

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

5.1. Restauro, archeologia, neoclassicismo. Le esperienze sui monumenti antichi a Roma nel primo Ottocento.

Si è visto come nel periodo che vede l'affermazione del **Neoclassicismo** si sviluppa un nuovo approccio alle opere del passato che non prevede più tentativi di completamento, ma il massimo rispetto per l'integrità del testo: all'esigenza di 'richiudere' una forma, strettamente legata ad una concezione ancora classica di armonia, subentra la volontà di valutare il frammento nella sua autenticità, anche a costo di rinunciare alla lettura della compiutezza della forma originaria. Questo effetto si manifesta in principio in un ambito particolare del restauro, quello che riguarda le opere di età classica – e che potremmo definire **restauro archeologico** – con particolare riferimento a Roma, senza dimenticare quanto avvenne a Pompei e a Napoli, a seguito della scoperta delle città vesuviane. Agli inizi dell'Ottocento, l'attenzione e la cura verso i monumenti antichi di Roma sono legate soprattutto alla figura di **Pio VII** (1742-1823), anche per la grande apertura che questo pontefice mostra verso alcune conquiste culturali dell'Illuminismo, che permettono all'amministrazione pontificia di dotarsi, nel campo della tutela, di una **nuova legislazione** sui monumenti antichi.

Alcuni esempi di questo rinnovamento culturale e metodologico sono leggibili negli interventi di restauro al **Colosseo**. Al momento degli interventi voluti da Pio VII, agli inizi dell'Ottocento, si era conservata solo una parte dell'anello esterno dell'anfiteatro, quella che guarda il colle Oppio, mentre verso il Celio restava in piedi solo il primo anello interno, sul quale poggiavano le gradinate; non era inoltre visibile la base delle paraste del primo livello che rimaneva ancora parzialmente interrato, così come era interrata l'arena, divenuta una grande piazza che ospitava le edicole sacre costruite per la celebrazione della *Via Crucis*. (fig. 1)

I terremoti del **1703** e del **1706** avevano provocato il crollo di alcune arcate della parte residua dell'anello esterno (verso S. Giovanni in Laterano) innescando il fenomeno di rotazione dei piedritti e il conseguente abbassamento dei conci di chiave, soprattutto nelle arcate del II e III ordine; inoltre, erano comparse anche gravi lesioni nell'attico. Uno tra i progetti presentati per il restauro di questo anello portava le firme di un gruppo di architetti tra i quali G. Palazzi, G. Camporese e soprattutto **Raffaele Stern** (1734-1794), architetto di primo piano della fase neoclassica, molto probabilmente il vero autore dell'intervento.

Mentre altri progetti pensavano addirittura di demolire la parte lesionata e di rivendere il materiale di risulta, la proposta di Stern e colleghi prevedeva la costruzione di un grosso **sperone**,

cioè un muro a forma trapezoidale che, esercitando una contropinta, avrebbe contenuto le arcate che stavano crollando e impedito la rotazione indotta nei piedritti dagli archi. Scelta dal pontefice questa soluzione, si realizza così un grande muro utilizzando materiale di spoglio, ovvero mattoni antichi provenienti da altre costruzioni, che permettevano anche un risparmio notevole sul materiale (fig. 2).

L'effetto di rafforzamento della struttura antica viene incrementato dalla occlusione, sempre per mezzo di muratura in mattoni, delle due arcate terminali della zona crollata, che erano state provvisoriamente puntellate. L'idea, nella sua estrema semplicità, consentiva anche di evitare lo smontaggio e il rimontaggio degli archi pericolanti, operazione piuttosto elaborata e costosa che avrebbe richiesto la realizzazione di un sistema di puntellature, quindi la rimozione di tutti i conci di travertino e la loro successiva ricollocazione in opera.

Ancora oggi sono visibili le lesioni originali e l'abbassamento dei conci in chiave, come se l'effetto del terremoto non fosse stato cancellato. Si potrebbe dire che il 'grande frammento Colosseo' non sia stato riportato alla sua perfezione, ma sia stato lasciato, quasi 'congelato', allo stato post-terremoto. L'intervento, iniziato nel **1806** e concluso l'anno successivo, rimarca la volontà di non completare il monumento e di limitarsi a fermare il crollo, secondo un'interpretazione quanto mai moderna e originale che è certamente ascrivibile alla sensibilità di Raffaele Stern. Figlio di un pittore di origine tedesca e tra i principali esponenti del Neoclassicismo a Roma, Stern ebbe una breve carriera (morì giovane nel 1817) segnata, fra le tante, dalla realizzazione del **braccio nuovo dei Musei Vaticani**, una delle opere italiane di maggior respiro neoclassico.

È significativo rilevare che un architetto neoclassico adotti una soluzione di questo tipo, accettando di mantenere l'effetto- crollo e la sensazione di instabilità che ne deriva e rinunciando a qualsiasi ipotesi di riprogettazione in favore di un **apprezzamento del rudere**. Un altro aspetto da evidenziare è che su una struttura di travertino Stern opta per una muratura in mattoni leggermente arretrata (in sottosquadro). Un affresco conservato nella Galleria Clementina in Vaticano (fig. 4) celebra proprio la realizzazione di questo sperone che viene avvertita come una delle opere più importanti del pontificato di Pio VII, al punto da essere raffigurata all'interno della biblioteca Vaticana. Nel dipinto, lo sperone appare colorato, il che ha dato adito all'ipotesi che in origine fosse intonacato. In ogni caso, rimane comunque netta la differenziazione tra le parti: da un lato il frammento antico con le sue parti in crollo, dall'altro il suo sostegno successivo, frutto di un intervento progettuale moderno e ben dichiarato, che vuole deliberatamente staccarsi dall'antico e che si autodenuncia, oltre che con un materiale diverso, anche attraverso una targa commemorativa (fig. 3) (che reca la scritta, in latino, *Pio VII Pontefice Massimo, anno VII*, ossia il 1807).

Le origini di questo nuovo gusto per la rovina vanno senz'altro ricercate nei nuovi fermenti culturali che interessano agli inizi dell'Ottocento l'Europa, e l'immagine di 'crollo sospeso' del Colosseo può in parte ricondursi al '**pittoresco**' di matrice inglese o alla Francia; c'è anche però chi ha voluto, forse più correttamente, segnalare nella soluzione di Stern l'evocazione di caratteri manieristi, rievocando il gusto per edifici in rovina o pericolanti tipici del manierismo: si pensi al **Palazzo Te a Mantova** (1524-34) di Giulio Romano (1499-1546) con il concio di chiave 'cadente' nel cortile o alla celebre '**Caduta dei Giganti**' nello stesso palazzo; o alla **casa pericolante** realizzata nel giardino di Mostri di Bomarzo (1547) (figg. 5-6).

