

FERDINANDO FORLATI
METODI DI RESTAURO MONUMENTALE
NUOVI E NUOVISSIMI

Molto e da molti anni si è discusso e si discute sul modo di restaurare un edificio antico.

L'archeologo Wheeler disse che uno scavo, anche nel caso più favorevole, è sempre una distruzione; Massimo Pallottino nel suo recente volume « Cos'è la archeologia » soggiunge che bisogna in tali casi con avvedutezza e con misura valutare i danni rispetto al guadagno dei dati da raggiungere, cosa da tener ben presente anche nei nostri restauri.

Infatti in un convegno nazionale di Storia dell'architettura del 1938 a Roma ho trattato il tema *L'arte moderna e la tecnica di oggi nel restauro monumentale* con affermazioni che sollevarono contrasti.

Anche tutti i moderni trattatisti hanno ignorato è voluto ignorare il mio studio; però espressero poi le stesse idee, sulle quali torneremo alla fine di questa mia memoria.

In seguito, nel 1949 a Parigi, in un altro Congresso del Comitato di studi sull'Alto Medioevo, dissi pure, prima del ricordato archeologo Wheeler, che il restauro di un edificio antico reca sempre un danno: vediamo almeno, soggiungevo, che sia il minore possibile: cioè limitarlo perché, come la filosofia crociana ci insegna, l'opera d'arte è irripetibile e irripetibile.

Detto questo, vediamo assai sommariamente la storia del restauro monumentale da quando esso è apparso come dottrina.

Nello scorso secolo, nel periodo romantico, prevalse il desiderio di vedere risorgere i vecchi ruderi e i monumenti mutili, ciò che trovò in Viollet Le Duc un assertore convinto ed un esecutore infaticabile.

Egli affermava che per restaurare un monumento incompiuto, bastava immergersi nelle condizioni spirituali che animarono il costruttore per sentire, sia pure attraverso una particolare cultura storica, come si dovesse sicuramente operare.

Da una tale fede cieca derivò la perdita di tanti monumenti per colpa di faticosi e macchinosi restauri che loro tolsero non solo il valore documentario, ma anche ogni fascino di bellezza.

Basti ricordare Carcasson, Avignone, Segovia e in Italia il Castello Sforzesco di Milano, la facciata di Santa Maria del Fiore e di S. Croce a Firenze e così via.

Camillo Boito fu il primo tra noi che sin dal 1883 sentì e comprese tale tragedia e riassunse la sua battaglia in due parole: « *conservare non restaurare* » — e più avanti « *bisogna che i complimenti se sono indispensabili e le aggiunte ... mostrino non di essere opere antiche, ma di essere opere d'oggi* ».

Ma all'atto pratico purtroppo anche il Boito male operò: a Venezia nel Palazzo Cavalli al ponte dell'Accademia rimaneggiò freddamente la facciata sul Canal Grande, rifece i fianchi e, tutto nuovo, quel corpo di fabbrica che contiene lo



Fig. 1 - Venezia, Palazzo Cavalli. Esterno del nuovo scalone del Boito (1890).



Fig. 2 - Padova, Chiesa degli Eremitani. Le absidi ricostruite.

scalone, in un diligente e tagliente stile gotico scolastico e nordico che all'interno assunse aspetti addirittura ossessionanti: (fig. 1) a tale proposito mi viene in mente quanto, molti anni addietro, mi disse l'allora proprietario barone Giorgio Franchetti, quando restauravo assieme a lui la Cà d'Oro, che poi donò con superbe opere d'arte allo Stato; egli candidamente asseriva che non potendo vivere nel palazzo avito era andato ad abitare in una piccola onesta casa di fronte, lasciandovi solo i servitori.

E anche a Padova il Boito demolì, vicino al trecentesco Salone, le così dette « Debite » per costruire un più alto e più ricco edificio in stile pseudo romanico, mentre in piazza del Santo rinnovò, con lo scalone interno, la fronte del Museo in un curioso stile fra il classico e l'orientalizzante.

Si ricorda tutto questo per osservare quanto sia facile esporre teorie e direttive a tavolino e quanto difficile, anzi tormentoso, sia il fare.

