



*La scoperta della cultura neoclassica  
sulla scena europea del XVIII secolo.  
Nuove prospettive per gli interventi  
di restauro architettonico*

PASQUALE CUCCO  
Independent Scholar

ABSTRACT: The debate, which began in the 18th-century, is around the question: 'What is monument?'. For the neoclassicists, monuments are material ruins of the Greek and Roman civilizations: triumphal arches, theatres, bridges, aqueducts and all that remained in Europe from the classical period. The neoclassical restoration season built the foundations of a new discipline, attributing monumental value to ancient ruins in a non-episodic but systematic way. The next restoration is only about extending the concept of monument. This essay discusses the domain of application of the restoration: from this period onwards medieval, baroque and, more recently, the nineteenth century and early twentieth century factories are considered monuments.

KEYWORDS: Restoration, Architecture, Archeology, History, Art.

CORRESPONDING AUTHOR: [pa\\_cu@live.it](mailto:pa_cu@live.it)

1. Reficere, *paradigma e prassi*.

La prima evidente affermazione di un nuovo modo di approccio al passato risiede nella scuola di pensiero e di azione in merito agli interventi di restauro sui resti della classicità greca e romana, a partire dalla seconda metà del Settecento, quando tutti gli interrogativi e le parole chiave

del restauro moderno sembrano essere già presenti<sup>1</sup>, iniziando a scolpire, seppur ancora a livello embrionale, le forme della disciplina che oggi conosciamo.

Già nel VI secolo l'imperatore Teodorico aveva intuito la necessità di conservare i monumenti pubblici: nel suo celebre editto, dichiarava che la maggior gloria del suo tempo non si sarebbe dovuta alle conquiste militari o all'affermazione temporale del suo potere, bensì al progetto di *mantenimento* dei resti dell'antichità classica, individuando in essi un elemento fondamentale di chiaro valore culturale. Il dibattito in merito al mantenimento dell'architettura ha quindi radici antichissime fino a giungere a tempi più recenti, la cui direzione culturale è tracciata dalle pagine di *Pointe de Folie, Maintenant l'architecture*<sup>2</sup> di Jacques Derrida che, sperimentando il mondo dell'architettura nel progetto di un giardino per il Parc de La Villette a Parigi con Peter Eisenman, insiste sull'urgenza di un'architettura che si mantiene in vita – *maintenant* – che resiste allo scorrere del tempo e al cambiamento dei gusti.

Alcune posizioni pre-settecentesche aiutano a comprendere in maniera approfondita le modalità più diffuse di approccio all'antico, rappresentando dei rari e privilegiati tentativi di difesa delle preesistenze, della conservazione e dell'autenticità dei prodotti ricevuti in eredità dal passato. Essi consentono di tracciare l'evoluzione dei procedimenti, leggendo le tracce materiali nelle opere tuttora conservate.

Nel 1519 Raffaello Sanzio, nominato Ispettore generale delle Belle Arti da papa Leone X, si rende presto conto dello stato dell'arte e delle consuete pratiche di riuso dei monumenti, spesso manomessi e violentati. Celebre è il suo accorato appello al pontefice in cui denuncia la distruzione delle antiche fabbriche romane e la prassi di reimpiegare i marmi nella costruzione dei nuovi manufatti, riducendoli mutili, smembrati, come «l'ossa del corpo senza carne»<sup>3</sup>. Non esiste ancora il concet-

<sup>1</sup> M. Dezzi Bardeschi, *Prefazione*, in P. Panza, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento*, Franco Angeli, Milano 2004.

<sup>2</sup> Cfr. J. Derrida, *Adesso l'architettura* (1986), trad. it. di H. Scelza, a cura di F. Vitale, Scheiwiller, Milano 2008.

<sup>3</sup> Si riporta di seguito un breve estratto della lettera di Raffaello a Leone X che aiuta a comprendere l'aspra denuncia dell'artista in merito alla scomparsa dell'arte classica, a causa dell'incuria e dell'insipienza degli uomini. «Onde quelle famose

to moderno di conservazione e tutela dei monumenti antichi, per cui Raffaello si trova di fronte alla necessità di codificare un patrimonio mai classificato prima e, anzi, alterato dalle esigenze edilizie delle famiglie potenti della corte papale o dall'ondata dilagante di paganesimo. La lettera, scritta a quattro mani dall'artista urbinato e da Baldassare Castiglione, è una preziosa testimonianza del crescente interesse nei confronti dell'antichità, maturato durante tutto il Rinascimento, fino a raggiungere la consapevolezza moderna della conservazione, e rappresenta un primo importante tassello della storia della tutela del patrimonio artistico nazionale.

Un forte legame con la preesistenza anima il progetto di Francesco Borromini per la Basilica di San Giovanni in Laterano, iniziato nel 1646 e terminato in tempo per l'apertura del giubileo del 1650, come testimoniano le targhe commemorative presenti nella chiesa<sup>4</sup>. Si tratta di una vicenda architettonica molto particolare ed emblematica, in cui l'autore ha cercato una sintesi tra le richieste della committenza e le sue

opere che oggidi più che mai sarebbero floride e belle, furono dalla scellerata rabbia e crudele impeto de' malvagi uomini, anzi fiere, arse e distrutte: sebbene non tanto che non vi restasse quasi la macchina del tutto, ma senza ornamenti, e, per dir così, l'ossa del corpo senza carne. Ma perché ci doleremo noi de' Goti, Vandali e d'altri tali perfidi nemici, se quelli li quali come padri e tutori dovevano difender queste povere reliquie di Roma, essi medesimi hanno lungamente atteso a distruggerle? Quanti Pontefici, Padre Santissimo, li quali avevano il medesimo officio che ha Vostra Santità, ma non già il medesimo sapere, né il medesimo valore e grandezza d'animo, né quella clemenza che la fa simile a Dio: quanti, dico, Pontefici hanno atteso a ruinare templi antichi, statue, archi e altri edifici gloriosi! Quanti hanno comportato che solamente per pigliar terra pozzolana si sieno scavati dei fondamenti, onde in poco tempo poi gli edifici sono venuti a terra! Quanta calce si è fatta di statue e d'altri ornamenti antichi! che arderei dire che tutta questa Roma nuova che ora si vede, quanto grande ch'ella si sia, quanto bella, quanto ornata di palagi, chiese e altri edifici che la scopriamo, tutta è fabricata di calce e marmi antichi...». Cfr. P. Franzese, *Raffaello*, Mondadori Arte, Milano 2008, pp. 144-145.