Un gusto per la rovina che prosegue anche nel barocco, se si pensa al ponte parzialmente crollato, a mo' di finta rovina, che Bernini (1598-1680) costruisce in Palazzo Barberini (1625-33).

L'architettura del Settecento è poi ricca di finti ruderi, come nella reggia di Caserta, nel cosiddetto giardino all'inglese, ma anche nella villa Borghese a Roma. L'importanza del restauro di Stern è quindi fondamentale, malgrado la sua apparenza dimessa: il rispetto dell'autenticità e del carattere frammentario dell'opera, il cambiamento dei materiali, la databilità e la distinguibilità del restauro; aspetti dai quali discende buona parte del restauro moderno, tanto che per molti studiosi quello allo sperone sud del Colosseo è il primo vero restauro moderno. L'equilibrio tra suggestioni roviniste e la sensibilità verso il rudere e il frammento che si fondono nell'opera di Stern, arriva ad una verifica decisiva quando si decide di intervenire su un'altra opera di grande rilevanza come l'**Arco di Tito**, all'inizio della via Sacra che dal Colosseo sale verso il Campidoglio (fig.7). Costruito nella seconda metà del I secolo d.C. sotto la dinastia Flavia da **Vespasiano** per onorare la memoria del padre Tito, conquistatore di Gerusalemme, presenta due grandi pannelli scolpiti, collocati all'interno del fornice, nei quali era raffigurato il ritorno a Roma del condottiero che, tra i trofei di guerra, portava anche il candelabro a sette braccia, uno dei simboli più importanti della religione ebraica

L'arco era rimasto integro per tutta l'età imperiale, ma durante il medioevo viene inglobato nel recinto fortificato che racchiudeva le proprietà che i Frangipane possedevano nell'area del Foro (figg. 8-9).

Seguendo il destino di molti altri edifici del tempo, il monumento aveva quindi subito nei secoli una serie di espoliazioni: perduti i capitelli e con essi anche la grande iscrizione dedicatoria posta nell'attico verso il Foro, si presentava con il solo fornice visibile fino agli inizi del XIX secolo, quando la cultura italiana viene profondamente scossa dall'invasione delle truppe francesi, che annettono progressivamente diversi stati all'impero napoleonico. La zona settentrionale si costituisce come **Regno d'Italia** mentre Roma e il Lazio vengono annessi direttamente allo stato francese; il **Regno di Napoli** passa nelle mani di **Gioacchino Murat** (1767-1815).

Dal **1809** (ma in alcuni stati già dal 1804) fino al **1815** l'Italia è sotto la dominazione napoleonica, che contribuisce a farvi filtrare quello spirito illuminista e razionalista che era del tutto estranea ad un paese per molti versi ancora sostanzialmente feudale. Le ripercussioni di questo avvenimento si hanno anche nel campo del restauro: molti architetti francesi arrivano in Italia per studiare i monumenti dell'antichità e città come **Roma e Milano** vengono sottoposte ad un programma di profondo rinnovamento urbano. Nella città lombarda viene progettato il **Foro Bonaparte** che mostra un'impostazione fortemente permeata di spirito neoclassico di matrice illuminista mentre a Roma si arriva a istituire una commissione speciale (la *Commission des Embellissement*) che aveva il compito di studiare le migliorie da apportare alla città, destinata a diventare, nei piani di Napoleone, la seconda città dell'impero. Tra le diverse soluzioni urbanistiche studiate dalla commissione per Roma vi era la trasformazione dell'**area del Foro** in una grande passeggiata arborea lungo la quale si sarebbero potuti apprezzare i monumenti antichi, destinati al restauro, nonché la sistemazione del **Campidoglio a giardino archeologico**

intitolato al 'Grande Cesare', con chiara allusione a Napoleone.

Molti architetti francesi vengono in Italia attratti dal *Prix de Rome*, una sorta di borsa di studio concessa agli artisti che volevano dedicarsi allo studio delle antichità romane, ai loro rilievi e a proposte per il loro restauro (i relativi disegni prendevano il nome di *envois de Rome*, ossia invii da Roma); uno degli architetti francesi impegnato nello studio dei monumenti romani, Auguste Guénépin (1780-1842), realizza un rilievo dell'Arco di Tito estremamente preciso e dettagliato anche nella resa grafica dei materiali e, di seguito, propone una ricostruzione dell'arco che già si potrebbe definire restauro, perlomeno stando all'accezione che i francesi danno a quel tempo al termine, ossia una restituzione su carta dell'aspetto che avrebbe dovuto avere in origine il monumento. La proposta di un restauro era molto spesso la prova finale richiesta ai partecipanti al Premio, e Guénépin, nel caso dell'Arco di Tito, prospetta il ripristino delle sue parti laterali e la ricostruzione di tutta la trabeazione, in parte perduta, riproponendo addirittura la tradizionale quadriga in bronzo che coronava l'attico, che le medaglie antiche mostravano come ornamento di tutti gli archi trionfali. (figg. 10-11).

L'integrazione delle parti mancanti viene pensata assolutamente dello stesso materiale: già il capo della commissione degli abbellimenti, giunto a Roma, criticò Stern per aver usato nello sperone di restauro del Colosseo i mattoni insieme al travertino e aver avvicinato forme moderne a quelle antiche. Secondo i principi francesi, i monumenti dovevano essere restaurati restituendoli nella loro interezza e senza alcuna differenziazione di materiali.

Nel **1817**, con il ritorno del governo papale, si propone il restauro vero e proprio dell'arco, affidandone inizialmente il progetto a **Stern**. Alla sua morte, con il cantiere in fase iniziale, la direzione del restauro passa al suo collega **Giuseppe Valadier** (1762-1839), di origini francesi e per questo molto vicino alle figure che ruotavano nell'orbita della Commissione per gli Abbellimenti; è infatti sempre riscontrabile una certa continuità tra i progetti di Valadier e le idee francesi messe a punto durante l'occupazione di Roma: l'idea di conformare Piazza del Popolo secondo un perimetro ellittico e una passeggiata panoramica che abbracciasse la città e comprendesse anche delle zone a verde rientrava in uno dei programmi della Commissione.