La passione poi del completamento dei ruderi degli edifici incompiuti o mutili, generò anche quella della ricostruzione di interi borghi sia pure con carattere temporaneo, che poi il piacere del falso volle conservare, quale il villaggio medioevale di Torino e quello del « Pueblo espanol » di Barcellona.

Sin dagli inizi del nostro secolo nelle varie Soprintendenze ai Monumenti, sorte ufficialmente nel 1907, si agitò il tormentoso problema del restauro tecnico artistico, affidato più che altro alla coscienza d'arte dei singoli; questo sia per gli edifici antichi, sia per la conservazione della così detta architettura minore che allora si andava scoprendo e che costituiva l'ambiente in cui essi sorgevano, ambiente che oggi per noi ha i valori di opera d'arte.

Si tentò allora, su larga scala, il rilievo degli uni e degli altri, attraverso difficoltà gravi della prima guerra mondiale e della conseguente eterna scarsità di mezzi.

Nel 1931 venne compilata la così detta Carta d'Atene che, nel 1938, fu rimaneggiata e completata: in essa i monumenti sono considerati anche nel loro ambiente urbanistico e tutti giustamente valutati come cosa viva, appartenenti

ciò al nostro tempo nel quale devono inserirsi, ma conservando l'antico ambiente nel quale sono a noi giunti senza creare attorno nuove scenografie che, troppo spesso, si traducono in un vero oltraggio alla bellezza e alla storia.

Con tali direttive intensa fu l'azione restauratrice, sia pure non sempre sorretta da un costante e preciso carattere critico e da esigenze di documentazione.

Nel 1940 sopravvenne la seconda guerra mondiale che determinò disastri tremendi, con le distruzioni le più dolorose per la nostra storia e per la civiltà latina.

Il problema del restauro si trovò in mezzo a situazioni del tutto nuove e così gravi che i vecchi indirizzi subirono flessioni, specie di fronte a quella corrente — in verità disinvolta e comoda — che proponeva di limitarsi a conservare le nuove rovine.

Noi invece, affidandoci a quel concetto ricordato in principio di questa esposizione, abbiamo ritenuto necessario fare un bilancio fra quanto era strutturalmente perduto e quanto ancora rimaneva. Se questa ultima era la parte prevalente abbiamo anzitutto pensato, in tali pur disperate condizioni, di non demolire assolutamente nulla di quanto era superstita anche se malfermo, ma con ogni accorgimento tecnico conservarlo per eseguire quindi un restauro di ricomposizione con gli stessi vecchi materiali posti in salvo.

Questo fu possibile perché avendo a disposizione i moltissimi rilievi di edifici monumentali e anche di belle abitazioni private per ogni centro importante (Venezia, Padova, Vicenza, Bassano, Treviso ecc.) potemmo istituire una specie di locale comitato di poche, ma volenterose e soprattutto coraggiose persone, con il compito, a bombardamento avvenuto, di proteggere l'edificio in rovina, per impedire l'asporto da esso *di qualsiasi materiale*. E non fu impresa sempre facile specie di fronte alle squadre organizzate dei depredatori di laterizi, di pietre, di travi e di parti metalliche, tutte cose utili per altre costruzioni, e questo mentre mancava ogni possibile aiuto sia pure di sola sorveglianza civica e per di più vi era grande bisogno di legna per gli usi domestici.

Non è da credere quanti elementi veramente importanti si siano in tal modo salvati: tutti i vecchi laterizi specie se lavorati, gli elementi architettonici in pietra e molte sculture, i contorni di porte e di finestre, i serramenti in legno intagliato talora da aggiustare, talora ancora intatti, travature spesso dipinte e così via. Agli Eremitani di Padova, per esempio, due ore dopo il disastro, la zona era già delimitata e difesa, iniziandosi subito la raccolta dei frammenti degli affreschi famosi, posti in numerose casse con le note opportune per poi meglio identificarli.

Ma non basta: l'opera di ricomposizione monumentale incominciò quando ancora molte strade erano chiuse dalle macerie e nessuno, specie a Treviso, pensava a iniziare qualche lavoro sia pure di sgombero.