<sup>4</sup> Innocenzo X fu grato a Borromini per la velocità dei suoi restauri, tanto da omaggiarlo con il riferimento nell'epigrafe all'interno della porta principale: «Innocentius x Pont. Max. Lateranensem basilicam Constantini magni imperatoris Religionem ac munificentiam extructam summorum pontificum pietate Saepius instauratam Vetustate iam fatiscentem Nova molitione ad veterem Ex parte adhuc stantem conformatam Ornatu splendidiore restituit Anno iubilaei mdel pont. VI».

ispirazioni artistiche. Un Chirografo del 1647 chiarisce la volontà di conservazione dello stato costantiniano dell'opera, dando «principio alla restaurazione per mantenerla quanto sarà possibile nella sua primitiva forma»<sup>5</sup>. In quest'ottica, l'architetto abbandona le sue velleità progettuali – nuove volte, deambulatorio absidale, inedita piazza all'esterno – conserva il cassettonato cinquecentesco per ferma volontà di Innocenzo X, e disegna una successione di vuoti e pieni, con un attento dosaggio delle fonti luminose, incontrando così il favore del pontefice<sup>6</sup>. Borromini realizza la sua idea innovatrice nelle cinque navate, aprendo altrettante grandi arcate nel muro rinforzato con dodici pilastri in cui inserisce nicchie e tabernacoli; l'architetto non muta le misure fondamentali, non abbatte nessun muro, conserva i pilastri e la facciata costantiniana. Non mancarono le polemiche nei confronti del progetto, tra cui Quatremère de Quincy che, prendendo in prestito la famosa sentenza di Orazio, *Diruit, aedificat, mutat quadrata rotundis*<sup>7</sup>, si oppose con forza al *modus operandi* dell'architetto; ma è innegabile il tentativo borrominiano di ricercare un compromesso tra l'idea di *traditio* tanto cara al papa e i suoi ideali di *renovatio*.

Queste posizioni sono in contrasto con la pratica settecentesca del *reficere*, ossia il rifacimento delle antiche fabbriche come paradigma principale per il loro riutilizzo, seguendo le tecniche operative di ciascun tempo. Si tratta, quindi, di azioni volte più ad esaudire le necessità e gli ideali del presente, che a conservare e tramandare i valori testimoniali delle epoche trascorse.

Nel complesso termale romano dove Michelangelo aveva ricavato la chiesa di Santa Maria degli Angeli, Luigi Vanvitelli adegua l'opera al suo personale gusto, trasforma le antiche membrature, in linea con la sua espressività e il suo modo di concepire l'architettura. A Napoli, l'ex Pa-

<sup>5</sup> Cfr. A. Roca De Amicis, *L'opera di Borromini in San Giovanni in Laterano*, Dedalo, Roma 1995, p. 38.

<sup>6</sup> La bibliografia circa l'opera borrominiana in San Giovanni in Laterano è molto ricca, si segnalano a titolo esemplificativo: P. Portoghesi, *Francesco Borromini*, Electa, Milano 1984, pp. 165-170; *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, a cura di S. Casiello, Marsilio, Venezia 2005, pp. 262-268.

<sup>7</sup> Orazio, *Ep.* I 1, 100 (ed. consultata: *Epistole*, trad. it. di M. Ramous, Garzanti, Milano 2011, p. 53. «Costruisce, smantella, muta in tondi i quadrati»).

lazzo Sanseverino, realizzato nel 1470 da Novello San Lucano e confiscato nel 1547, viene acquistato dalla Compagnia di Gesù in forte espansione nei domini spagnoli, che nel 1584 sventra completamente l'edificio per far fronte alle diverse esigenze del culto religioso, conservando soltanto la facciata in bugne ancora oggi apprezzabile<sup>8</sup>.

Il Partenone, emblema della classicità, nella sua lunga vita ha subito moltissime trasformazioni che hanno alterato l'immagine complessiva: dapprima trasformato in chiesa altomedievale, poi utilizzato come polveriera dai Turchi, esso viene infine danneggiato irreversibilmente durante l'assedio veneziano del XVII secolo. Solo nella prima metà degli anni Trenta dell'Ottocento, quando la Grecia si costituisce entità nazionale liberandosi dal dominio ottomano, il Partenone diventa simbolo dell'intera nazione e vengono avviati i lavori di restauro per riportarlo allo splendore dell'età periclea<sup>9</sup>.

La stessa pratica interessa la Cattedrale di Siracusa, con una fronte tardo-barocca e ambienti interni bui. I muri esterni non sono altro che colonnati dorici tompagnati, elementi che richiamano l'antica vocazione della fabbrica. Non mancano altri esempi di chiese ed edifici medievali trasformati secondo il nuovo gusto o le nuove sopraggiunte esigenze. Le chiese romaniche, ad esempio, non si adattavano agli standard della cultura barocca, troppo buie e inadatte a evidenziare i fastosi apparati plastici e decorativi tipici della nuova stagione artistica. Così le strette monofore romaniche vengono trasformate in ampie finestrate barocche, le possenti colonne rivestite di stucchi variamente lavorati, le coperture medievali a capriate a vista vengono coperte da finte volte ad *in*

<sup>8</sup> Cfr. G. Ceci, *Il palazzo dei Sanseverino Principi di Salerno*, «Napoli nobilissima», VII, 1898, pp. 81-85; R. Pane *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Edizioni di Comunità, Milano 1975, vol. I, pp. 215-225.