Valadier assume così la direzione dei restauri dell'Arco di Tito, completando l'intervento fra il **1819** e il **1821**. L'atteggiamento profondamente scientifico che informa il suo lavoro è dimostrato da un libro nel quale descrive, con disegni e relazioni scritte, l'intero intervento. Il restauro venne quindi impostato da Stern, che ordinò anche i blocchi di travertino per la reintegrazione, ma fu condotto in cantiere da Valadier, con scelte operative che hanno comunque un peso rilevante nell'opera. Dalle tavole accluse al suo opuscolo si vede come per il prospetto Valadier sia propenso alla restituzione della **forma 'pristina'**, cioè originaria dell'arco, attuata con la ricostruzione dei piloni e il completamento dell'attico. Nel suo disegno, la parte centrale, quella autentica, viene campita a righe sottili, per distinguere le parti originarie dalla ricostruzione (fig. 12). Nelle parti aggiunte, il fregio appare non scolpito, ma liscio, come pure le colonne, che nelle parti originarie sono invece scanalate. Nel disegno, l'architetto mostra quanto rimaneva dell'arco antico, ovvero il fornice centrale, alcuni conci dell'attico con una delle due iscrizioni (quella verso il Colosseo) e una parte del basamento; del tutto scomparse erano invece le colonne angolari che, tuttavia, erano in parte ricostruibili sulla base della lettura dell'ordine. Valadier giunge alla ricostruzione delle parti mancanti dell'arco in base al confronto con altri archi trionfali, come

quelli intitolati a Traiano di Ancona e di Benevento, entrambi ad un unico fornice, rendendosi conto che potevano essere di riferimento soprattutto per la ricostruzione dell'attico, di cui si avevano poche tracce. Un'altra fonte importante utilizzata da Valadier è quella offerta dalle monete romane di età flavia che raffiguravano l'arco di Tito. Nonostante queste fonti fossero lacunose e sommarie, offrivano comunque informazioni per poter appoggiare la ricostruzione, che agli studi attuali appare in realtà discutibile in molti aspetti, ma valida nelle linee generali.

Sulla scorta di principi e di idee lasciate da Stern, Valadier utilizza per la prima volta materiali leggermente differenti rispetto a quelli originari, che ad una visione ravvicinata mostrino la loro diversità (il travertino al posto del marmo per le parti aggiunte), ma che da lontano mostrino l'opera in un unico valore cromatico. Anche se la scelta di materiali differenti fu probabilmente dovuta a motivi economici, vi era comunque una consapevolezza e una sensibilità di fondo nel loro utilizzo. Inoltre, le parti scolpite furono completate e proseguite *en bloc*, cioè per involucro di forme, senza scendere nella riproduzione dei dettagli (le scanalature delle colonne, il fogliame dei capitelli, l'intaglio delle modanature, ecc.) (figg. 13-14).

L'arco di Tito è considerato pertanto un fondamento del restauro italiano: studiosi successivi si richiameranno a questo modello, come ad esempio **Camillo Boito** (1836-1914), il principale esponente del restauro italiano del secondo Ottocento, che farà esplicito riferimento al restauro di integrazione che garantisce la riconoscibilità del testo originale. Certamente l'intervento rappresenta un interessante punto di equilibrio fra la tendenza al completamento ereditata dalla tradizione italiana e romana in particolare e le nuove esigenze di rispetto filologico che già erano emerse con il rifiuto del restauro dei marmi del Partenone, manifestato da Canova, e con gli studi degli architetti francesi. Un equilibrio molto particolare che entrerà in crisi già nello sperone nord del Colosseo e ancor di più nella vicenda della basilica di S. Paolo, sempre a Roma.

Valadier restaura altri edifici antichi a Roma, fra cui il cosiddetto **Tempio di Vesta** (fig. 15) nel **Foro Boario**, un edificio periptero a pianta circolare derivante da modelli greci; nel medio evo, gli intercolumni vengono murati e il tempio trasformato in chiesa dedicata alla Vergine.

Già durante il periodo francese si pensava di liberare i resti antichi dalle sovrastrutture medievali, eliminando le tracce dei differenti usi ai quali l'edificio era stato adattato. Successivamente, Valadier nel restauro elimina le aggiunte medievali e realizza anche delle sottofondazioni per garantire la stabilità dell'edificio, senza tuttavia ricostruire la copertura originaria, forse a cupola. Altri accorgimenti, mostrano come Valadier non imponesse all'edificio una forma astrattamente desunta dagli studi archeologici, ma cercasse di consolidare quanto esisteva prolungandone l'esistenza, piuttosto che ricostruire il tempio perduto.

La conclusione **nord del Colosseo**, quella orientata verso l'attuale via dei Fori Imperiali, si trovava in una condizione che è ben descritta dagli schizzi che Valadier raccolse sul suo taccuino: negli anni Venti dell'Ottocento, le arcate rimanenti, come già visto sul fronte sud, presentavano lesioni dovute alla rotazione dei piedritti, non contrastati per il crollo di larga parte del perimetro esterno. Un primo intervento consistette nella costruzione di puntellature lignee costituite da una serie di aste verticali in legno e da un'altra serie di puntoni tessuti a 45° allo scopo di rispondere alla spinta degli archi (fig. 16). Da questa soluzione provvisoria nacque l'idea del restauro successivo, del 1823, ispirato anche a quello di Stern di circa venti anni prima. Valadier realizza una nuova serie di arcate sui vari livelli: tre al primo ordine, due al secondo, una al terzo

(fig. 17). Lo sperone trapezoidale che Stern aveva ottenuto con un muraglione compatto è quindi ottenuto da Valadier con l'inserimento di una serie di archi a decrescere verso l'alto. L'intervento si distingue dall'antico per il materiale utilizzato, principalmente il mattone, mentre nella forma copia il Colosseo. L'ordine ripete fedelmente quello originale, ma solo basi e capitelli sono in travertino, sia per la possibilità che questo materiale offre di realizzare modanature ben intagliate, sia probabilmente in previsione del rivestimento della struttura di mattoni, verosimilmente attuata con la scialbatura (una passata di latte di calce molto diluita con un pigmento ad imitazione del travertino), allo scopo di unificare, da lontano, la base di travertino delle paraste con le restanti parti. Sia con il rivestimento a finto travertino, sia con il paramento di mattoni a faccia vista, l'intervento di Valadier è ben diverso dalla tendenza a 'fermare' il crollo che abbiamo visto nel contrafforte di Stern. Valadier preferisce replicare le forme originali del Colosseo, evitando il drastico effetto perseguito da Stern, che tuttavia affondava le proprie radici anche nel gusto rovinista. Con lo sperone di Valadier, lo spazio alla progettazione tende sempre più a ridursi, per adeguarsi ad una clientela sempre più esigente, che richiede l'esatta riproduzione del monumento antico.