Così tale vasta opera di restauro, animata anche negli umili operai da un muto entusiasmo di mano in mano che le ferite si rimarginavano, assunse il carattere di una specie di «anastilosi»; infatti non solo gli elementi architettonici salvati tornavano al loro posto, ma anche grossi blocchi di muratura, mentre quelle profondamente colpite e strapiombanti ritornarono erette e solide.

Si ebbe poi la cura, come nei mosaici di Ravenna e di San Marco a Venezia, di contornare le parti ricomposte da una linea profonda, lungo la quale furono incise le date che testimoniano anche lo sviluppo di quell'appassionato lavoro: tale linea non è però molto appariscente e quindi non turba la ricomposizione architettonica. Lo stesso metodo è stato seguito nella ricomposizione dell'Arco delle Scalette a Vicenza con risultato felice a detta di critici sottili.

Ora mi sia concesso, di fronte agli appunti mossi a sostegno delle loro teorie, da alcuni, ai restauri del Duomo di Venezia e degli Eremitani di Padova (fig. 2), di ricordare anzitutto che la parte demolita dai bombardamenti non era prevalente rispetto a tutto l'edificio: la freddezza poi rilevata di molte parti risale al depreco, ma totale rifacimento dell'ottocento, rifacimento dai ricordati sottili critici non avvertito; gli Eremitani poi, dove venne operato con tutto il materiale murario antico, senza nulla aggiungere, ebbero consensi dagli artisti per la morbidezza ed il colore d'ambiente raggiunto. Sia lecito quindi chiedere: stando così le cose, come avrebbero tali critici operato, lasciando perdere tutto quanto d'antico si era con tanta ansia e fatica recuperato?

Quando ormai la nostra opera di ricostruzione era già sviluppata, nel 1950, Roberto Pane intervenne con un assai interessante studio critico sulla difficilissima arte del restauro affermando che essa, perché è arte, solo da un artista può essere eseguita.

Concetto giustissimo specialmente quando si tratta di evitare larghi rifacimenti in stile di estese parti del monumento ormai del tutto perdute.

Però tale impostazione del problema ha aperto la strada a ulteriori analisi, specialmente di studiosi, come Renato Bonelli.

Egli, partendo sempre dai noti principi crociani per cui il monumento, quale opera d'arte, è *un'immagine espressa*, perciò, *irrepetibile e irriproducibile*, ritiene sia necessario in un monumento distruggere anzitutto tutte quelle parti che furono rifatte anche in antico, sia pur nello stile del tempo, per ricomporre con fantasia, in una creazione nuova le parti mancanti; così egli dice, si formerà un'opera d'arte autentica, dove l'elemento integrante diviene autonomo. E quindi conclude che di fronte *all'impulso di mantenere un atteggiamento di rispetto verso il monumento*, si debba preferire un *intervento diretto che ne modifichi la forma, allo scopo di accrescerne il valore, sovrapponendo il presente al passato nello sforzo di fondere in una vera unità l'antico ed il nuovo*.

Seguendo tali direttive i monumenti non saranno più considerati come sole venerabili reliquie, ma invece saranno in essi inseriti i valori storici-estetici appartenenti al nostro tempo.

Direttive queste che indubbiamente, specie a tavolino, hanno il loro fascino, ma che nella pratica aprono situazioni e problemi veramente preoccupanti.

Innanzitutto in tal genere di restauro monumentale solo gli autentici artisti-architetti possono operare: e sia permesso far presente che pur di fronte ad una problematica tanto tremenda, tutti i restauratori si sentono, senza esitazione alcuna, grandi artisti; in realtà però ben pochi lo sono.

E non bisogna dimenticare che chi ha operato felicemente in un dato caso in altro consimile può venire meno: si potrebbero citare alcuni nomi.

E la posta non è piccola: si tratta della vita di un'opera autentica che verrebbe sommersa da architetture modernissime il cui valore d'arte può essere modica e che, ad ogni modo, solo a distanza di anni può essere serenamente valutata. E poi con quale diritto distruggere gli antichi completamenti nel gusto del tempo?

Ma torniamo a quanto ho esposto nel 1938 nel Congresso del restauro monumentale di Roma.

