

Università degli Studi “G. d’Annunzio” di Chieti e Pescara

Corsi di “Restauro I”; “Teoria e storia del restauro”

Proff. C. Varagnoli, C. Verazzo

prof. Claudio VARAGNOLI

Appunti di teoria e storia del restauro

Aggiornamento 2017

3.1. Significato e ruolo del monumento nella tradizione pre-moderna. Il Rinascimento e il Barocco: rinascita e restauro dell’antichità; l’atteggiamento nei confronti del Medioevo. Il rinnovamento religioso e le antichità cristiane nel secondo Cinquecento. Sviluppi nell’età barocca.

E' alquanto problematico il rapporto che si instaura tra la nuova sensibilità storica ed artistica inaugurata dal Rinascimento e la conservazione, a vario titolo, dei resti del passato.

Quella continuità sia pure ambigua, perché fondata su una certa confusione tra passato classico e presente che abbiamo visto nel Medioevo almeno fino al XIII secolo, cessa nel Rinascimento, soprattutto grazie alla nascita del metodo filologico, che rappresenta uno dei fondamenti della cultura occidentale.

Attraverso lo strumento della **filologia**, storici e intellettuali del Rinascimento iniziano ad operare una distinzione netta tra la loro epoca e quelle passate e quindi a “staccare” il presente dal passato. L’individuazione di un passato concluso e non più ripetibile permette quindi una visione storica sempre più oggettiva, almeno tendenzialmente.

Nel Quattrocento e nel Cinquecento assistiamo così alla nascita di una storiografia già moderna, cioè vicina alla sensibilità e ai metodi attuali. Naturalmente, anche nel Medioevo si scrivevano “storie”, ma sempre in un’ottica compilativa, in cui venivano collazionati dati diversi spesso con interpolazioni fantastiche, che traevano la loro credibilità solo da tradizioni inveterate, non sottoposte a verifica da parte dell’autore.

L’incerta visione storiografia medievale scompare in età rinascimentale anche per quanto riguarda la produzione artistica: la prima opera storica che ci informa sugli artisti e sulle tecniche dell’epoca, i *Commentarii* di **Lorenzo Ghiberti** (1378-1455), uno dei massimi artefici della fase di avvio del Rinascimento – è in gran parte incentrata sulla figura dei singoli artisti e sulle loro capacità tecniche; una concezione che arriverà al suo vertice con *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* di **Giorgio Vasari** (1511-1574).

L’idea che con il Rinascimento nasca la storia è però vera solo in parte: sarebbe, infatti, più corretto sostenere che nasce la storiografia come ancora oggi è concepita, cioè come un metodo che permette di studiare il passato in modo oggettivo, con la consapevolezza del tempo trascorso tra i fatti analizzati e l’autore.

Accanto al rinnovamento storiografico, non va dimenticato il nuovo modo di concepire l’arte che si diffonde a partire dal Quattrocento, legato all’**estetica neo-platonica**: l’opera d’arte è la

manifestazione di un **ideale**, non solo formale, a cui si giunge selezionando all'interno gli aspetti migliori, in vista di una assolutezza formale.

L'artista si avvicina a tale meta soprattutto attraverso il **disegno**, concepito quale principio unificatore delle varie arti (pittura, scultura, architettura) proprio perché più aderente all'idea.

Gli artisti del Rinascimento guardano quindi alle opere del passato sia con senso storico, cioè con la consapevolezza che si tratta di edifici di una certa epoca costruiti per determinati scopi e non frutto di una generica antichità, ma anche per coglierne principi e tecniche da adoperare (fig. 1), migliorandole se possibile, nell'architettura del presente: è noto che **Brunelleschi** (1377-1446) va a studiare le volte e le cupole a Roma per carpirne i principi compositivi e costruttivi. Ciò comporta paradossalmente una minore considerazione verso l'oggetto artistico in sé, poiché una volta che l'artista rinascimentale si è nutrito dell'insegnamento del passato, cioè della sua **idea** (concretamente, il disegno in pianta o la sezione di una cupola) è poi poco interessato alla sua conservazione materiale. Questo atteggiamento è testimoniato dalle molte opere dell'antichità distrutte anche nel Rinascimento: ad esempio, la pratica di usare marmi e travertini antichi di monumenti romani per farne calce per nuove costruzioni come nel caso del Colosseo e di altri monumenti minori (fig. 2).

Una diversa sensibilità e una certa attenzione per la protezione e conservazione dei monumenti classici emergono nel 1512 nella Lettera di Raffaello (1483-1520) a Leone X (1475-1521).

La lettera attribuita a Raffaello (responsabile per le antichità di Roma), ma scritta in realtà da Baldassarre Castiglione accompagna la redazione della pianta archeologica di Roma antica e individua i resti monumentali come portatori di virtù, valori e memorie del popolo romano che andrebbero opportunamente conservati, dato che, nonostante i danni arrecati dai barbari e dallo stesso popolo romano, sarebbero stati fonte di ispirazione per gli artisti contemporanei.

Nonostante l'appello di Raffaello la prassi comune resta comunque quella di demolire, sostituire e dare nuove forme e funzioni agli edifici antichi. In quest'ottica il restauro è spesso inteso come correzione, miglioramento dell'edificio antico e non come conservazione (Leon Battista Alberti nel X libro del *De Re Aedificatoria* (1450 c.) mette in evidenza i fattori di degrado degli edifici legati agli agenti atmosferici e agli errori di costruzione rispetto ai quali è possibile intervenire attraverso interventi correttivi e migliorativi che non contemplano però la conservazione delle fabbriche). Ma di fronte a tante spoliazioni, gli architetti del Rinascimento ci hanno lasciato un grande *corpus* di disegni. Lo strumento principale nello studio filologico dell'antichità classica è infatti soprattutto il **rilievo**, attraverso il quale molti architetti studiano le opere del passato, non tanto per conservarle ma per progettarne nuove. Tutti i grandi architetti rilevano e disegnano opere dell'antichità, da Alberti a Palladio, da Peruzzi, a Sangallo (fig. 3). Non mancano casi di attenzione agli edifici del passato che anticipano la sensibilità moderna. E' il caso di **Leon Battista Alberti** (1404-1472), che ha atteggiamenti diversi nei confronti della preesistenza: di fronte all'incarico di trasformare la medievale S. Francesco a Rimini, disegna un involucro di marmo che riprende la buona architettura degli antichi – appunto per creare un **Tempio Malatestiano** - ma nasconde l'esterno della semplice chiesa mendicante (fig. 4). La costruzione era stata concepita per affermare la potenza della casata dei Malatesta. Doveva quindi divenire una sorta di *pantheon* di famiglia,

accogliere cioè le tombe dei Malatesta a partire da Sigismondo e dalla sua consorte. La chiesa precedente viene così rivestita e nascosta senza che se ne seguano le cadenze: le aperture sulle pareti esterne laterali disegnate da Alberti, a ricordare una successione delle arcate degli acquedotti romani, non riprendono affatto il passo delle finestre preesistenti, seguendone uno proprio (fig. 5). All'interno, l'intervento si concentra sulla scultura, mentre vengono conservati gli archi a sesto acuto e la copertura a capriata. Il Tempio Malatestiano, rimasto incompiuto, è un esempio emblematico di come, dovendo intervenire su una preesistenza, il progetto imponga una nuova architettura che nasconde completamente quella preesistente, **negando** così qualsiasi rapporto con la fabbrica medievale. Nel caso del completamento di **S. Maria Novella** a Firenze, Alberti sceglie una strada diversa. La chiesa preesistente era di fondazione tardo duecentesca, con la costruzione che come da prassi era cominciata dall'abside - in maniera tale che con la chiusura della cappella maggiore, in corrispondenza dell'altare principale, si potesse celebrare subito messa - per proseguire poi verso la facciata. Accade così che in molti cantieri, protrattisi per secoli, le facciate rimangano incompiute e diventino occasione di intervento per gli architetti dei secoli successivi. In S. Maria Novella, la facciata era stata impostata nel primo ordine, mentre mancava completamente il coronamento superiore. Alberti progetta la parte superiore rispettando la partizione gotica data al prospetto. Se nel caso del Tempio Malatestiano il tentativo è di nascondere la fabbrica antica, qui si assiste alla ricerca di un **compromesso** tra le forme gotiche ereditate e quelle proprie dell'epoca rinascimentale (fig.6). Il progetto viene commissionato dai Rucellai per completare la facciata medievale, sulla quale erano state realizzate delle tombe che riprendevano il motivo antico della sepoltura ad arcosolio, ovvero una tomba ricavata all'interno di un arco scavato nella sua parte inferiore, tipica delle prime catacombe. La costruzione del prospetto era stata iniziata nel tipico bicromatismo fiorentino dei paramenti, sul modello del Battistero e di S. Miniato al Monte della stessa città. Nel completamento (fig. 7), Alberti impostò un ordine di paraste concluse da archi a tutto sesto, riprendendo una soluzione che compare sia a S. Miniato sia nello stesso Battistero. Giunto alla quota che segna il portale principale, Alberti inserisce una trabeazione classicamente concepita sorretta da quattro alte colonne: si individuano così un ordine principale che sostiene il fregio ed un ordine secondario che nasce dalle tombe ad arcosolio. Nella parte superiore della facciata, corrispondente alla sola navata centrale, Alberti abbandona qualsiasi riferimento medievale e imposta un prospetto che si può leggere quasi come il fronte di un tempio tetrastilo, con quattro paraste che sorreggono un timpano classico, pur rispettando la tradizionale bicromia fiorentina. Per collegare i due ordini e per coprire gli spioventi che corrispondono alle navate laterali, Alberti inventa un motivo a voluta (fig. 8), una sorta di mensola capovolta, anch'essa di lontana derivazione classica che avrà molta fortuna nell'architettura rinascimentale come elemento di raccordo tra le parti di una facciata. La genesi di questa facciata rappresenta quindi un'operazione di rilettura del passato e di mediazione tra architettura preesistente e nuova. Ma in altri contesti culturali, la presenza della tradizione gotica si fa sentire con forza maggiore, generando così un approccio differente. Un caso diverso di intervento su preesistenze, quello relativo alla realizzazione del **tiburio del duomo di Milano** (fig. 9), permette di individuare un ulteriore atteggiamento nei confronti delle architetture del passato, ossia di