La tendenza a ridurre lo spirito progettuale dell'intervento si fa più evidente in una vicenda successiva: quella del restauro della **basilica di San Paolo fuori le mura**. L'antica chiesa paleocristiana del V secolo d.C., che sorge sul luogo dove fu ritrovata la tomba dell'apostolo Paolo, era la seconda per importanza e dimensioni dopo quella di S. Pietro. Da una veduta interna della chiesa di G.B. Piranesi (fig. 18) è possibile conoscerne lo stato prima dell'Ottocento: la basilica aveva lo schema classico a cinque navate con un transetto sporgente introdotto da un arco trionfale (decorato con un mosaico che ritraeva Galla Placidia), seguito da un'abside molto ampia dove si trovava un importante ciborio opera di Arnolfo di Cambio. Nella navata centrale, coperta a tetto come tutte le basiliche del periodo, si trovavano dei medaglioni dipinti sull'epistilio che ritraevano i pontefici a partire da S. Pietro.

Le colonne marmoree, di spoglio e tutte uguali fra loro, contribuivano all'effetto di solennità dell'architettura della basilica, che si conservava quindi integra fino agli inizi dell'Ottocento. Nel 1823, l'edificio subisce un incendio sviluppato a partire dal tetto: prendono fuoco le capriate e le travature e, per effetto dell'alta temperatura, si calcinano i marmi in particolare nella parte centrale della chiesa, che rimane invece integra nella zona absidale (fig. 19).

Subito dopo l'incendio si comincia a pensare al restauro. La basilica era vista dagli architetti del primo Ottocento, educati al classicismo più ortodosso, come un monumento pieno di 'errori', ad esempio negli archi al posto della trabeazione continua nell'unione delle colonne. Inizialmente, il progetto viene affidato a Valadier, che imposta il restauro della basilica in modo molto deciso, cioè tentandone una vera e propria riprogettazione. Egli propone la realizzazione di un modello in legno a ricordo dell'edificio medievale da conservare nel museo adiacente alla chiesa e destinato agli studiosi (operazione in sintonia con gli intenti didattici del pensiero ottocentesco) e, parallelamente, mantenendo il vecchio colonnato a rudere, propone di ricreare una nuova chiesa a partire dal presbiterio. Il colonnato sarebbe così divenuto una sorta di grande atrio, di quadriportico sistemato a rudere attraverso il quale accedere al nuovo edificio. Per la chiesa, Valadier propone di trasformare il presbiterio in una chiesa a pianta centrale, replicando simmetricamente la curva absidale e ponendo un nuovo ingresso sulla testata del transetto; una

seconda proposta, leggermente diversa, presenta una soluzione a croce commissa, con un braccio a conclusione rettilinea di fronte all'abside (fig. 20).

Il progetto di Valadier si presenta molto innovativo, ma chiaramente non poteva essere accettato, perché comportava la rinuncia a gran parte della basilica, che invece nella sua integrità costituiva comunque un simbolo e una memoria importantissima per la storia della Chiesa. Infatti, al progetto si oppone **Carlo Fea** (1753-1836), archeologo e Commissario alle Antichità sotto Pio VII, che insorge contro Valadier sostenendo che il recupero di un edificio così antico non può essere lasciato a chi ha le "mani callose", cioè agli architetti esperti di cantiere, ma non di storia, ma deve essere affidato agli studiosi di antichità (in sostanza gli archeologi), che conoscono le opere del passato e le sanno riproporre nella loro esattezza. La posizione di Fea si lega alla volontà di strenua conservazione dell'opera del passato, negando ogni intento di riprogettazione. Così, dunque, i binari della progettazione e della conservazione si stanno drasticamente divaricando. La vicenda della basilica di S. Paolo sarà conclusa da un chirografo (una legge papale) del 1825, che stabilirà che il progetto di restauro si dovrà eseguire secondo le forme antiche e che non sarà permessa, detto esplicitamente, alcuna innovazione progettuale, quindi recependo pienamente le osservazioni di Fea.

Al progetto di Valadier si preferisce quello di **Pasquale Belli** (1752-1833), architetto meno dotato, ma che agli occhi di Fea aveva il vantaggio di essere facilmente controllabile e manipolabile. Belli, sulla scorta dei principi di Fea, propone sostanzialmente la distruzione di quello che rimaneva dell'edificio antico e la sua ricostruzione sulla stessa pianta, ma con materiali nuovi. Il cantiere durò a lungo e alla morte di Belli, la direzione passò a Luigi Poletti (1792-1869), che introdusse molte modifiche nell'alzato e in facciata, ma sempre secondo l'orientamento di partenza: il ridisegno delle colonne ad unico ordine, la riproduzione esatta dei medaglioni con i pontefici (il disegno dei quali si conservava nella Biblioteca Vaticana), l'invenzione del soffitto rinascimentale. Si proietta inoltre, secondo un principio tipicamente cinquecentesco, l'ordine principale anche sulla navata estrema. In altre parole, si pretende di riportare a norma neoclassica una preesistenza medievale irregolare, regolarizzando anche il muro superiore all'epistilio, dove vengono ricavate delle paraste che non c'erano in precedenza (figg. 21-22).

La facciata, completata alla fine dell'Ottocento, viene reinventata completamente proponendo un mosaico che riprende quello preesistente, ma del quale non conserva nulla. L'interno attuale di S. Paolo si presenta molto suggestivo, ma rimane un interno neoclassico. Anche il mosaico di Galla Placidia è stato pesantemente modificato, rifacendolo quasi per intero.

La ricostruzione fu quindi l'occasione per emendare l'edificio di molti suoi presunti errori, con il risultato di realizzare un nuovo edificio di gusto purista, in cui il modello paleocristiano è filtrato attraverso il gusto decorativo tipico delle chiese romane del tardo Cinquecento. La basilica è del tutto 'nuova', ma non era percepita come tal dai responsabili, che vi vedevano soltanto un aggiornamento e un abbellimento, nel solco della tradizione della Chiesa, della vecchia costruzione paleocristiana: quello che il progetto iniziale di Valadier non avrebbe garantito.

5.2. La legislazione e l'organizzazione della tutela negli stati preunitari italiani.

Lo Stato Pontificio fu uno dei primi stati italiani a proteggere con numerose leggi il patrimonio artistico e architettonico, con un'attenzione particolare alla protezione degli scavi archeologici per evitare che molti reperti fossero venduti a collezionisti stranieri, con grave danno per la storia. Già il chirografo del 1802, a firma del cardinale Doria-Pamphilj (1751-1816), introduce alcuni tratti innovativi: con esso si riconosce che la tutela delle opere d'arte antiche è compito dello Stato.