<sup>9</sup> I restauri del Partenone sono fra i lavori più complessi degli ultimi anni. Si veda in merito: F. Brommer, *Die Giebel des Parthenon*, Philipp von Zabern, Mainz 1959; P. Green, *Il Partenone*, Mondadori, Milano 1974; R. Carpenter, *Gli architetti del Partenone* (1970), trad. it. di A. Martignetti, Einaudi, Torino 1979; M. Pavan, *L'avventura del Partenone. Un monumento nella storia*, Sansoni, Firenze 1983; *The Parthenon and its impact in modern times*, ed. by P. Tournikiotis, Melissa, Athens 1994; M. Beard, *Il Partenone* (2002), trad. it. di B. Gregori, Laterza, Roma-Bari 2004.

*cannucciato*<sup>10</sup>, senza alcuna cura del valore storico e culturale degli elementi originari.

La chiesa angioina ad impianto gotico di Santa Chiara a Napoli, costruita nel Trecento per volontà di Sancha di Maiorca<sup>11</sup> che profuse ingentissime risorse economiche, molte delle quali provenienti dalle rendite dei beni immobili del regno, è una maestosa opera di inizi Trecento, completamente rimaneggiata nel Settecento secondo le espressioni barocche. Infatti, l'impianto originale viene profondamente modificato ad opera di Domenico Antonio Vaccaro e numerosi altri artisti ed architetti che vi lavorano instancabilmente per diversi anni dal 1742, diventando il manifesto visibile del rococò napoletano. Le trifore delle cappelle laterali vengono tamponate per far posto ad aperture quadrangolari.

<sup>10</sup> In molti teatri, chiese e palazzi nobiliari costruiti tra il 1500 e il 1800 sono presenti volte leggere, dette anche volte in 'camorcanna' o 'in cannucciato'. Tali volte, molto diffuse grazie alla loro economicità e facilità di realizzazione, sono spesso decorate con affreschi e stucchi di pregio che conferiscono loro un importante valore storico, artistico e architettonico. La tipologia costruttiva presenta una struttura portante in legno (centine) ottenuta mediante l'abbinamento chiodato di due o più tavole disposte per 'coltello' e a giunti sfalsati. Le centine sono generalmente costituite di tavole irregolari di 2-4 cm di base per 10-30 cm di altezza, con una lunghezza variabile da 50 a 150 cm. Lo stuoiato di supporto all'intonaco è in genere realizzato con il cosiddetto 'arellato', ovvero con stuoi di canne o di grosso diametro (circa  $\Phi=10-30$  mm) spaccate longitudinalmente al proprio asse ed intesute a formare una maglia con doppio ordito ortogonale o di canne di piccolo diametro (circa  $\Phi=5$  mm) accostate a formare un ordito monodirezionale. L'intonaco, che aveva lo scopo di rifinire la costruzione, poteva avere composizione diversa a seconda della disponibilità dei materiali e delle esigenze di cantiere. Spesso era necessario che la malta avesse una presa rapida, in modo da ridurre i tempi di attesa, che avesse una certa fluidità, in modo da rendere più facile l'esecuzione del lavoro, che avesse una certa consistenza, in modo da evitare che questa cadesse mentre veniva applicata, e che avesse una certa resistenza in modo da far fronte alle sollecitazioni a cui poteva essere sottoposta senza fessurarsi. Cfr: E. Quagliarini, M. D'Orazio, *Recupero e conservazione di volte in "camorcanna". Dalla "regola d'arte" alle tecniche di intervento*, Alinea, Firenze 2005.

<sup>11</sup> Alla sovrana si deve anche la fondazione dei monasteri di Santa Maria Maddalena, Santa Maria Egiziaca e Santa Croce di Palazzo, tutti a Napoli. Cfr. M. Gaglione, *Qualche ipotesi e molti dubbi su due fondazioni angioine a Napoli: S. Chiara e S. Croce di Palazzo*, «Campania Sacra», 33, 2002, pp. 61-108.

golari ad arco a sesto ribassato, le bifore della navata principale sostituite da finestre barocche ed oculi superiori, alterando tutti gli equilibri chiaroscurali tipici delle chiese medievali. Il settecentesco altare barocco, firma di Giovanni Battista Nauclerio (1666-1739), molto attivo a Napoli, nasconde uno dei pochi elementi scampati alla rimodulazione tardo-barocca, ovvero un monumento sepolcrale angioino opera di molti tra i massimi scultori del Trecento italiano<sup>12</sup>. L'interno viene rivestito da marmi policromi, stucchi e cornici dorate, il tetto a capriate nascosto da una volta affrescata da pittori dell'epoca, il pavimento in marmo disegnato ed eseguito da Ferdinando Fuga.

Il risultato di questo lungo intervento è la creazione di uno spazio 'anomalo' nel quadro dell'architettura barocca napoletana<sup>13</sup>, ed in questo contesto, il 4 agosto del 1943, durante un bombardamento nel porto della città, la Basilica viene colpita da uno spezzone incendiario devastante, aprendo la *querelle* sulla necessità e l'urgenza del suo moderno restauro.

## 2. *La nuova stagione del sapere e del fare.*

Intorno alla metà del Settecento la prospettiva inizia a mutare, si afferma la cultura neoclassica, grazie alla promozione degli scavi di Ercolano nel 1738 e quelli di Pompei dieci anni più tardi. È la prima volta che si conosce la realtà classica nella sua complessità e non solo per frammenti; studiosi di arte e architettura si muovono da tutta Europa diretti in Italia e in Grecia, inaugurando la ben nota stagione del *Grand Tour*, che ha in Pompei, Ercolano e, successivamente, Paestum le tre città privilegiate in cui per la prima volta l'Europa si confronta con i caratteri figu-

<sup>12</sup> Nessuno dei sepolcri superstiti dei principi angioini conservati in Santa Chiara è stato risparmiato da successive manomissioni ed interventi, spesso gravi ed evidenti, ad eccezione del monumento sepolcrale di re Roberto, oggetto di frequenti restauri. Cfr. M. Gaglione, *Manomissioni settecentesche dei sepolcri angioini nel presbiterio di Santa Chiara*, «Dialoghi di storia dell'arte», 4-5, 1997, pp. 144-146.