sostanziale **continuità** nel restauro tra elementi nuovi ed edificio preesistente. La chiesa, imponente fabbrica fondata nel 1386 a cui concorrono maestranze da tutta Europa, ha un disegno gotico che viene sviluppato anche nei secoli successivi e concluso solo alla fine dell'Ottocento con la realizzazione della facciata. La progettazione del tiburio tiene occupati lungamente molti architetti, fra cui Filarete, nel secondo Quattrocento. L'opera fu conclusa nel 1500 da Giovanni Antonio Amadeo (1447-1522), che scelse di seguire linee assolutamente gotiche, con otto archi rovesci collegati alla guglia maggiore (con la Madonnina) e quattro guglie minori adeguandosi all'impostazione gotica del progetto originario. In questo caso, l'intervento di completamento si adegua alla costruzione preesistente perché risponde ad un principio fondamentale dell'estetica, ossia al concetto di **armonia** (in latino *concinnitas*) che impedisce di introdurre elementi diversi in una fabbrica già connotata secondo un certo linguaggio. Altro architetto attento nel dialogo con la preesistenza sia medievale, sia antica è **Baldassarre Peruzzi** (1481-1537), che ha un ruolo particolare nel Cinquecento italiano, grazie alla sua cultura e alla sua sensibilità dispiegata nei progetti di nuove costruzioni su preesistenze, che ovviamente non si possono dire veri e propri restauri. I suoi interventi presentano alcune novità: ad esempio, nei disegni, la parte preesistente è trattata in maniera diversa, graficamente, dalla parte di progetto, in modo da far distinguere ciò che è originario da ciò che è aggiunto; un espediente oggi normale, ma che fa capo ad un importante mutamento di metodo. Peruzzi non rinuncia ad inserire il proprio apporto creativo all'interno della fabbrica antica, come nel progetto per la chiesa di **S. Domenico a Siena**, dove ridisegna l'interno della chiesa rispettando l'involucro medievale. Il palazzo che Peruzzi disegna per gli **Orsini** sui resti delle terme di Agrippa presso il Pantheon a Roma riprende il tracciato circolare antico come cardine per tutta la pianta, di cui diviene il cortile interno (fig.10). Anche in altri casi, Peruzzi ha la sensibilità di adattarsi al contesto originario, come nei progetti per la **facciata di S. Petronio** a Bologna (fig. 11), in cui dissimula il proprio inserto utilizzando il linguaggio gotico. E' attribuita anche a Peruzzi, ma su basi non certe, la costruzione del palazzo Orsini sui resti del **Teatro di Marcello** a Roma (fig. 12), monumento del I sec. a.C. a due ordini di arcate e un attico; si riscontra in questo caso una grande libertà nella disposizione delle nuove finestre che in alcuni casi si allineano alle arcate superstiti sottostanti, ma in altri casi se ne discostano sensibilmente. Per comprendere il rapporto che il Rinascimento instaura col passato, è utile osservare anche gli sviluppi della pittura e della scultura. La gran parte delle sculture presenti nei musei italiani proviene da scavi realizzati proprio a partire dal Cinquecento, ed ha subito un lungo processo di restauro. In genere, quando una statua veniva estratta dal terreno, era affidata alle cure di uno scultore per essere ripulita perfettamente in ogni sua parte. Gli uomini del Rinascimento non si accontentavano di vedere il marmo della statua così come giungeva dall'antichità, con tutte le sue imperfezioni, le irregolarità e la patina che il tempo deposita sulle superfici: molto spesso, infatti, la statua veniva sottoposta a drastiche puliture, ad esempio con soda o con soluzioni debolmente acide, che facevano emergere il candore del marmo. La maggior parte delle statue riemerge, anche oggi, allo stato frammentario, risultando spesso acefale o prive degli arti. Secondo la mentalità odierna, i frammenti vanno conservati per quello che sono: per la mentalità cinquecentesca e poi barocca, invece, i frammenti devono essere reintegrati, completati nelle parti mancanti. Tutta la vicenda del restauro delle

sculture è una storia di aggiunte continue di braccia, di teste, di gambe ai moncherini ritrovati negli scavi. Quindi, anche nella scultura non si può parlare di restauro come di mantenimento dello stato autentico dell'opera, ma di ricreazione, di completamento sulla base di ipotesi, molto spesso neppure dichiarate come tali. Un caso molto noto è quello rappresentato da una statua ritrovata a Roma nel 1506, acquistata da Giulio II per il Vaticano, e raffigurante **Laocoonte**, sacerdote troiano che voleva impedire che i troiani portassero all'interno delle mura il famoso cavallo con il quale i Greci sarebbero entrati a Troia. Durante un sacrificio, Laocoonte e i suoi figli furono aggrediti da due serpenti usciti dal mare; i Troiani interpretarono l'evento come una punizione celeste inflitta al sacerdote, e fecero entrare il cavallo nella città. Questa scena molto drammatica, descritta sia nell'**Eneide** sia nell'**Iliade**, viene puntualmente riprodotta nella statua ritrovata, che si presentava però mutila di varie parti, fra cui un braccio del sacerdote. In sintonia con la concezione neoplatonica dell'epoca, per restaurarla viene chiamato il massimo scultore contemporaneo, **Michelangelo Buonarroti** (1475-1564) – che aveva in effetti restaurato alcune sculture antiche ed era in grado di riprendere il vigoroso chiaroscuro della statuaria classica – il quale però rifiuta di intervenire sul Laocoonte, consapevole dell'inconciliabilità fra la sua personale “maniera” moderna e la comunicativa della statua antica. Attraverso una serie di vicende diverse, il restauro viene poi affidato a Giovanni Angelo **Montorsoli** (1507-1563), scultore importante, ma sicuramente di levatura minore rispetto a Michelangelo, di cui fu un seguace. Non a caso, anche di fronte ad un'altra celebre statua antica, il cosiddetto **Torso del Belvedere**, Michelangelo si rifiutò di intervenire. Si noti come nel pieno Cinquecento, per eseguire un restauro ci si affidi ad un artista. Questa consuetudine, presente in scultura come in architettura e pittura, si protrarrà fino al Settecento, e trova spiegazione nella convinzione che solo un artista è in grado di inserirsi nei processi creativi dell'opera antica per restaurarla. Proprio a partire dalla fine del XVIII secolo, questo indirizzo è cambiato: nessuno oggi affiderebbe il restauro di un quadro di Caravaggio ad un esponente della pop art; piuttosto, si interpellerebbe la Soprintendenza competente o istituzioni come l'I.C.R., l'Istituto Centrale del Restauro o l'Opificio delle Pietre Dure. Ma si noti ancora, fatto ancor più importante, che l'artista chiamato ad effettuare il restauro è un “minore”, comunque dotato di una tempra creativa meno vigorosa; ciò significa che l'attività del restauro, poiché obbliga comunque a tener conto di un'espressività preesistente, limita e danneggia il dispiegarsi di una forte personalità, come era appunto quella di Michelangelo e si accorda meglio con le capacità di un “minore” come Montorsoli. La datazione del Laocoonte è incerta: secondo le fonti, il gruppo potrebbe risalire ad alcuni scultori della scuola di Rodi e quindi attribuibile alla tarda fase ellenistica, coincidente con il I-II secolo a.C., ma in realtà la statua trovata potrebbe essere una copia più tarda di epoca romana. Il gruppo scultoreo raffigura Laocoonte con i suoi figli nell'istante in cui il serpente mandato da Atena li sta avvolgendo nelle sue spire. La drammaticità e il pathos tipici della scultura ellenistica dopo Prassitele, emergono soprattutto nel volto del sacerdote, drammaticamente contratto, che guarda disperato verso il cielo. Quando fu trovata, la statua era spezzata in corrispondenza del braccio di Laocoonte; mancavano anche un braccio di uno dei figli ed altre parti dei piedi. Dopo aver studiato un modello di cera, Montorsoli applicò al Laocoonte un braccio di marmo che riprende molto bene la muscolatura della statua. Il nuovo

arto tende verso l'alto. Tutta la composizione assume un forte andamento piramidale asimmetrico che esalta la direzione diagonale, accentuata da un'analoga tensione verso l'alto di un braccio del figlio. Troviamo questa insistenza sugli assi diagonali della composizione nella contemporanea cultura figurativa del Manierismo, che esasperò i toni drammatici e la contorsione dei corpi. Quindi il restauro di Montorsoli appare una rilettura della statua antica secondo un preciso orientamento figurativo; non per questo meno interessante, ma certo non rispettoso dell'autenticità. Successivamente, eruditi e studiosi cominciarono ad avanzare delle perplessità nei confronti del nuovo braccio teso verso l'alto. Nell'Ottocento, la statua viene trafugata dai francesi e portata a Parigi per essere inserita nelle collezioni del museo del Louvre; in questa occasione, gli studiosi francesi, critici verso la posizione del braccio Montorsoli, lo tolsero. Quando la statua fu riportata ai Musei Vaticani a Roma, il braccio venne ricollocato al suo posto, ma agli inizi del Novecento uno studioso tedesco, Pollack (1868-1943), trovò nei depositi del museo un braccio di marmo, privo peraltro della mano, che aveva tutte le caratteristiche per potersi saldare al corpo del Laocoonte. Il braccio, rimontato con successo e che quasi certamente è quello originario, consente una lettura del tutto diversa della statua: viene a mancare l'andamento verso l'alto secondo la diagonale, mentre aumenta la chiusura della composizione, quasi a voler concentrare il dolore del personaggio; lo sguardo dello spettatore non è ora più guidato verso il cielo, ma verso il volto di Laocoonte, che acquista ancora più importanza. La ricollocazione del braccio ritenuto originario si lega probabilmente meglio alla cultura ellenistica – molto sensibile alla drammatizzazione dei personaggi – della interpretazione manierista data da Montorsoli alla metà del Cinquecento. Contestualmente alla ricollocazione del braccio Pollack, sono state tolte le altre aggiunte cinquecentesche, cosicché i figli di Laocoonte oggi si presentano uno senza l'avambraccio, l'altro senza l'intero braccio destro. Nei Musei Vaticani si conserva anche un calco della scultura con le parti aggiunte da Montorsoli, in modo da presentare sia l'interpretazione attuale della statua, con il braccio ritenuto originale, sia la sua versione cinquecentesca (fig. 13). Da questo episodio, caratteristico di molta statuaria dello stesso periodo, si deduce come il restauro dipenda fortemente dalla temperie artistica nel quale viene eseguito; è una condizione ineliminabile nel restauro che occorre conoscere al fine di poterla controllare e contenere entro i confini della ricerca scientifica. Infatti notiamo come anche il restauro novecentesco, oggi visibile ai Musei Vaticani, offra non la soluzione definitiva, ma una chiave di lettura forse più attendibile. Una soluzione ancora una volta legata alla sensibilità estetica di un secolo che può tollerare, a differenza del Cinquecento, la visione dei moncherini, forse grazie all'abitudine alla figuratività delle Avanguardie, una pittura che ha operato violente modifiche della nostra percezione del corpo umano (si pensi alla rottura operata dal Cubismo, che presenta spesso figure sconvolte nella loro anatomia).