Questa concezione viene ribadita nel 1820 in un apposito editto promulgato dal **cardinale Pacca** (1756-1844), dal quale prende il nome e che raccoglie tutta la legislazione precedente in materia dello Stato Pontificio, portandola a chiarezza di enunciati. Viene ribadito il concetto secondo il quale chiunque voglia vendere o restaurare un oggetto d'arte che ricade all'interno dello stato pontificio non può operare liberamente, ma deve richiedere specifiche autorizzazioni a due figure istituzionali che si occupano di tutela: l'**Ispettore delle Belle Arti** e il **Commissario delle Antichità**. Queste due figure esistevano già nel Cinquecento, ma i loro compiti vengono rivisti e consolidati. Il compito dell'Ispettore (il primo sarà lo scultore Antonio Canova) è quello di occuparsi della tutela delle opere d'arte considerate all'epoca moderne, vale a dire quelle dal Cinquecento in poi, andando in sopralluogo per verificarne lo stato di conservazione. Il compito del Commissario alle Antichità è di vigilare sui ruderi che emergono dagli scavi archeologici; il primo commissario è Carlo Fea, che seppure proveniente da studi di legge, possiede competenze da archeologo, grazie agli studi dei testi di **Winkelmann**. Con l'editto Pacca non è inoltre più possibile scavare liberamente, seppure in terreni propri, senza ottenere preventivamente un'autorizzazione a farlo. Dunque, la tutela viene riconosciuta come uno dei compiti dello Stato, al fine di conservare le opere d'arte antiche per l'educazione e la formazione delle nuove generazioni di artisti.

Viene inoltre introdotto il **diritto di prelazione**, che esiste anche nell'ordinamento attuale, con il quale si proibisce ai privati di vendere beni artistici ad altri privati senza prima proporle l'acquisto alla Stato, che così diventa il primo potenziale acquirente. Il motivo dell'introduzione di tale diritto si deve al trafugamento all'estero del patrimonio artistico italiano, esportato costantemente durante i due secoli precedenti, legalmente o illegalmente. La novità dell'editto Pacca sta nel riconoscere all'oggetto artistico, come al resto architettonico, valori di educazione e di cultura che non si limitano al singolo proprietario, ma che si riverberano su tutta la collettività. In un'Italia che vive in sostanza ancora allo stato feudale e in cui il diritto di proprietà è intoccabile, la novità di questo editto appare straordinaria; non a caso, molti suoi principi rimarranno validi anche nelle legislazioni successive, quasi fino ai nostri giorni. Anche gli altri stati preunitari ebbero le loro leggi. In particolare, il Regno di Napoli si dotò di provvedimenti per la protezione del patrimonio archeologico, e si iniziò un programma di catalogazione del patrimonio artistico, mai giunto a termine, che anticipa disposizioni analoghe dopo il 1860.

EDITTO del Cardinale VALENTI 1750, definisce il divieto di esportazione

COMMISSARIO DELLE ANTICHITA'
3 ASSESSORI (scultura, pittura, antichità)



CHIROGRAFO del **1802**, a firma del cardinale Doria-Pamphilj (1751-1816)

ISPETTORE GENERALE DELLE BELLE ARTI

- divieto di esportazione
- dichiarazione di collezioni e oggetti d'arte
- divieto di demolizione di ruderi nelle proprietà private
- divieto di dispersione dei reperti archeologici e di rimozione di quelli già presenti in chiese e oratori



1820 editto del **cardinale Pacca** (1756-1844)

definisce la riorganizzazione del servizio amministrativo

CARDINALE CAMERLENGO

COMMISSARIO DELLE ANTICHITA' – ISPETTORE GENERALE DELLE BELLE ARTI

ASSESSORE ALLA CULTURA – ASSESSORE ALLA PITTURA – ASSESSORE ALLE ANTICHITA'

COMMISSIONE DELLE BELLE ARTI – COMMISSIONI AUSILIARIE ALLE PROVINCE

preposte:

- acquisto di oggetti d'arte
- regolamentare gli scavi archeologici dello Stato e sorvegliare gli scavi privati
- denunciare i rinvenimenti
- esprimere pareri su demolizione e/o conservazione
- predisporre opportuni rilievi e impedire lo spostamento dei resti (conservazione *in situ*)

- prevedere indennizzi per i privati



Figg. 1-2 G.B. Piranesi (1720-1778) veduta del Colosseo (1776)

Primo restauro al Colosseo, sperone sud, R. Stern e altri: Realizzazione di uno sperone di mattoni che sostiene gli archi danneggiati dal terremoto; conservazione delle lesioni e delle deformazioni indotte dal terremoto; il restauro conserva integralmente l'edificio; apposizione di una targa per **DATARE** l'intervento; uso di materiale diverso – mattone – e perciò riconoscibile dal travertino

originario



Figg. 3-4 Primo restauro del Colosseo, sperone sud, R. Stern e altri: Targa commemorativa e affresco conservato nella Galleria Clementina in Vaticano.

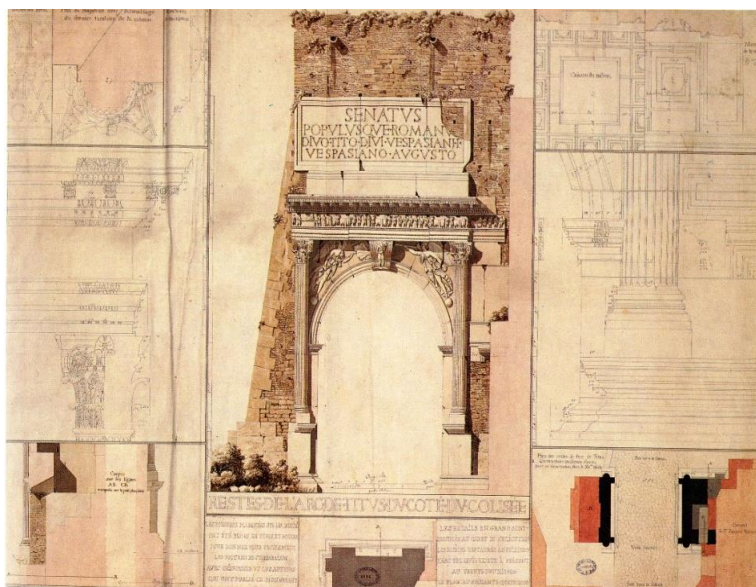
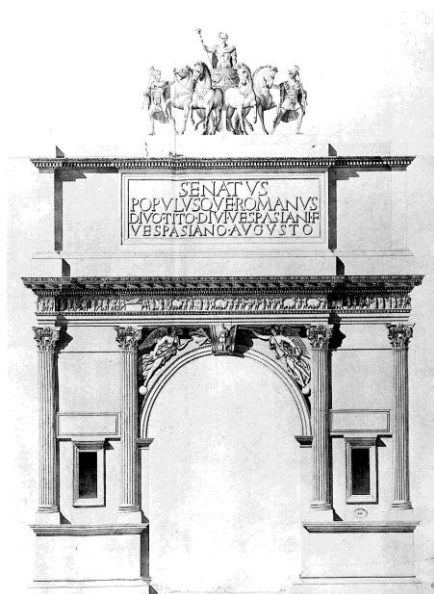