<sup>13</sup> V. Russo, *Architettura delle presistenze tra Controriforma e Barocco*, in *Verso una storia del restauro. Dall'età classica al primo Ottocento*, a cura di S. Casiello, Alinea, Napoli 2008, pp. 139-206: 180.

rativi dell'età classica. Dai loro viaggi nascono resoconti letterari e grafici delle opere e città visitate, ancora oggi fonte di preziose informazioni per la comprensione dello stato dell'arte in quegli anni. Winckelmann, massimo studioso del classicismo e sostenitore della supremazia greca, visita i resti di Ercolano, studia gli scavi e i frammenti delle statue bronzee che vi emergevano<sup>14</sup>. Per la prima volta i viaggi si allargano anche alla Grecia; i due studiosi inglesi, un pittore e un architetto, John Stuart e Nicolas Revett, soggiornano in Grecia dal 1751 al 1753, dedicandosi alla stesura di tavole molto ricche di dettagli, strettamente coerenti con la realtà dei luoghi, infatti «le vedute sono state completate tutte sul posto [...]. Nessun oggetto è stato qui abbellito dalla fantasia, né ne è stata modificata la posizione»<sup>15</sup>.

Anche Julien Le Roy riesce a raggiungere Atene, rileva l'Acropoli e ritorna a Parigi con un libro sulle antichità classiche illustrate, *Les ruines des plus beaux Monuments de la Grèce* (1758), utile strumento per comprendere informazioni di carattere tecnico sui resti archeologici, nonostante i numerosi errori. A Le Roy, sostenitore dell'assunto secondo cui l'architettura romana derivi da quella greca, si oppone con forza Giambattista Piranesi che tenta di dimostrare come quella romana discenda dall'architettura etrusca, lo dimostrerebbero le tante infrastrutture romane totalmente estranee alla pratica greca del costruire<sup>16</sup>. Piranesi, con le sue acqueforti dei monumenti antichi in rovina e delle vedute su Roma, paventa con umiltà la volontà di rendersi utile, grazie all'opera di salvataggio di tutti i monumenti lacunosi, frammentari, mutili e devastati, come lui stesso scrive del suo operato: «Quando mi accorsi che a

<sup>14</sup> Winckelmann non ha mai scritto opere dedicate esclusivamente al restauro, ma la sua attenzione nei confronti della disciplina è testimoniata dalla carica di Prefetto delle Antichità di Roma e dal suo lavoro di curatore delle collezioni del cardinale Albani. In merito alla sua figura si veda: J.J. Winckelmann, *Le scoperte di Ercolano*, con nota introduttiva e appendice di F. Strazzullo, Liguori, Napoli 1993; *Roma e l'antico. Visione e realtà nel XVIII secolo*, a cura di C. Brook e V. Curzi, Skira, Milano 2010; P. Coen, *Roma, 1769: Winckelmann e Piranesi davanti all'antico*, «Ananke», 80, gennaio 2017, pp. 146-153.

<sup>15</sup> Cit. in F. Delizia, *Dal riuso alla conoscenza dell'antico*, in *Verso una storia del restauro*, cit., p. 212.

<sup>16</sup> Cfr. R. Middleton e D. Watkin, *Storia universale dell'architettura. Ottocento* (1989), trad. it. di A. Bacigalupo, Electa, Milano 2006, p. 72.

Roma la maggior parte dei monumenti antichi giacevano abbandonati nei campi o nei giardini, oppure servivano da cava per nuove costruzioni, decisi di preservarne il ricordo con le mie incisioni. Ho dunque cercato di mettervi la più grande esattezza possibile»<sup>17</sup>.

D'altronde il Settecento è il secolo del sublime, del pittoresco, della scoperta del paesaggio e dell'interesse per il frammento; cominciano ad apprezzarsi i paesaggi selvaggi e inospitali, non si ricerca più la proporzione e l'armonia, si apprezza l'irregolare, lo smisurato, il colossale, l'indistinto, il vetusto. La rovina si pone sulla linea di confine tra la continua ricerca dell'immortalità della materia e l'immane azione del «tempo, grande scultore»<sup>18</sup>. Si ricordano, a conferma di questo gusto, le vedute di Clerisseau (*Fantasia architettonica*, 1781), di Pannini (*Rovine romane con figure*, 1730), di Adam (*Tempio di Giove a Spalato*, 1764) e di molti altri ancora.

Tutto questo fervore culturale porta l'Europa a cambiare direzione, a rinnovare la sua concezione della cultura classica imponendo un cambiamento del gusto. Dal secolo XVIII gli allievi più geniali dell'Accademia nazionale di Parigi arrivano a Roma, ospiti dell'Accademia di Francia, per rilevare i monumenti antichi della città, spingendosi anche oltre. Nel 1750 Soufflot e Dumont rilevano i templi di Paestum secondo uno studio più rigoroso e sistematico delle antichità classiche, stimolando generazioni di architetti a disegnare le forme dei loro edifici chiaramente ispirate allo stile conosciuto in Italia.

Così, tutta l'Europa è permeata dal nuovo gusto neoclassico, ad eccezione dell'Austria settentrionale, la Moravia e altri paesi essenzialmente estranei alla nuova prospettiva culturale. È questo il periodo in cui anche gli storiografi iniziano ad avvicinarsi al lavoro in maniera più sistematica: i trattati storiografici, che prima del Settecento avevano quasi tutti una base mitologica, vengono ora ritenuti attendibili solo se confrontati con documenti storici, verificabili ed incontrovertibili. L'Abate

<sup>17</sup> Cit. in M. Yourcenar, *La mente nera di Piranesi*, in Id., *Con beneficio di inventario* (1962), trad. it. di F. Ascari, Bompiani, Milano 2004<sup>2</sup>, p. 105.