Il principio secondo il quale l'opera d'arte è restaurata dall'artista vige anche in pittura. Se si deve restaurare un affresco medievale, anche di un pittore importante come Giotto, l'artista non sempre si limita a conservare la materia pittorica preesistente, ma se è necessario ravvivare qualche tono o colmare una fessura o una lacuna utilizza del nuovo colore, anche sovrapponendolo a quello antico. Un caso celeberrimo è quello dell'**Ultima Cena** in **S. Maria delle Grazie** a Milano, dipinto da

Leonardo (1452-1519) con una tecnica alternativa a quella dell'affresco tradizionale. Egli usò una sorta di tempera grassa - cioè con colori additivati con composti oleosi di natura organica - che gli consentisse di intervenire sul dipinto continuamente, quasi traducendo sulla parete una tecnica adatta invece per la tela o per la tavola. La tecnica usata da Leonardo si rivelò di breve durata perché il pigmento non fa corpo con l'intonaco come accade nell'affresco. Già Vasari (1511-1574), nelle *Vite* del 1568, scrisse che dell'opera di Leonardo si vedeva ormai pochissimo. Il Cenacolo fu quindi restaurato molte volte anche a pochi anni dall'esecuzione: nello stesso Cinquecento, una schiera di artisti aggiunsero colore all'opera di Leonardo Da Vinci. Il recente restauro (fig.14), oltre ad aver climatizzato in maniera diversa la sala in cui si trova l'opera, ha anche dovuto togliere gli strati di pittura che sono stati sovrapposti a quella di Leonardo, ma in qualche caso ha lasciato alcune vecchie integrazioni per consentire la lettura di parti che avevano perso completamente colore; in questo caso, il rispetto dell'autenticità del colore di Leonardo non è andato contro, correttamente, la percezione unitaria dell'opera. In conclusione, a partire dal Rinascimento e fino all'Illuminismo, quando si deve restaurare un'opera d'arte in architettura si riprogetta l'edificio; nella scultura le statue sono sbiancate e vengono aggiunte loro delle parti; in pittura si ripassa il colore sull'opera antica per cercare di ravvivarne la brillantezza. Non si tollera la loro condizione di frammentarietà, tanto che si sente l'esigenza comunque di completarle in una nuova creazione – l'abbiamo visto con Montorsoli – che spesso non tiene conto dell'autenticità formale e materiale dell'opera. Quando le ragioni dell'autenticità arriveranno a contrastare il primato del progetto e della compiutezza formale comincerà la fase del restauro moderno.

3.2. Il rinnovamento religioso e l'attenzione per le antichità cristiane nel secondo Cinquecento.

Agli inizi del Cinquecento, Martin Lutero (1483-1546) affigge in Germania le 95 tesi contro l'autorità papale, scuotendo dalle basi la dottrina della religione cattolica. Uno degli argomenti principali che Lutero sostiene nelle sue affermazioni contro il papato è legato alla deviazione della chiesa cattolica rispetto ai fondamenti autentici del Cristianesimo.

I protestanti si oppongono alla venerazione delle reliquie dei santi, sostenendo che rappresenti un atto di idolatria e quindi contrario alla vera fede cristiana. L'opposizione dei protestanti pone prepotentemente in primo piano un problema nuovo: l'autenticità delle reliquie, che spesso erano venerate solo per tradizione secolare. Su queste basi, i Protestanti mettono in dubbio lo stesso atto fondativo del potere temporale dei papi, la cosiddetta "donazione di Costantino", già contestata da Lorenzo Valla (1407-1457) nel Quattrocento.

In seguito alla polemica sull'autenticità dei fondamenti della Chiesa si giunge alla rottura; il mondo cristiano si spezza in due parti con l'avvio di molti conflitti in tutta Europa. La Chiesa cattolica cerca di ricucire lo strappo con i Luterani attraverso il **Concilio di Trento**, avviato nel 1545 e fortemente voluto da Paolo III Farnese (1468-1549), teso al rinnovamento spirituale della Chiesa. Il Concilio viene portato avanti negli anni successivi, segnando l'inizio di una fase di riorganizzazione e rinnovamento interno alla Chiesa conosciuta con il nome di **Controriforma**. L'insegnamento della

religione, la riforma del culto delle immagini e del calendario, la fondazione di nuovi ordini religiosi come i Gesuiti, rientrano in questo vasto programma di rinnovamento.

Per sostenere la tesi dell'autenticità del culto delle reliquie e per dimostrare che le credenze cattoliche erano antiche ed autentiche, molti storici e uomini di chiesa cattolici iniziarono uno studio approfondito delle chiese antiche e delle catacombe, per capire quali fossero i riti praticati dai primissimi cristiani. In questo contesto, si inserisce anche la figura del cardinale di Milano **Carlo Borromeo** (1538-1584), che nella propria vita persegue un ideale di pauperismo abbandonando il lusso della sua famiglia agiata e abbracciando la vita dei poveri come fecero i primi apostoli. Egli, inoltre, è tra i primi a studiare le tipologie chiesastiche e redige un trattato pensato per fornire modelli liturgici alle nuove chiese: le *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*. Carlo Borromeo è fra i primi a capire il valore e la funzione del portico davanti alle chiese, il nartece o il quadriportico delle prime chiese cristiane, e ne suggerisce l'uso anche agli architetti dell'epoca, che in molte architetture del tardo Cinquecento impiegheranno dunque elementi di origine paleocristiana.

Tra le figure che cercano di portare avanti le istanze di rinnovamento spirituale vi è il cardinale **Cesare Baronio** (1538-1607), autore di una vasta storia del cristianesimo, gli *Annales*, concepita come una sorta di risposta al Protestantismo e destinata a confutare quasi punto per punto le accuse mosse dai discepoli di Lutero.

Baronio è uno storico, ma è anche committente di alcuni restauri; esemplare è quello della chiesa di **SS. Nereo e Achilleo a Roma**, molto antica e in pessimo stato di conservazione, che Baronio riporta al suo assetto liturgico antico, ricostruendo gli arredi del presbiterio. Ricomponе la cattedra episcopale nell'abside (fig. 15) con materiale di spoglio, recuperando le colonnine del seggio da un'altra chiesa in cui anni prima era stato distrutto l'arredo paleocristiano e rimontandole ai suoi lati; la cuspide proviene da un altro monumento medievale, mentre lo schienale del seggio è addirittura una nicchia quattrocentesca. Al posto del mosaico absidale, andato perduto nei secoli, egli fa eseguire affreschi che riprendono temi iconografici antichi. Quindi un tentativo molto sofisticato di ricreare lo spazio liturgico del cristianesimo primitivo utilizzando, in realtà, materiale di spoglio proveniente da altre chiese di età diverse. La ricomposizione non va considerata come un'anticipazione della sensibilità moderna, ma resta comunque importante, poiché vuole alludere ad una tradizione e ad una cultura figurativa ben precisa.

Se quindi il primo Cinquecento aveva applicato i propri strumenti filologici all'antichità pagana, il periodo che segue il concilio di Trento e che si protrae almeno fino al 1630 vede la rinascita dell'interesse per le antichità cristiane e il ritorno a tipologie e forme architettoniche tipiche dei primi anni del Cristianesimo. E' nota l'opera di **Antonio Bosio** (1575-1629), che per primo si cala nei cimiteri sotterranei intorno a Roma (le catacombe) per studiare usanze, simboli e riti dei primi cristiani; altri studiosi si dedicano alle indagini sulle chiese più antiche di Roma, tanto che si può parlare della nascita di una archeologia cristiana.

Quest'attenzione filologica convive in realtà con tendenze prevaricanti nei confronti delle testimonianze antiche. Con il pontefice **Sisto V** (1520-1590), l'intero tessuto antico di Roma viene sottoposto ad una serie di radicali riforme – non tutte in realtà eseguite – che comportavano anche

interventi di demolizione di ruderi antichi, visti ancora come segni della religione pagana. Oltre al caso del Settizonio, disegnato da molti architetti del primo Cinquecento, ma demolito per consentire la rettificazione di una strada, è noto quello del Colosseo che doveva essere trasformato in filanda (fig. 16), vale a dire una fabbrica di panni, secondo un progetto che valutava i resti dell'Anfiteatro Flavio come una struttura che poteva essere inserita nella vita produttiva della città, naturalmente a scapito della sua percezione di rudere: le arcate sarebbero state chiuse e al centro del Colosseo avrebbe dovuto passare una strada.

Durante il pontificato di Sisto V furono anche restaurate le due grandi colonne coclidi di età imperiale, la Traiana e la Antonina che furono "cristianizzate" con la collocazione delle statue rispettivamente di S. Pietro e di S. Paolo, i Principi degli Apostoli, secondo il volere del pontefice.

