesso: proprio la manifestazione di profondi conflitti; quel *"contrasto insuperabile tra infinito e finito"* che **Hegel** aveva detto essergli proprio.

Non la bellezza della forma originaria, ma il *sublime* che si alimenta della *"compresenza di stili...di scale diverse...di figure"*, anche in apparenza *"incompatibili"*.