<sup>18</sup> Il concetto dello scorrere del tempo assimilato a un agente atmosferico, uguale alla pioggia, al sole, al vento, in grado di incidere le statue, i monumenti, le bellezze all'aperto, è introdotto da M. Yourcenar, *Il tempo grande scultore* (1983), trad. it. di G. Guglielmi, Einaudi, Torino 2005.

Ludovico Antonio Muratori (1672-1750)<sup>19</sup>, di Vignola, colleziona nel Settecento una serie sterminata di documenti e li trascrive nella forma del tempo, inaugurando un nuovo modo di fare la storia, non sulla leggenda ma sui documenti. La storia diventa vera e propria scienza. In Francia, con la pubblicazione del testo su cui si fonda la cultura settecentesca, l'*Encyclopédie*, nata con il nome di *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*<sup>20</sup> (1751), si tenta di organizzare in modo razionale e scientifico le conoscenze raggiunte nelle singole attività manuali: l'arte, ad esempio, smette di essere considerata unicamente un'attività d'immaginazione legata al genio dell'artista e diventa anche una pratica manuale fatta di pennelli, colori, attrezzi e materia.

Nel *Dictionnaire d'Architecture Civile et Hydraulique* (1693) firmato da Charles D'Aviler alla voce «Restauration» si legge: «Rifacimento di tutte le parti di un edificio degradato o deperito per cattiva esecuzione, o per il passare del tempo, in modo che sia rimesso alla sua primitiva forma, ed anche considerevolmente ingrandito». Qui si nota ancora la legittimazione dei rifacimenti, delle ricostruzioni, del *remise en sa première forme*, ma si legge anche un abbozzato interesse per le cause del degrado e delle conseguenze che il passare del tempo produce nella vita dei manufatti<sup>21</sup>. Il cambio di giudizio e di operato che in questi anni sta nascendo

<sup>19</sup> Figura di intellettuale tipica del Settecento: erudito, instancabile ricercatore, raccogliitore e ordinatore di fonti, compilatore di repertori, concentrato nel suo lavoro di vaglio critico, aperto alla comunicazione scientifica, prevalentemente in forma epistolare, con gli altri studiosi. Assumono un ruolo centrale gli studi storici del Muratori, inaugurati da uno scritto, *La piena esposizione dei diritti imperiali ed estensi sopra la città di Comacchio* (1712), fino ai *Rerum Italicorum Scriptores*, pubblicati in 24 volumi fra il 1723 e il 1728. Cfr. S. Bertelli, *Erudizione e storia in Ludovico Antonio Muratori*, Istituto italiano per gli studi storici, Napoli 1960; L. Delia, *Entro Domat et Beccaria: Muratori e la codificazione de la jurisprudence*, «Archive de philosophie du droit», 57, 2014, pp. 551-560.

<sup>20</sup> A tal proposito si veda: D'Alembert e D. Diderot, *La filosofia dell'Encyclopédie*, a cura di P. Casini, Laterza, Bari 1966; *Enciclopedia, o dizionario ragionato delle scienze, delle arti e dei mestieri, ordinato da Diderot e d'Alembert*, a cura di P. Casini, Laterza, Roma-Bari 1968, 2003<sup>2</sup>; *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Éditions Flammarion, Paris 1993, t. 1-2.

<sup>21</sup> Cfr. P. Panza, *Antichità e restauro nell'Italia del Settecento, dal ripristino alla conservazione delle opere d'arte*, Franco Angeli, Milano 1990.

conduce alla definizione moderna di restauro: azione che preserva le fabbriche antiche nella loro integrità materica, provvedendo, quando necessario, ad integrazioni distinguibili. Si tratta di «qualsiasi intervento volto a conservare e a trasmettere al futuro, facilitandone la lettura e senza cancellarne le tracce del passaggio nel tempo, le opere d'interesse storico, artistico e ambientale; esso si fonda sul rispetto della sostanza antica e delle documentazioni autentiche costituite da tali opere, proponendosi, inoltre, come atto d'interpretazione critica non verbale ma espressa nel concreto operare...»<sup>22</sup>. Solo un secolo prima tale definizione era del tutto estranea; nel 1650 Carlo Fontana, *principe* dell'Accademia di San Luca<sup>23</sup>, propone di riutilizzare il Colosseo, inserendolo in una complessa opera architettonica con attività produttive, residenze e una chiesa<sup>24</sup>. Tale proposta non desta alcuno scandalo mentre, solo alcuni anni dopo, un intervento simile sarebbe stato giudicato folle, proprio perché il Colosseo inizia ad essere considerato come importante tassello nella storia dell'arte e dell'architettura, anche i suoi singoli bloc-

<sup>22</sup> B.P. Torsello, *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, Marsilio, Venezia 2005, p. 25. È utile anche ricordare la definizione di 'restauro' data dallo storico e teorico italiano Guglielmo De Angelis D'Ossat (1907-1992) per cui «nel millenario percorso storico dell'architettura non si può considerare il restauro come un prodotto, anzi un sottoprodotto culturale tipico della civiltà moderna. Il fenomeno deve invece essere ricondotto nell'ambito continuo degli strumenti architettonici su edifici esistenti che si sono realizzati in ogni età...», in G. De Angelis D'Ossat, *Restauro: architettura sulle preesistenze diversamente valutate nel tempo*, «Palladio», 2, 1978, pp. 51-64: 54.