La **colonna Antonina** (fig. 17), in particolare, fu restaurata in seguito al dissesto e alla lesione dei grandi rocchi che la formavano, causati da un forte terremoto che alla fine del Cinquecento colpì l'Italia centrale. Sisto V commissiona l'incarico al proprio architetto di fiducia, **Domenico Fontana** (1543-1607), il quale, in questo caso, non interviene riprogettando il monumento, ma cercando di rispettare il più possibile i rocchi antichi: evitando di smontarli, fatto che avrebbe comportato un costo eccessivo e danni inevitabili, Fontana si limita a consolidarli con grappe di bronzo allo scopo di tenerli il più possibile collegati gli uni con gli altri. Le grappe, elementi di metallo a forma di p greco inseriti nel marmo, sono realizzate in bronzo anziché in ferro perché quest'ultimo ha un coefficiente di dilatazione più alto, rischiando quindi di spaccare la pietra; inoltre, arrugginisce facilmente a differenza del bronzo, lega che non subisce danni dal contatto con l'acqua. Scongiurato il rischio di crollo, si interviene a restaurare i rilievi figurativi che corrono sul fusto. Capeggiati dal capomastro **Silla Longhi**, gli scultori lasciano in varie parti le loro firme, secondo un costume frequente per l'epoca, che ci consente comunque di individuare il loro intervento. Spesso le figurazioni antiche sono reintegrate in marmo, quindi scalpellando il pezzo antico per inserire il moderno; ma in altri casi è utilizzato lo stucco, materiale più leggero, fatto di calce, polvere di marmo, sabbia e acqua, lavorabile con le mani e capace di simulare il modellato antico come fosse marmo. Questo intervento ebbe, molto probabilmente, motivazioni di tipo economico, giacché i tasselli in stucco sono meno costosi di quelli in marmo; ma in ogni caso si operava tenendo presente il testo originale e conservando la materia antica dell'opera.

3.3. Sviluppi nell'età barocca. Gli interventi sulle preesistenze nel Seicento

La figuratività barocca non approfondì la ricerca filologica che pure Baronio aveva iniziato, ma trovò uno sfogo naturale nella nuova progettazione che ingloba e reinventa il passato. Naturalmente nel Seicento vissero ed operarono molti eruditi ed artisti colti interessati a conservare e a tramandare le testimonianze del passato; ma tale obiettivo viene perseguito attraverso il primato della figuratività contemporanea, che in età barocca non venne mai messo in discussione.

Quindi la tendenza a restaurare le statue antiche aggiungendo parti anche vistose e importanti, anche più consistenti del braccio Montorsoli del Laocoonte, non solo prosegue, ma diventa anche più forte. Come nel secolo precedente, i grandi artisti furono anche restauratori, come Bernini (1598-1680) e Alessandro Algardi (1598-1654), che divenne quasi uno specialista.

L'**Ares** o **Marte Ludovisi** (fig. 18) è una statua di proprietà della famiglia Ludovisi, che agli inizi del Seicento ne commissionò il restauro a **Bernini**. La statua rappresentava un uomo seduto, probabilmente un guerriero o un atleta e, seppure ben conservata nella parte alta, mancava di porzioni consistenti nella parte basamentale ed era soprattutto priva di identificazione.

Naturalmente, l'assenza di un riferimento diretto ad una divinità o ad un personaggio leggendario o storico rendeva meno importante la scultura, soprattutto meno comprensibile agli eruditi e ai visitatori. Bernini interpreta allora la scultura come una statua rappresentante Marte in riposo; egli inserisce nella parte bassa una figura di Eros, che allude appunto al legame tra Marte e Venere, e una spada con un'elsa molto elaborata, nella quale raffigura, con il virtuosismo tecnico per cui andava famoso, un mostro con le fauci spalancate e le orecchie appuntite. Dunque un personaggio seduto che inizialmente era privo di identità, viene trasformato dall'artista in Marte: il restauro interviene quindi per interpretare la preesistenza, forzandone ovviamente la lettura.

Non è solo Bernini a "reinventare" il passato: alcuni artisti, come **Orfeo Boselli** (1597-1667), autore di un trattato sulla scultura in cui ha una parte importante l'attività del restauratore, sostengono la legittimità degli interventi finalizzati non a conservare i moncherini del passato, ma ad immaginare un passato che non è mai esistito, a ricreare un'opera antica partendo da pochi frammenti. In sostanza, l'operazione di rimontaggio e di abbellimento dei frammenti finisce per diventare più importante del frammento stesso.

Molte delle trasformazioni degli edifici chiesastici attuate dal secondo Cinquecento a tutto il Seicento si adeguano alle nuove esigenze liturgiche nate dalla Controriforma. Il prototipo di riferimento è rappresentato da chiese funzionali a grandi affluenze di fedeli e a celebrazioni separate, come quella del Gesù a Roma, che aggiornava il modello albertiano del S. Andrea a Mantova: una grande aula con una serie di cappelle laterali conclusa da un presbiterio generalmente con cupola. Lo schema basilicale a tre navate, ma anche quello di chiese di fondazione benedettina o mendicante, viene modificato inizialmente con una serie di altari laterali che consentono più celebrazioni e quindi un utilizzo del tempio più flessibile (altari del Vasari in S. Croce a Firenze).

Molto frequente è la realizzazione di **setti** perpendicolari al muro esterno, spesso inglobanti le colonne o i pilastri, che danno vita ad una serie di cappelle laterali; a questo tipo di intervento si accompagna non di rado una trasformazione in elevato che consenta una maggiore illuminazione della chiesa con una sopraelevazione della nave centrale che consenta di ricavare, nella porzione di muro che emerge dal livello di colmo delle navi esterne, una serie di finestre. Ad uno spazio su tre navate pervaso da una luce soffusa ed uniforme che lasciava l'ambiente in penombra, si sostituisce un ambiente con degli spazi laterali che permangono in ombra ed uno centrale invece ben illuminato. Anche in questo caso, non agiscono vere esigenze di restauro, quanto un desiderio di abbellire e uniformare gli irregolari spazi medievali ai modelli più apprezzati.

Anche le coperture vengono trasformate con l'impiego piuttosto diffuso di false volte: mentre

l'antica chiesa era coperta da un tetto con capriate a vista o con un soffitto piano, soprattutto a partire dal Seicento si realizzano volte a botte, opportunamente lunettate per inserire delle finestre, realizzate non in mattoni ma con **centine lignee**, ossia con una struttura di archi di legno che sostengono un incannucciato (una stuoia di canne) sul quale viene posta in opera la malta, o il gesso o lo stucco, per realizzare nuove decorazioni, soprattutto affreschi. Si tratta pertanto di una sorta di complesso addobbo che trasforma profondamente lo spazio originario delle chiese preesistenti. Un altro sistema, forse più rispettoso, prevede la trasformazione delle colonne esistenti in pilastri secondo due soluzioni formali: un sostegno a pianta quadrata che presuppone poi delle volte a crociera o anche delle articolazioni più complesse nelle navate laterali; l'altra un sostegno a pianta rettangolare rifinito con un motivo a paraste su uno o su entrambi i lati, anche qui con rimandi a coperture che giungono, attraverso queste paraste, fino a terra.

Molto spesso le colonne antiche rimangono inserite all'interno dei nuovi pilastri e nel Settecento si cercheranno delle soluzioni che rendano le prime nuovamente visibili all'interno della nuova struttura introdotta per abbellire la chiesa.

E' interessante rilevare come questa sorta di addobbo sia considerato dagli architetti e dai committenti non come trasformazione della chiesa antica ma come suo 'abbellimento'. È il destino della gran parte delle chiese romane, ma anche di una grande quantità di chiese abruzzesi, da **S. Maria di Collemaggio** (fig. 19) alla **Cattedrale di S. Pelino** presso Corfinio (fig. 20), dove articolati rivestimenti in stucco avevano aggiornato al linguaggio barocco gli involucri medievali. Rivestimenti oggi non più visibili, perché rimossi da immotivate e giustamente criticate campagne di ripristino negli anni Sessanta e Settanta del Novecento.

Parzialmente su questa linea si colloca l'intervento forse più rilevante del secolo, quello che vide protagonista **Francesco Borromini** (1599-1667) in occasione del **Giubileo del 1650**, quando si decise di restaurare l'antica basilica romana di **S. Giovanni in Laterano**.

L'episodio racchiude ed esprime un po' tutto lo spirito del secolo, sia perché presenta caratteri di abbellimento e di rinnovamento, sia perché contiene in sé degli elementi di novità, come il tentativo di una rilettura rispettosa del passato. Pur non essendo l'unico del periodo che ha per oggetto una basilica paleocristiana, l'intervento assume un valore emblematico per la diversa sensibilità che lo informa; inoltre, tutti i restauri successivi, anche settecenteschi, si allineeranno al modello borrominiano, che si può quindi considerare un intervento-guida.

La basilica, realizzata da Costantino, occupa l'area di alcune proprietà del demanio imperiale in una zona periferica della città. L'imperatore dona la chiesa al vescovo di Roma e così S. Giovanni diventa la **cattedrale** della città. Successivamente, i papi scelgono di risiedere presso la tomba di Pietro, cioè in Vaticano, causando così il graduale deperimento di S. Giovanni.

Alla metà del Seicento la chiesa si presenta così come il risultato di una serie di successivi abbandoni e rifacimenti. La pianta (figg. 21-22) seguiva ancora lo schema basilicale a cinque navate, un transetto e abside circondata da deambulatorio. La serie di sovrapposizioni nel tempo aveva generato modifiche importanti all'organismo originale, tra cui, per motivi statici, la sostituzione delle colonne che sorreggevano le navate con dei pilastri ottagonali quattrocenteschi e la ricostruzione del transetto agli inizi del Seicento. Un altro problema era dovuto alle deformazioni

delle murature d'ambito, in mancanza di contrafforti o catene. A questo si aggiungeva la copertura a capriate che, pur non esercitando la spinta diagonale di una copertura a volta, doveva sostenere anche il peso di un soffitto ligneo dorato di pregevole fattura, risalente alla seconda metà del Cinquecento. Nel 1650, in corrispondenza del Giubileo, vengono come di prassi previsti notevoli interventi di 'riabbellimento' delle chiese di Roma. L'incarico per S. Giovanni è affidato a Francesco Borromini dal pontefice Innocenzo X Pamphili (1574-1655). L'iter progettuale del restauro è chiaramente individuabile dalla grande mole di disegni che Borromini produce; nel caso di San Giovanni, la richiesta del papa fu non tanto la ricostruzione della chiesa quanto il suo abbellimento, facendo attenzione a che i "sacratì cementi" - cioè i materiali antichi, sacri perché risalenti all'epoca di Costantino - non venissero distrutti; al tempo stesso, viene chiesto all'architetto di conservare il soffitto della navata centrale.