Figg. 5-6 Giulio Romano (1499-1546), palazzo Te a Mantova: concio di chiave 'cadente' nel cortile e particolare dell'affresco della sala dei Giganti; Pirro Ligorio (1513-1583), Sacro Bosco di Bomarzo: la "casa pendente".





**Figg. 7-8-9 Arco di Tito, panoramica attuale dei Fori Imperiali
Veduta del fronte interno dell'arco di Tito inglobato nell'impianto di palazzo Frangipane e
vedute del fronte esterno successive allo smantellamento delle mura**



Figg. 10-11 Studi e restauri durante il governo napoleonico (1805-1814)

Commissione degli abbellimenti - Progetti di restauro dei *pensionnaires* dell'Académie de France à Rome: progetto di Guénépin (1811) con la ricomposizione dell'arco *à l'identique*

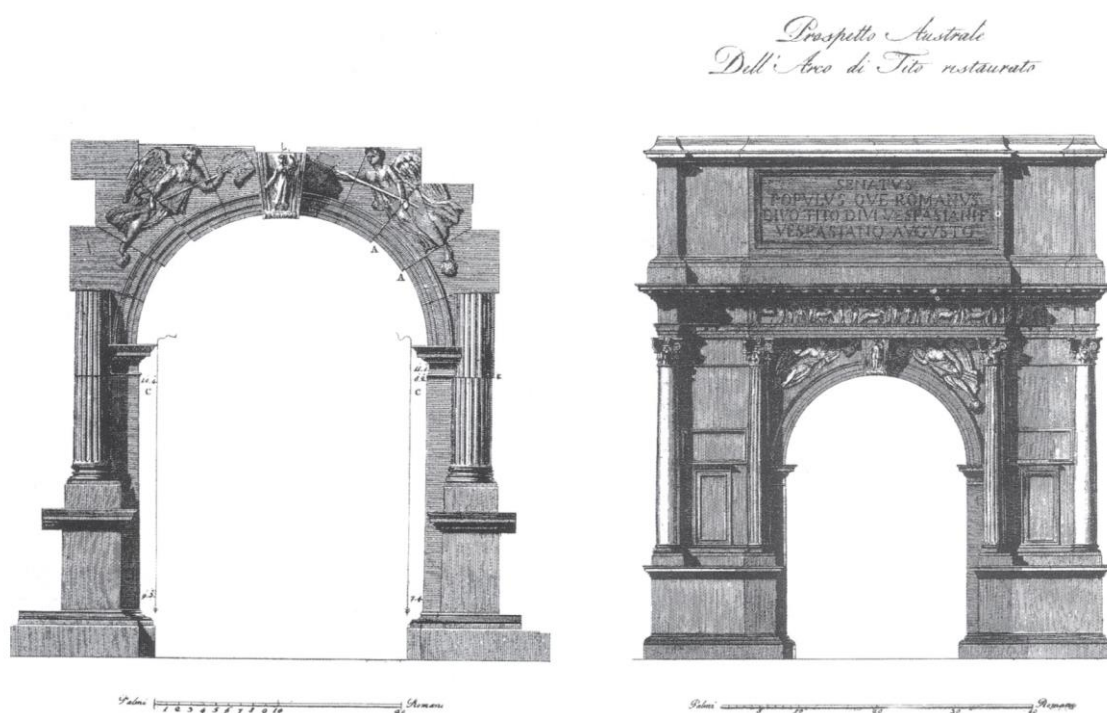


Fig. 12 VALADIER G., *Narrazione artistica dell'operato finora nel restauro dell'Arco di Tito*. Roma, 1922

Valadier, architetto di origine francese, prosegue il cantiere di Stern, ma giungendo ad una completa ricostruzione dell'arco, descritto in un libro che commenta tutte le fasi del restauro



Figg. 13-14

Arco di Tito, fronte nord: l'attico è interamente nuovo, con l'iscrizione in onore di papa Pio VII: il restauro di un'opera antica diventa anche un'OPERA NEOCLASSICA

Integrazione che rispetta l'autenticità: cambio di materiale e semplificazione delle forme