<sup>23</sup> I *Principi* dell'Accademia di San Luca erano eminenti personalità artistiche elette dal corpo accademico. Nel biennio 1648-1650 il principe fu Giovanni Battista Soria (1681-1651), Carlo Fontana (1638-1714) lo fu nel 1686 e 1694. Per maggiori approfondimenti si rimanda ai seguenti testi: *Accademia Nazionale di San Luca*, Rassegna dell'Accademia Nazionale di San Luca, Roma 1980; N. Pevsner, *Le accademie d'arte* (1940), trad. it. di L. Loviseti Fuà, Introduzione di A. Pinelli, Einaudi, Torino 1982; *I premiati dell'Accademia (1682-1754)*, a cura di A. Cipriani, Quasar, Roma 1989; R.M. Giusto, *Architettura tra tardobarocco e neoclassicismo. Il ruolo dell'Accademia di San Luca nel Settecento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2003.

<sup>24</sup> Cfr. M. Fagiolo, *Da Domenico a Carlo Fontana: i progetti per le Colonne coelidi, le Mete e il Colosseo*, in *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Gangemi, Roma 2008, pp. 13-38.

chi di travertino acquistano valore storico da tutelare e tramandare alle generazioni future.

A partire già dal Cinquecento, il collezionismo di antichità diventa quasi un obbligo culturale di ogni sovrano, aristocratico ed erudito d'Europa, per cui i papi iniziano ad emanare, di solito attraverso il cardinale Camerlengo, norme e bandi tesi a limitare l'esportazione di opere d'arte<sup>25</sup>, dirette a Parigi, Madrid e soprattutto al mercato britannico<sup>26</sup>. Non vane, infatti, furono le numerose bolle papali volte alla tutela e conservazione di molte categorie di beni artistici<sup>27</sup>. La Constitutio Apostolica del 1574, *Quae publice utilia ac decora*, di papa Gregorio XIII riconosce chiaramente la priorità della *publica utilitas* e del *decorum* sulle *cupiditates* dei proprietari terrieri. Nel 1704, sotto il pontificato di papa Clemente XI, compare la prima chiara esplicitazione dei divieti, che sono ribaditi «premo somamente [...] che si conservino [...] le antiche memorie, et ornamenti di quest'Alma Città di Roma, quali tanto conferiscono a promuovere la stima della sua magnificenza, e splendore appresso le Nazioni straniere; come pure vagliono mirabilmente a confermare ed illustrare le notizie appartenenti all'Istoria così sagra, come profana»<sup>28</sup>. Nel 1624, con l'editto del cardinale Aldobrandini, entra in vigore il divieto di esportare gli oggetti, fino ad allora troppo generico ed indeterminato, con particolare attenzione alle esportazioni di statue e reperti provenienti da scavi. Nel 1733 l'editto del cardinale Albani invita alla conservazione delle opere d'arte sia per erudizione sia come motivo per gli stranieri «a portarsi alla medesima città per vederle e ammirarle [...]

<sup>25</sup> S. Settis, *I Beni culturali della chiesa nella cultura contemporanea*, in *Ventennale della Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa*, a cura di F. Buranelli e F. Capani Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2011, pp. 39-51.

<sup>26</sup> Cfr. J. Scott, *The Pleasures of Antiquity. British Collectors of Greece and Rome*, Yale University Press, Yale 2003.

<sup>27</sup> Risulta utile ricordare che le prime disposizioni legislative nello Stato Pontificio risalgono ai secoli precedenti: la bolla *Etsi de cunctarum* del 1425, promulgata da Martino V, aveva per obiettivo la tutela e la valorizzazione degli edifici classici di Roma; *Cum aliam nostram urbaem* del 1462, di Pio II, proibiva la demolizione e la spoliazione dei ruderi; la bolla *Cum provida Sanctorum Patrum decreta* del 1474, di Sisto IV, vietava l'alienazione delle opere custodite nelle chiese.

<sup>28</sup> Cfr. A. Emiliani, *Leggi, bandi, provvedimenti dei beni artistici e culturali negli antichi Stati italiani 1571-1860*, Polistampa, Firenze 2015, p. 47.

con grande vantaggio del pubblico e del privato bene»; venti anni più tardi, nel 1750, l'editto del cardinale Valenti tenta di dare una forma più organica ad un complesso di norme sulla tutela dei beni artistici. All'alba del nuovo secolo, nel 1802, in risposta ai problemi del saccheggio napoleonico nello Stato della Chiesa, il Chirografo di Pio VII, promulgato con un editto del cardinale Doria Pamphilj, stabilisce, tra le numerose restrizioni, di redigere accurati elenchi delle opere d'arte e architettura. L'editto Pamphilj rivolge l'attenzione verso ogni documento dell'antichità, anche frammentario, di cui viene proibito il riuso e la distruzione<sup>29</sup>. Nasce così l'idea di imprescindibile legame fra opera d'arte e territorio di origine conferendo al manufatto un ruolo fondamentale per la documentazione storica<sup>30</sup>. Infine, grande importanza detiene l'Editto del cardinale Bartolomeo Pacca del 1820, tassello fondamentale per una più rigorosa politica di tutela dei beni architettonici italiani<sup>31</sup>.

Le norme pontificie, intanto, iniziano a fare scuola: le note *Prammatiche* emanate dal re di Napoli Carlo di Borbone dopo l'avvio degli scavi di Ercolano e Pompei riprendono tutti i concetti fondamentali dell'editto Valenti, che a sua volta riprende e precisa il precedente editto Albani, dando così principio all'iter che porta alla promulgazione delle prime leggi di tutela degli oggetti d'arte e di antichità del regno, pubblicate col titolo di *Prammatiche LVII e LVIII*<sup>32</sup>.

In sintesi, le regole in materia di restauro dei monumenti che nascono nel XVIII secolo riguardano essenzialmente l'obbligo di conservare integralmente i frammenti antichi, di non produrre falsi storici e distinguere la materia storicizzata dal rifacimento.

<sup>29</sup> Cfr. O. Rossi Pinelli, *Carlo Fea e il Chirografo del 1802: cronaca, giudiziaria e non, delle prime battaglie per la tutela delle Belle Arti*, «Ricerche di storia dell'arte», 8, 1978-1979, pp. 27-41.