I rilievi che Borromini eseguì si possono definire tra i più moderni della storia dell'architettura: nella rappresentazione dell'alzato della basilica lateranense (fig. 23) l'architetto rappresenta anche le scene dipinte che ornavano la chiesa, oltre a distinguere i materiali che la componevano, insieme agli stemmi e alle decorazioni (affreschi, ecc.). Borromini si occupa principalmente della **navata centrale** ed immagina di chiudere i muri antichi all'interno di una specie di foderatura, una 'teca' di pilastri di ordine gigante che vengono costruiti a ridosso delle murature antiche.

Le murature preesistenti rimanevano così all'interno del nuovo muro borrominiano: in questo modo i 'sacratì cementi' sarebbero rimasti imprigionati nella placcatura progettata e la chiesa moderna interveniva materialmente a sostenere, a mantenere in vita l'antenata.

Questo intento sembrerebbe confermato dalla presenza di alcune aperture ovali, oggi ricoperte da affreschi settecenteschi, che in origine erano libere e permettevano di vedere la muratura antica che permaneva al di sotto della decorazione moderna. Inoltre, per contenere le spinte sui muri laterali, Borromini usa catene di ferro nascoste all'interno delle piattabande o al di sopra degli archi delle navate laterali.

La soluzione finale adottata (figg. 24-25) comporta un ordine di paraste giganti che sostiene una trabeazione ininterrotta. Lo stravolgimento architettonico è notevole: nelle navate laterali era stata anche prevista la rimozione delle colonne e la loro esposizione, a mo' di reliquie, nelle grandi nicchie aperte nelle paraste della navata centrale. Il progetto mirava ad ottenere anche una maggiore luminosità della chiesa attraverso l'incremento delle aperture lungo le fiancate dell'edificio.

Per le navate intermedie, poco illuminate non avendo pareti esterne, Borromini escogita un dispositivo ingegnoso, realizzando delle camere di captazione luminosa collocate in corrispondenza della navata intermedia che, come dei camini luminosi, salgono verso l'alto a forare la copertura e a prendere la luce dall'esterno (fig. 26).

Particolare attenzione viene rivolta ai monumenti tombali che si trovavano all'interno della chiesa, dove nel corso dei secoli erano stati inumati pontefici, cardinali, prelati ed altri esponenti del clero. Molti di questi sepolcri erano medievali e decorati secondo un gusto gotico inaccettabile per la sensibilità seicentesca. Per alcuni di essi, Borromini disegna una sorta di cornice museale, esponendoli all'interno di ornamenti in stucco piuttosto elaborati che fungono da "accompagnamento" al reperto (fig. 27).

Borromini si ferma nel suo restauro all'arco trionfale, evitando di intervenire sul transetto, modificato pochi anni prima. E' da rilevare che l'intero intervento non modifica il perimetro della chiesa antica, per cui S. Giovanni si presenta oggi come uno spazio completamente rivoluzionato, una chiesa "nuova" ma che allo stesso tempo è ancora quella "antica".

Nell'intervento su San Giovanni in Laterano, il desiderio di conservare, seppur presente, è subordinato al progetto, rispecchiando una tendenza che il barocco manifesta anche in pittura e scultura. Per riscontrare posizioni innovative, più vicine alla concezione del restauro odierna, si dovrà attendere il Settecento, quando si manifesteranno istanze più attente al rispetto della autenticità della preesistenza.

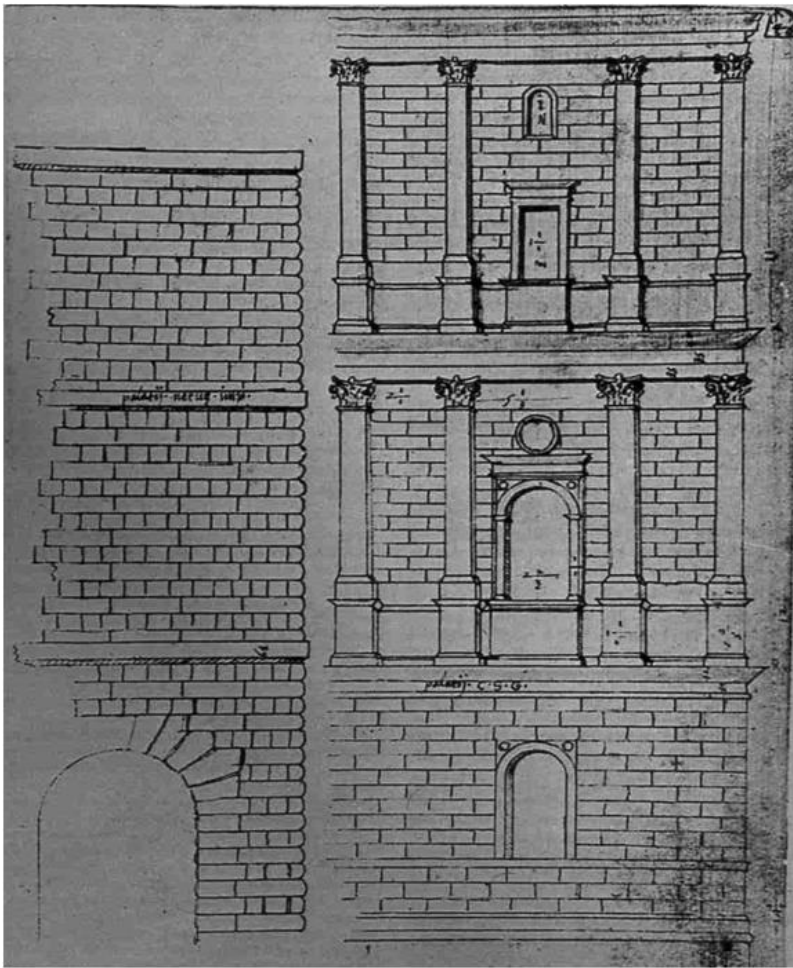


Fig. 1 Codice Mellon – muro del foro di Augusto e fronte del palazzo della Cancelleria.



Fig. 2 Settimanale: quinta monumentale del ninfeo dei palazzi severiani; già in rovina alla fine dell’VIII secolo viene definitivamente smantellato per volere di Sisto V (1520-1590)

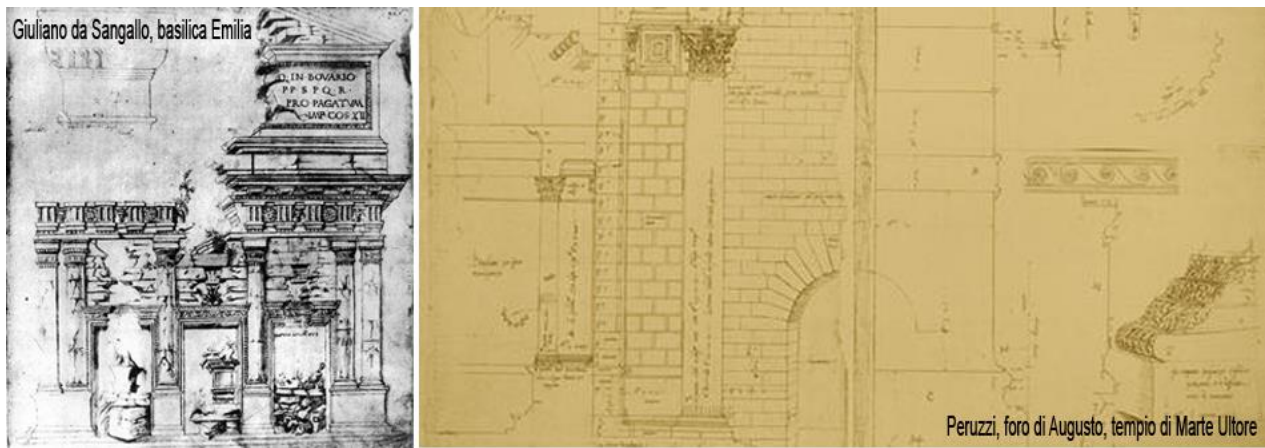


Fig. 3 Giuliano da Sangallo (1445-1516), rilievo della basilica Emilia; Baldassarre Peruzzi (1481-1536), rilievo del tempio di Marte Ultore.