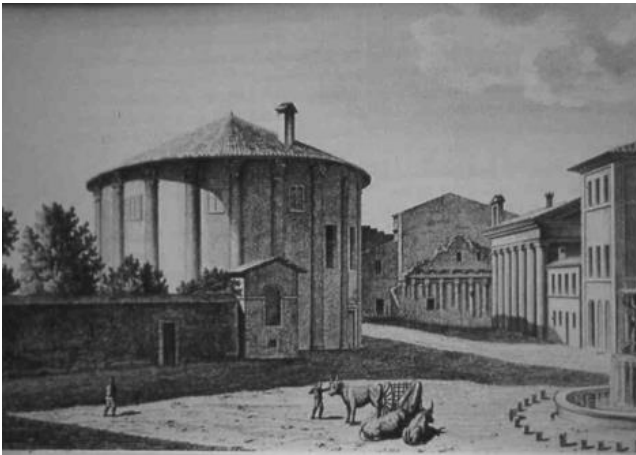
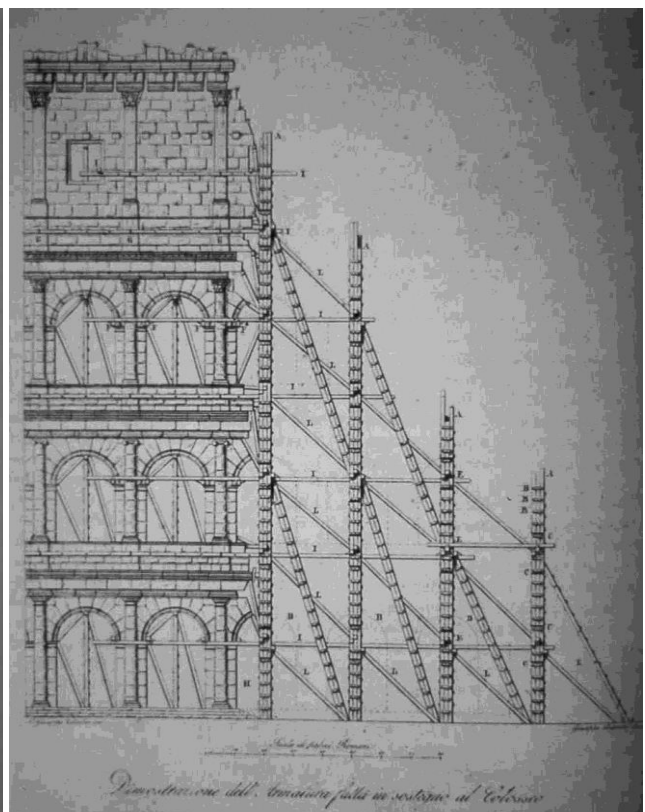
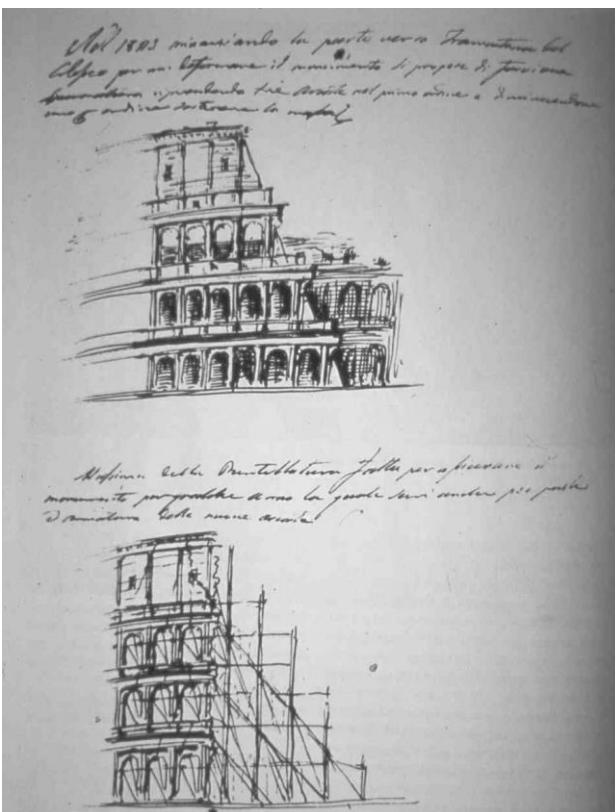


Fig. 15 Tempio di Vesta al foro Boario, prima e dopo il restauro di Valadier





Figg. 16-17 Secondo restauro al Colosseo, sperone nord, 1826

G. Valadier, progetto per le puntellature in legno

Il nuovo sperone che ripete esattamente gli ordini architettonici originari è realizzato in mattoni, forse ricoperti con intonaco, per imitare il marmo: il contributo innovativo è ridotto al minimo



Figg. 18-19 San Paolo fuori le mura: la basilica prima e dopo l'incendio del 1823