<sup>30</sup> Cfr. S. Condemni, *La salvaguardia dei beni culturali. Lineamenti di storia della tutela*, Istituto per l'arte e il restauro "Palazzo Spinelli", Firenze 1993, p. 19.

<sup>31</sup> In merito ai provvedimenti giuridici emanati negli Stati di antico regime a tutela dei rispettivi patrimoni artistici si veda dettagliatamente A. Emiliani, *Leggi, bandi, provvedimenti dei beni artistici e culturali*, cit.

<sup>32</sup> P. D'Alconzo, *La tutela del patrimonio archeologico nel Regno di Napoli tra Sette e Ottocento*, «Mélanges de l'École française de Rome», 113, 2001, pp. 507-537.

Campo privilegiato per sperimentare i nuovi indirizzi è sicuramente Roma; in particolare, il restauro in età neoclassica riguarda i monumenti di età imperiale nella zona di Campo Vaccino. Lo stato dei Fori a metà del Settecento annoverava un gran numero di monumenti espoliati dei rivestimenti marmorei. L'Arco di Tito e il Colosseo rappresentano il manifesto di una nuova stagione del restauro. Il primo, costruito per onorare l'imperatore a seguito della campagna giudaica, nel medioevo viene inglobato nella residenza della famiglia nobile romana Frangipane, diventando parte integrante del sistema di fortificazione del palazzo, poi in un complesso conventuale, arrivando alla fine del Settecento gravemente danneggiato. Della fabbrica imperiale restano il fornice con l'intradosso cassettonato, frammenti di colonne di ordine composito, mentre mancano le spalle e gran parte della cornice terminale; le vedute di Gaspar Van Wittel mostrano lo stato dell'opera a quel tempo. A sovrintendere i lavori di restauro dell'arco viene chiamato Raffaele Stern, personalità fortemente permeata dalla cultura neoclassica, che programma la conservazione della materia originaria e la ricomposizione delle masse con materiali differenti. Alla morte di Stern, il governo incarica Giuseppe Valadier per la continuazione dei lavori, inserendosi nella strada aperta dal suo predecessore. L'architetto propone il suo progetto di restauro fondato sull'intenzione di ricostruire l'arco nella sua integrità, utilizzando materiali differenti dal marmo e disegnando forme più lineari e semplici delle originali. L'intervento termina solo nel 1822, dieci anni più tardi lo studioso Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy nel suo *Dictionnaire historique d'architecture* elogia l'operato di Valadier.

Altro intervento che dimostra il nuovo orientamento è quello condotto sul Colosseo, mastodontica opera per molti secoli utilizzata come cava di pietra con ripetuti trafugamenti dei blocchi di travertino; nel XVIII secolo diventa una fabbrica di salnitro, provocando non pochi danni alle strutture. Risalgono al 1720 le edicole della Via Crucis tutt'intorno all'arena, rimosse poi nel 1803 durante l'occupazione francese, reinstallate e ancora demolite nel 1874. Evento fondamentale nella storia della conservazione dell'opera è la consacrazione del monumento, nel 1749, da parte di papa Benedetto XIV, come chiesa pubblica dedicata alla memoria della Passione di Cristo e dei Suoi Martiri, ponendo fine alla rimozione e al saccheggio delle pietre. Anche Stern ave-

va lavorato al cantiere dell'anfiteatro romano, costruendo uno sperone in laterizio volto a bloccare l'avanzamento del degrado, ben distinguibile rispetto al resto dell'opera. Valadier si spinge oltre, realizzandone uno nuovo con l'alternanza di vuoti e pieni e ricostruendo per analogia le arcate crollate, in numero decrescente a partire dal basso<sup>33</sup>.

Ancora, la Basilica di San Pietro in Vincoli, a Roma, con una struttura paleocristiana a tre navate e colonne sorreggenti archi, viene interessata da lavori di restauro agli inizi del XVIII secolo firmati da Francesco Fontana, poiché ormai ritenuta troppo buia, umida e fatiscente. L'intervento si limita al progetto di una grande volta a lacunari di legno, non gravante sulle pareti laterali come una costruzione di muratura; Fontana si rifiuta di coprire le colonne, secondo la prassi in voga, che, anzi, vengono esibite come testimonianza della autenticità del manufatto<sup>34</sup>.

In vista del Giubileo del 1750, quasi tutte principali basiliche romane vengono sottoposte a operazioni di ammodernamento e restauro, come quella di Santa Croce in Gerusalemme, una chiesa molto antica vicina alle mura Aureliane e prossima a San Giovanni in Laterano, realizzata nel secolo IV all'interno di una proprietà imperiale, molte volte rimaneggiata. Pochi anni prima, nel 1742, Benedetto XIV aveva fatto tracciare un grande stradone alberato da Santa Croce fino al Laterano. I restauri, guidati da due architetti allievi di Filippo Juvarra, portano alla creazione di una facciata convessa che introduce ad un atrio a pianta ovale, concepita come un grande 'paravento', una parete libera che non aderisce alla facciata antica ma la protegge e la rende ancora oggi visibile.

Questi sono anche gli anni in cui si iniziano a costruire le fondamenta per uno studio scientifico più rigoroso e meno empirico circa la

<sup>33</sup> La bibliografia circa i lavori di Stern e Valadier è ricchissima, qui si riportano alcuni testi fondamentali per la miglior comprensione dell'operato dei due artisti: S. Casiello, *Aspetti della tutela dei beni culturali nell'Ottocento e il restauro di Valadier per l'arco di Tito*, «Restauro», 2, 1973, pp. 77-111; G. Schingo, *Un rilevatore archeologico del Colosseo tra Francesi e restaurazione: il caso di Luigi M. Valadier*, «Roma moderna e contemporanea», 6, 1998, pp. 195-210; B. Nazzaro, *I 'grandi' restauri dell'Ottocento e i 'grandi' architetti: Stern, Valadier, Salvi, Canna*, in *Colosseo*, a cura di S. Romano *et al.*, Electa, Milano 2017, pp. 272-291.