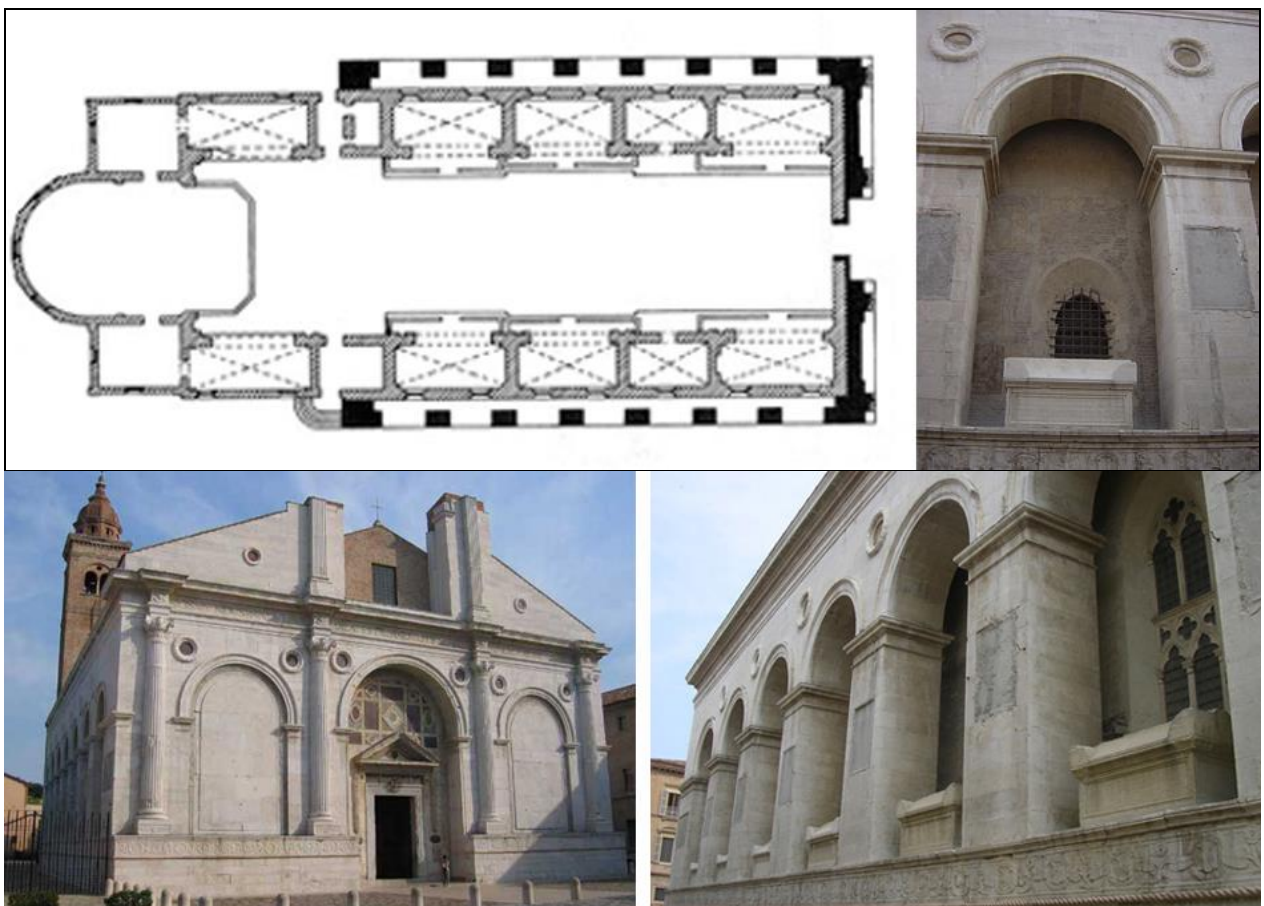


Fig. 4 Rimini: Tempio Malatestiano (metà del XV secolo)



Fig. 5 Rimini: Tempio Malatestiano (metà del XV secolo); le aperture sulle pareti esterne laterali disegnate da Alberti, a ricordare una successione delle arcate degli acquedotti romani, non riprendono affatto il passo delle finestre preesistenti, seguendone uno proprio



Fig. 6 Firenze, facciata di S. Maria Novella e particolare delle tombe ad arcosolio

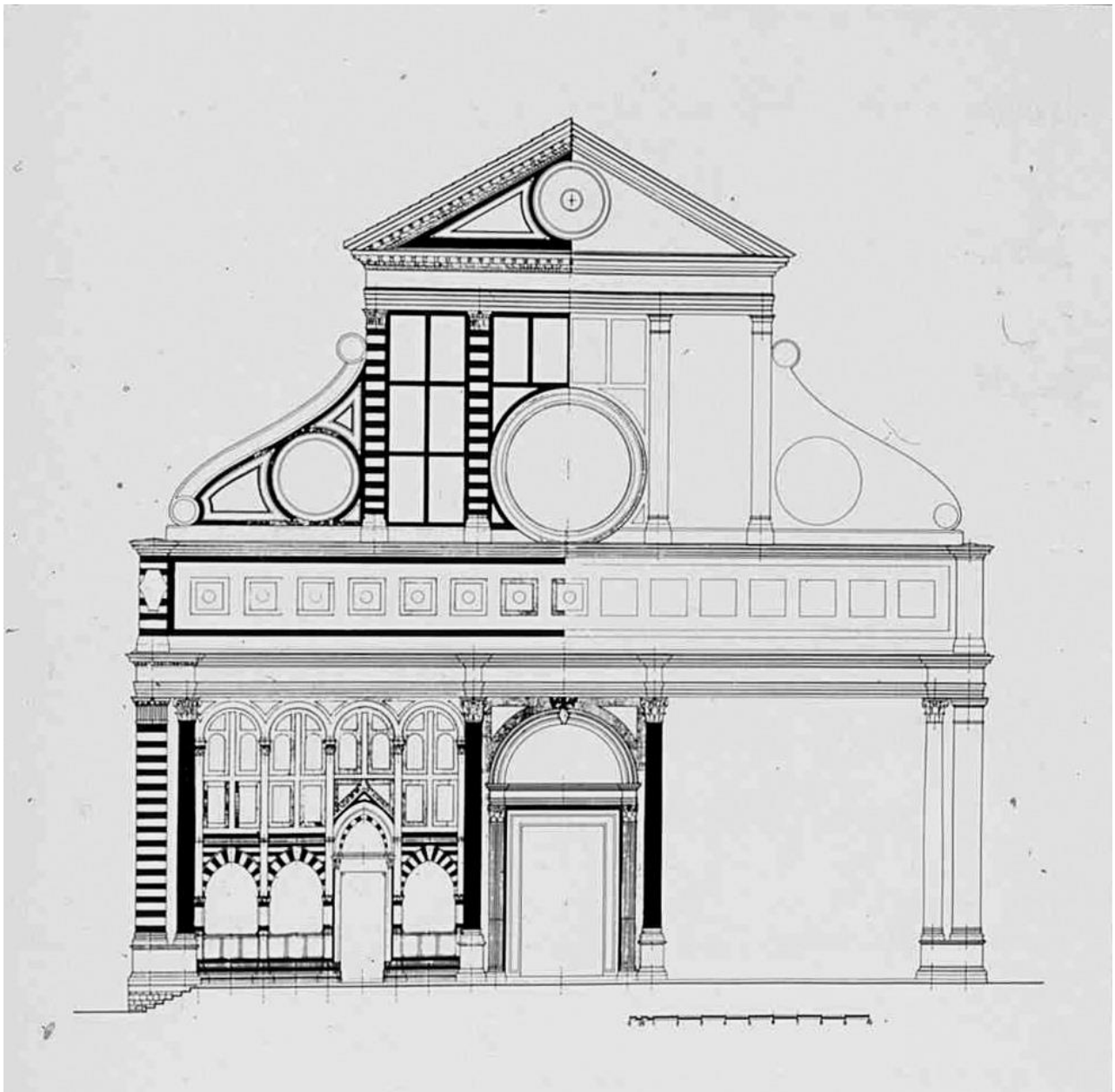


Fig. 7 Firenze, impostazione della facciata di S. Maria Novella: ordine di paraste concluse da archi a tutto sesto inquadrati da quattro colonne che sorreggono una trabeazione classicamente concepita: si individuano così un ordine principale che sostiene il fregio ed un ordine secondario che nasce dalle tombe ad arcosolio. Nella parte superiore della facciata, corrispondente alla sola navata centrale, Alberti abbandona qualsiasi riferimento medievale e imposta un prospetto che si può leggere quasi come il fronte di un tempio tetrastilo, con quattro paraste che sorreggono un timpano classico.



Fig. 8 Firenze, facciata di S. Maria Novella: Per collegare i due ordini e per coprire gli spioventi che corrispondono alle navate laterali, Alberti inventa un motivo a voluta, una sorta di mensola capovolta, anch'essa di lontana derivazione classica che avrà molta fortuna nell'architettura rinascimentale come elemento di raccordo tra le parti di una facciata.

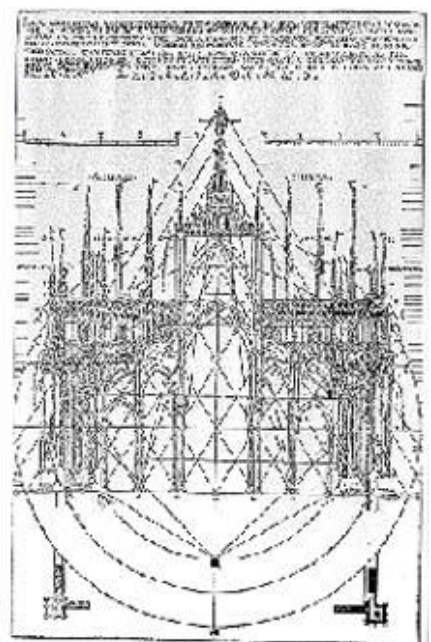


Fig. 9 Milano, completamento del tiburio del duomo

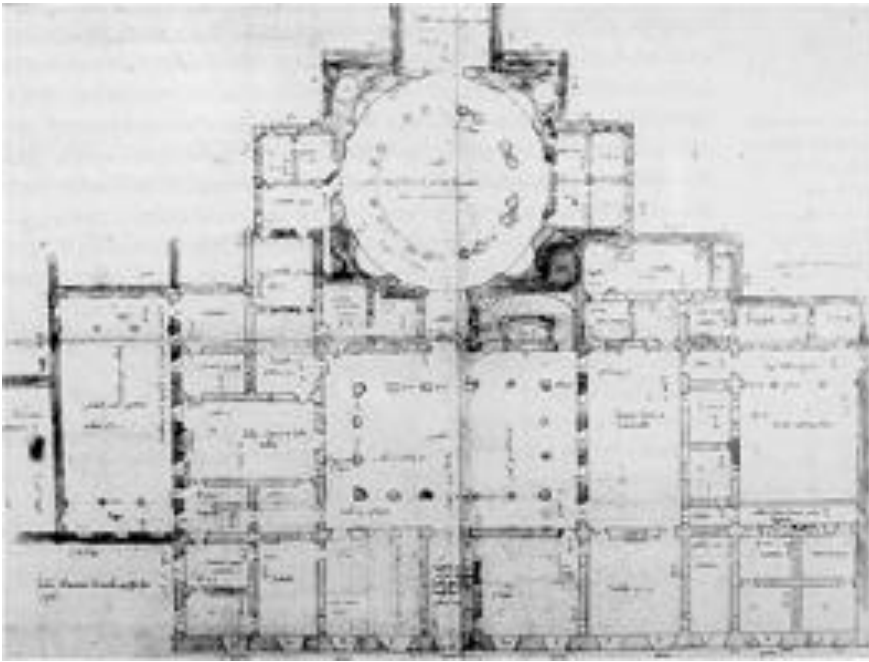


Fig. 10 Peruzzi, palazzo Orsini - terme di Agrippa presso il Pantheon



Fig. 11 Peruzzi, facciata di S. Petronio; per adattarsi al contesto originario, dissimula il proprio inserto utilizzando il linguaggio gotico