Ricordavo sin d'allora che in qualsiasi opera del genere, la personalità del restauratore, anche se si cerca di evitarla, anche se la si nega, sempre si afferma: non è possibile quindi parlare in senso assoluto di restauro anonimo, impersonale, senza stile.



Fig. 3 - Trieste. La rinnovata abside maggiore di S. Giusto.

E poiché giustamente si deve considerare la vita del monumento non come chiusa, ma come ricchezza viva della nostra civiltà, occorre affrontare le aggiunte e le modificazioni, però — non dimentichiamolo — sempre di non grande mole, con impronta moderna e solo quando esse sono assolutamente necessarie.

Così si è operato in anni già lontani, nel 1927 in un moderno contorno di porta del Duomo di Pontebba, a Trieste nella Basilica di S. Giusto (fig. 3) con



Fig. 4 - Venezia. Fondaco dei Tedeschi con le nuove aperture per uffici.

la nuova abside maggiore modernamente decorata da marmi e da mosaici di Guido Cadorin; a Treviso nel S. Francesco con nuovi altari, sempre moderni, di Alpago Novello; nel Fondaco dei Tedeschi di Venezia, (fig. 4) divenuto sede delle Poste e Telegrafi, con nuove schiette aperture aventi assai semplici contorni propri del nostro tempo, perché erano necessarie per i vari nuovi uffici; ricordo ancora il grandioso restauro dell'Abbazia di San Giorgio.

Tale comunicazione sollevò, come già ho ricordato, ampie riserve dei convenuti, specie del Prof. Bariola e di Gustavo Giovannoni i quali ammisero essere esatto che in vari periodi dei secoli passati avvennero nei monumenti sovrapposizioni di completamente nello stile del tempo come nel Duomo di Milano, in quello di Orvieto, in S. Maria del Fiore e così via, ma soggiungevano essere altrettanto vero il ritenere prematuro dare diritto nei restauri monumentali ad architetture come il « Liberty » e il cosiddetto « novecento », cioè ad affermazioni non serie e durevoli.

Noi restammo e restiamo però del parere che ci ha guidato in anni lontani, che cioè — lo ripetiamo — si debba ricorrere a forme del nostro tempo, sempre però quando siano *veramente necessarie* e che debbano affermarsi con amoroso rispetto, essere cioè delle *ospiti*, mai delle padrone.

Si riconosce d'altra parte che anche in certi casi speciali nei quali la distruzione del monumento è stata quasi totale, come il ponte di Castelvecchio e quello della Pietra sempre di Verona, *non* si potevano per ragioni ambientali e paesistiche, ricostruire le parti mancanti in cemento armato di struttura e di aspetto sia pure in forma aeree ed eleganti perché questo avrebbe di certo creato nell'ambiente magnifico una stonatura insopportabile.

E anche nei musei, specie quelli che hanno sede in edifici antichi, riteniamo debbano essere evitate fantasie e stranezze che turbano l'interesse del monumento, spesso lo umiliano e che soprattutto, tornano di danno alle opere d'arte esposte: queste infatti debbono essere le vere padrone del luogo e non servire all'architetto quale mezzo utile per affermare, con disinvolta padronanza, la sua presuntuosa bravura.

Vorrei infine concludere che il restauro moderno può, anzi deve, valersi di tutte le possibilità che offre la tecnica di oggi, quali le iniezioni ad alta pressione, il cemento armato, i metalli inossidabili e così via, tutto questo però alla condizione che ad opera ultimata nulla di alterato appaia nel vetusto monumento: in altre parole che esso sia consolidato conservando nell'aspetto anche parti logore e vecchie patine.

Un esempio tipico di tale modo di operare è quello seguito nel restauro della veneranda Basilica di San Marco in Venezia, che nel fulgore suggestivo della magnifica sua veste di marmi preziosi e di stupendi mosaici ha l'ossatura muraria sorreggente pilastri, archi, volte e cupole tutt'altro che solida, perché eseguita con i soli materiali provenienti dalla demolizione del Contarini in maniera frettolosa, con malte cattive, con ingenui legamenti lignei interni di travi incrociati oramai del tutto marciti e ridotti in polvere. Aggiungasi l'azione corrosiva dei collegamenti in ferro che hanno determinato e determinano fenditure profonde che improvvisamente si manifestano nelle colonne, nei preziosi capitelli, specie in quelli che foderano e coronano le tre facciate.