<sup>34</sup> G. Zandri, *Francesco Fontana e il soffitto di S. Pietro in Vincoli*, «Storia dell'arte», 100, 2000, pp. 123-144.

statica delle strutture. All'inizio del XVIII secolo la cupola di San Pietro in Vaticano aveva mostrato alcune lesioni nella parte bassa del tamburo e lungo i meridiani. Benedetto XIV, deluso dal lavoro di alcuni architetti, chiese consulto ai matematici e, dopo alcuni colloqui non entusiastici, si rivolse ad un matematico ed idraulico dell'Università di Padova, Giovanni Poleni<sup>35</sup>, che, con Luigi Vanvitelli, mise a punto un vero e proprio quadro fessurativo, garantendo circa il buono stato di equilibrio della cupola, tuttavia destinato ad aggravarsi nel tempo. Poleni prepose di collocare delle cerchiature tutt'intorno per evitarne l'apertura lungo i meridiani<sup>36</sup>; vennero così disposti, tra il 1743 e il 1744, cinque anelli di ferro che, una volta murati, furono protetti da lastre di travertino fissate a calce<sup>37</sup>. Il procedimento di verifica utilizzato è ispirato al noto teorema di Hooke del 1675 basato sul filo rovesciato: il lavoro dell'ingegnere consistette nel determinare la posizione di equilibrio di un filo sottoposto a carichi proporzionali al peso dei conci in cui aveva suddiviso lo spicchio di cupola. Rovesciando la curva, Poleni verificò che esso fosse contenuto all'interno dello spicchio e quindi dichiarò l'ammissibilità dell'equilibrio<sup>38</sup>. Questo lavoro dimostra come il restauro sia frutto di una fatica preliminare nella ricerca dei documenti, delle fonti storiche, della redazione di un rilievo dettagliato di tutti gli elementi architettonici, supportato da studi matematici e fisici. Con Poleni nasce la moderna scienza delle costruzioni, formalizzata soltanto agli inizi dell'Ottocento dalla scuola di ingegneria francese ad opera di Claude-Louis Navier.

Il dibattito circa le modalità dei restauri settecenteschi è molto ampio e molti ancora sarebbero gli esempi a testimonianza del cambia-

<sup>35</sup> Giovanni Poleni (1683-1761) è stato un matematico, fisico e ingegnere italiano.

<sup>36</sup> Cfr. B. Baldrati, *La Cupola di San Pietro. Il metodo costruttivo e il cantiere*, Edizioni Studium, Roma 2014.

<sup>37</sup> Si veda più compiutamente: S. Di Pasquale, *Giovanni Poleni tra dubbi e certezze nell'analisi della cupola vaticana*, «Palladio», 7, 1994, pp. 273-278; N. Marconi, *Tecnologie per la costruzione e il restauro della Basilica Vaticana tra tradizione e innovazione*, in *La basilica di San Pietro*, a cura di G. Morello, Gangemi, Roma 2012.

<sup>38</sup> M. Como, *Sulla storia del restauro statico della cupola di S. Pietro in Roma eseguito da Poleni e Vanvitelli*, in *Storia dell'Ingegneria*, Atti del II Conv. Internaz. (Napoli 7-9 aprile 2008), a cura di S. D'Agostino, Cuzzolin, Napoli 2008, pp. 981-987.

mento di gusto e prassi che interessa l'Europa nel XVIII secolo, sicuramente non esauribile nelle righe di questo contributo, il cui intento è dimostrare come nel tempo sia mutata la nozione di *monumento*, sul cui ampliamento si gioca tutta la storia del restauro successivo con l'introduzione di criteri più prudenti a proposito dell'eliminazione delle stratificazioni di ogni opera. La domanda «Che cos'è monumento?» definisce il dominio di applicazione della disciplina che, a partire dalla seconda metà del Settecento, inizia ad espandersi, per cui si passa a considerare facente parte del restauro, quindi aventi dignità monumentale, non solo le opere dell'antichità classica ma anche le fabbriche medievali, poi quelle dell'età barocca e, in termini più recenti, anche quelle dell'Ottocento e del primo Novecento. In questo modo, ogni parola, ogni termine scritto su libro o su pergamena antica possiede un valore culturale inimmaginabile, un valore 'monumentale' così come ogni mattone, pietra, infisso, decorazione o tinta è un monumento e come tale tutelato e garantito per gli uomini di oggi e di domani.

Inizia così il lungo viaggio del restauro moderno che avrà nella *Charte de Venise* del 1964 il risultato più importante: «La nozione di monumento storico comprende tanto la creazione architettonica isolata quanto l'ambiente urbano o paesistico che costituisca la testimonianza di una civiltà particolare, di un'evoluzione significativa o di un avvenimento storico. Questa nozione si applica non solo alle grandi opere ma anche alle opere modeste che, con il tempo, abbiano acquistato un significato culturale»<sup>39</sup>. Essa ribalta la prospettiva culturale e definisce monumento non solo le creazioni architettoniche isolate bensì tutti gli elementi costruiti che con il tempo abbiano acquistato carattere testimoniale ed identitario di un'intera civiltà.

<sup>39</sup> La Carta internazionale del Restauro, nota come Carta di Venezia, è stata redatta a conclusione dei lavori del Secondo Congresso internazionale degli Architetti e dei Tecnici dei Monumenti Storici (Venezia, 25-31 maggio 1964). Si veda più compiutamente: R. Di Stefano, *La tutela dei beni culturali in Italia; norme e orientamenti*, «Restauro», 1, 1972; S. Musso, *Le Carte del Restauro*, in *Che cos'è il restauro?* a cura di B. P. Torsello, Marsilio, Venezia 2005, pp. 118-124.