Fig. 12 Peruzzi, costruzione del palazzo Orsini sui resti del Teatro di Marcello a Roma



Fig. 13 Musei Vaticani, gruppo scultoreo del Laocoonte



Fig. 14 Leonardo, l'Ultima Cena in S. Maria delle Grazie a Milano;
particolare del Cristo prima e dopo il restauro



Fig. 15 chiesa di SS. Nereo e Achilleo a Roma

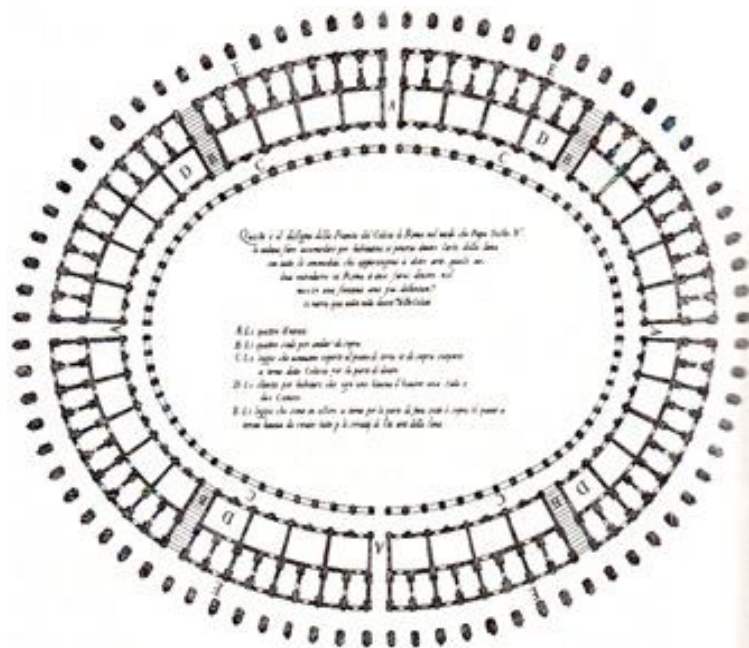
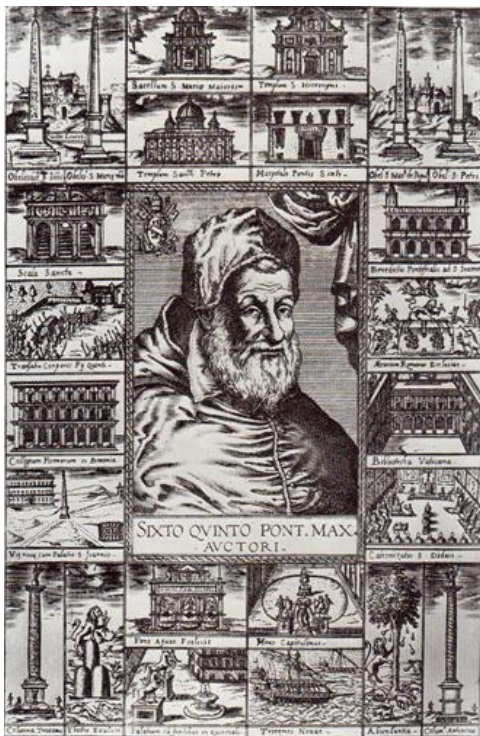


Fig. 16 Sisto V, piani di rinnovamento per la città di Roma; trasformazione del Colosseo in filanda

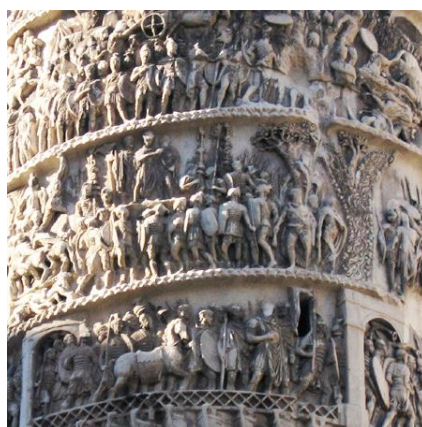


Fig. 17 La colonna Antonina, eretta tra il 176 e il 192 per celebrare le vittorie di Marco Aurelio sulle popolazioni germaniche



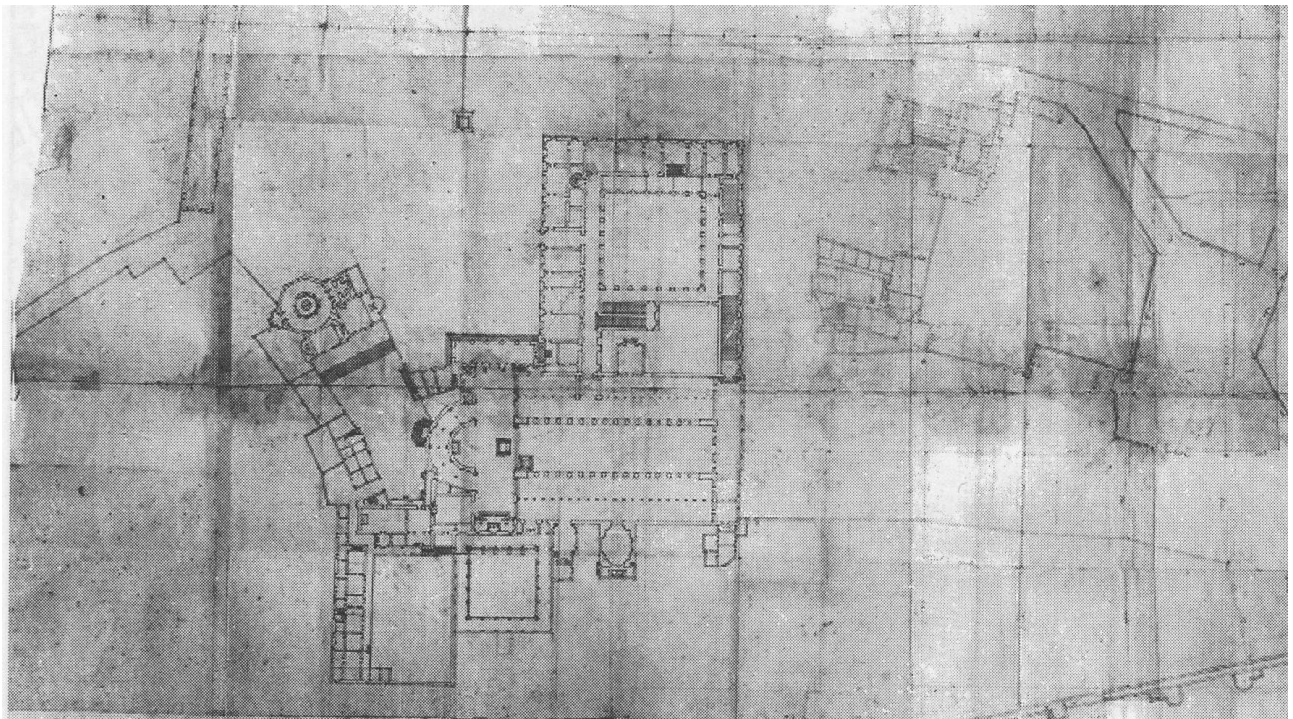
Fig. 18 Restauri di sculture XVII-XVIII secolo: il nuovo prevale sull'antico
 Bernini, Marte dalla Collezione Ludovisi (Roma), restauro di G.L. Bernini
 Algardi, Ercole e l'idra (rest. 1625 c.)

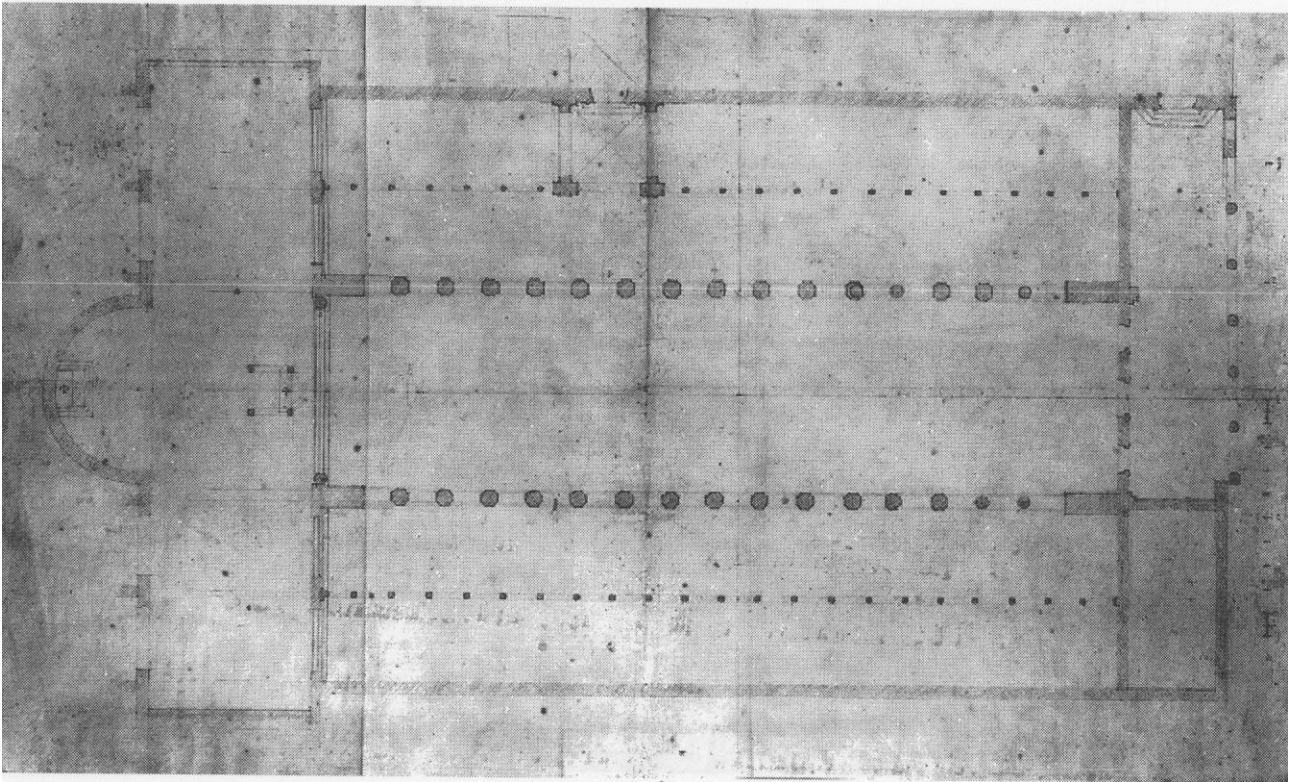


Fig. 19 S. Maria di Collemaggio



Fig. 20 Cattedrale di S. Pelino





Figg. 21-22 Borromini, S. Giovanni in Laterano, planimetria del complesso e pianta della basilica (rilievo 1646)