Le grandi cupole lignee che si innalzano su quelle murarie hanno la loro ossatura quasi tutta marcita dalle piogge che penetrano attraverso le vecchie lamine di piombo eseguite a « staffa » e che hanno assai spesso piccoli fori: le cupole vengono restaurate mantenendo tanto le vecchie deformazioni quanto, con particolari accorgimenti, il vecchio piombo variegato dalle secolari patine.

Ciò non bastasse, si è ottenuto per larghe superfici di mosaici fra i più antichi, (come per una cupoletta dell'atrio, per la grande volta del braccio destro, per le quattro imponenti figure dei Protettori della Chiesa), di conservarle senza staccarle dalla muratura sulla quale erano infisse, muratura che si è dovuto rifare.

Opera questa mai sinora eseguita nei più impegnativi restauri monumentali.
Chi potrebbe suggerire soluzioni migliori?

BIBLIOGRAFIA

- [1] CAMILLO BOITO, *Congresso degli ingegneri ed architetti italiani*, Roma, 1883.
- [2] F. FORLATI, *L'arte moderna e la tecnica d'oggi nel restauro monumentale*, Roma, 1938.
- [3] A. ANNONI, *Scienza ed arte del restauro architettonico*, Milano, 1946.
- [4] A. ANNONI, *Organizzazione e forme dell'architettura*, Milano, 1952.
- [5] R. PANE, *Restauro e problemi d'ambiente*, in « Architettura e cantiere » n. 6, 1955.
- [6] G. PEROGALLI, *La progettazione del restauro monumentale*, Milano, 1955.
- [7] R. BONELLI, *Architettura e restauro*, Venezia, 1959.
- [8] M. PALLOTTINO, *Che cos'è l'archeologia*, Firenze, 1963.
- [9] AUTORI VARI, *Il restauro architettonico in Italia*. A cura di C. Perogalli, con interventi di G. De Angelis d'Ossat, L. Crema, R. Pane, R. Bonelli, P. Gazzola, C. Perogalli, G. Chierici, F. Forlati, M. Labò, T. Gatti. In « Architettura e cantiere », n. 6, 1955.

FERDINANDO FORLATI NEW METHODS OF RESTORING MONUMENTS SUMMARY.

In 1883 Camillo Boito outlined directives for the restoration of monuments, and these are still largely valid today. He concluded his book with the affirmation that it may be easy to lay down systems of restoration, but it is difficult to put them into effect. His own work as a restorer has indeed been a practical demonstration of the validity of this reservation.

More recently Carlo Perogalli, in his "La progettazione del restauro monumentale" (1955), has clearly listed the modern critical principles for restoring monuments: 1. Traditional modes; 2. The romantic style of Viollet-Le-Duc; 3. Consolidation, which formed the basis for the famous 1931 Charter of Restoration; 4. Freeing monuments and their surroundings; 5. Historical and stylistic integration, much practised in the past, but increasingly rare; 6 Reconstruction, now rejected as copying and falsification; 7. Restoration of previous restorations, which are considered as part of history.

We come now to restoration for innovation, also practised in the past, and especially dictated by the necessity of giving monuments some practical use. Many restorers have given their attention to this subject; consider, for example, the new gallery created out by Gardella in the Villa Reale in Milan or the one in Palazzo Bianco in Genova, the work of Albini. But before 1938 I held in my writings, not without provoking criticism and controversy, that the principle was excellent, but exceptionally difficult to put into practice. So from this point of view Renato Bonelli's book "Architettura e restauro" left many questions unanswered. He maintained that the additions should not be made subordinate, but should be of the same artistic calibre as the original. This is undoubtedly the right attitude in the case of a true artist. But how are we to judge what contemporary work is solely a fleeting fashion, and what will really survive with time? This is a very serious question, since, if wrongly answered, these monuments will be irremediably ruined.