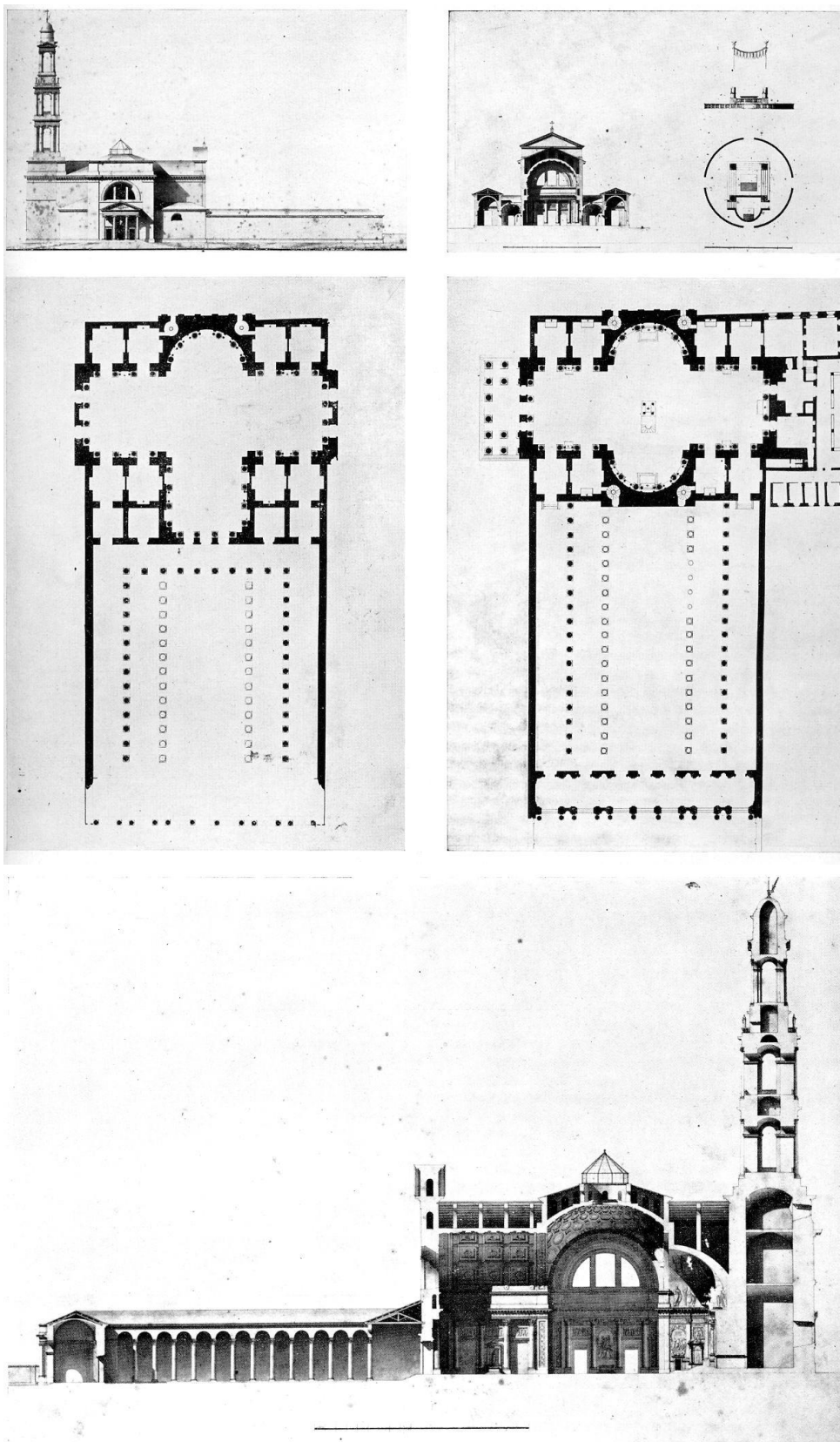
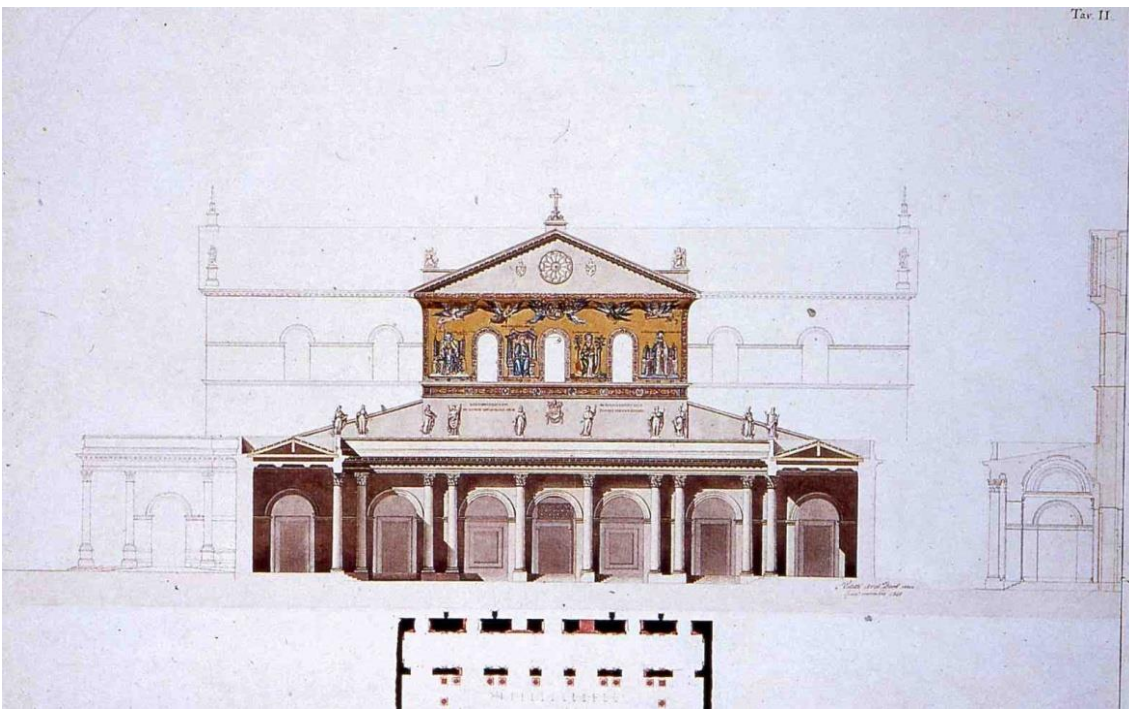
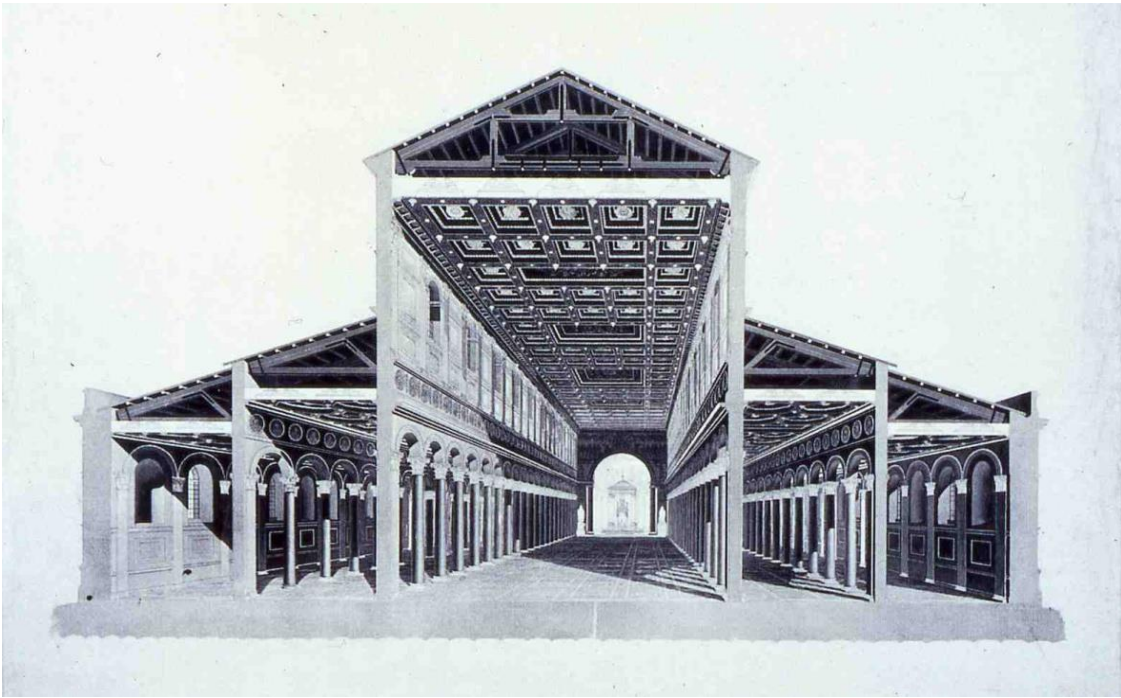


Fig. 20 San Paolo fuori le mura: Valadier studia due progetti di gusto neopalladiano. In entrambi, l'antico transetto diventa una nuova chiesa a pianta centrale. Le navate originarie sono conservate come un grande portico di ingresso.



Figg. 21-22 San Paolo fuori le mura: Il rispetto della basilica antica è solo ideologico: la chiesa viene distrutta e ricostruita

Il restauro consiste quindi nel seguire l'antica pianta della basilica, ma non nel RISPETTO dei MATERIALI ORIGINARI, come invece accade nel restauro archeologico

Fea e Belli considerano il restauro un' imitazione del passato, anche se non hanno in mente una esatta idea di stile come accadrà in Francia con Viollet-le-Duc