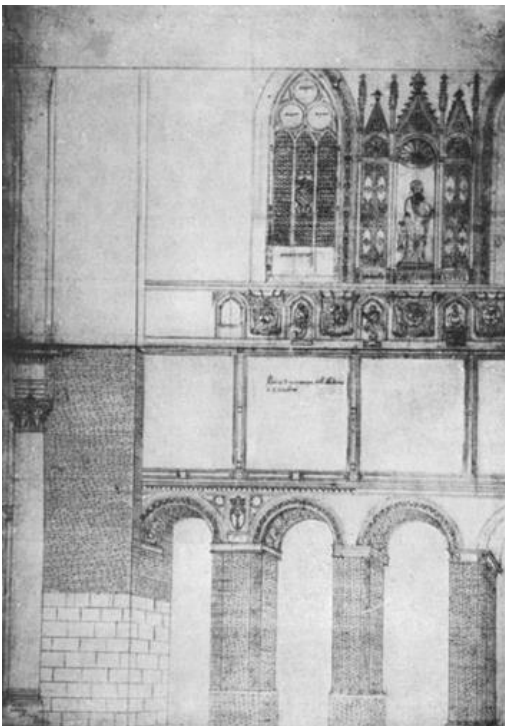


Fig. 23 Borromini, S. Giovanni in Laterano

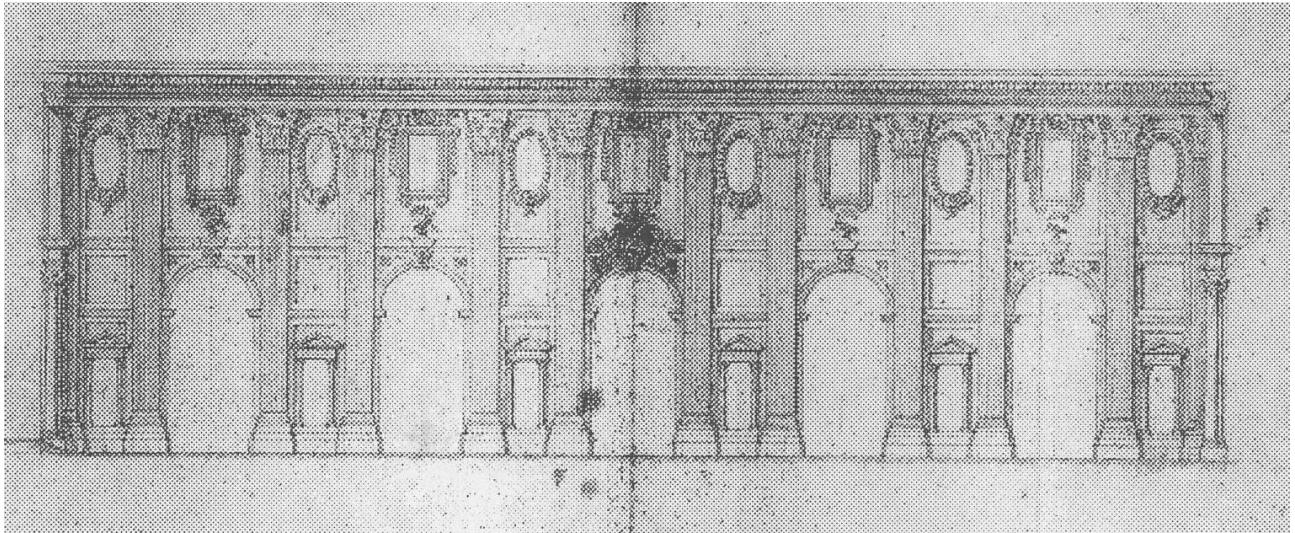


Fig. 24 Borromini, S. Giovanni in Laterano; alzato lato Nord - proposta approvata da Innocenzo X (1646)

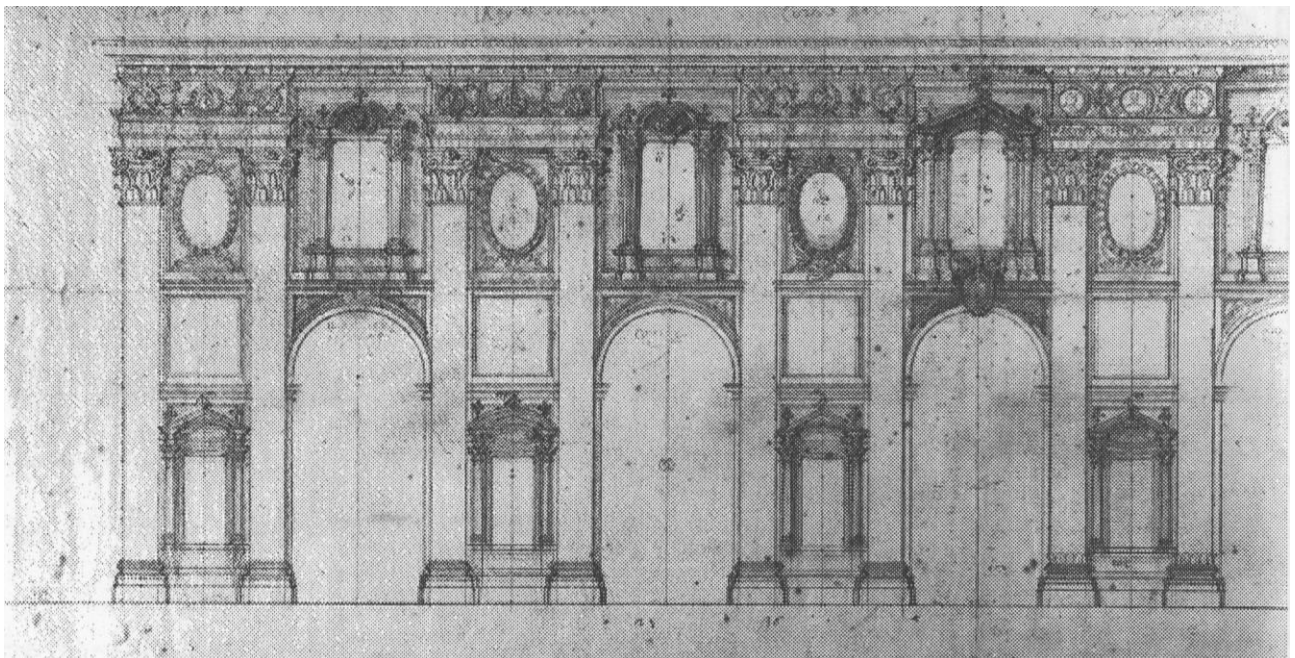


Fig. 25 Borromini, S. Giovanni in Laterano; progetto esecutivo. Alzato quotato lato Nord (1648)

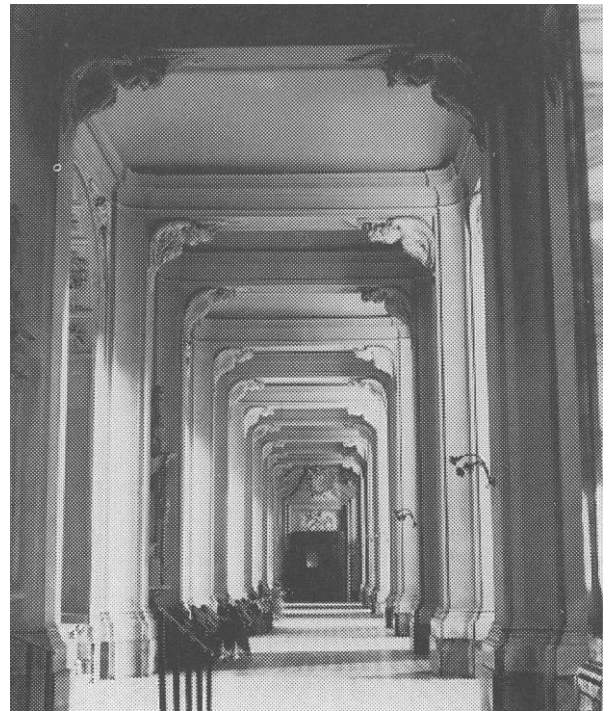


Fig. 26 Borromini, S. Giovanni in Laterano; vedute delle navate intermedie e delle navate estreme

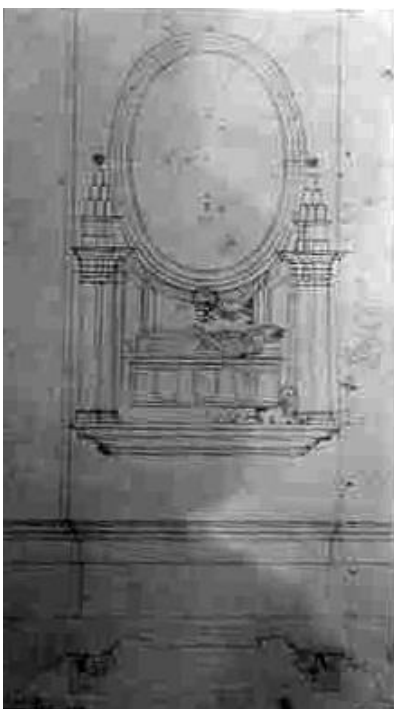


Fig. 27 Borromini, S. Giovanni in Laterano; monumenti tombali



Fig. 28 Borromini, S. Giovanni in Laterano