

'ANVA FKEH 69

1993-2013 'ANVAKE compie 20 anni!

Biennale: l'arte della memoria
Eugenio Battisti: l'iconografia individua il monumento

Altralinea
EDIZIONI

'ANAKH 69 nuova serie, maggio 2013

Quadrimestrale di cultura, storia e tecniche della conservazione per il progetto

Autorizzazione del Tribunale civile e penale di Milano n. 255 del 22 maggio 1993

Direttore responsabile: **Marco Dezzi Bardeschi**.

Hanno redatto questo numero: **Chiara Dezzi Bardeschi, Letizia Mariotto, Giulia Paone**

In questo numero contributi di: **Alberto Arenghi**, ricercatore di Architettura Tecnica, Università di Brescia; **Davide Borsa**, docente a contratto di Storia e critica del Restauro, Politecnico di Milano; **Teresa Campisi**, ricercatore di Restauro architettonico, Università Kore, Enna; **Gentucca Canella**, ricercatore di Composizione architettonica e urbana, Politecnico di Torino; **Cristiana Chiorino**, consulente scientifico associazione Pier Luigi Nervi Project; **Carola Cocci**, studente, Politecnico di Milano; **Vittorio Foramitti**, ricercatore di Restauro architettonico, Università di Udine; **Laura Gioeni**, docente a contratto di Teorie e storia del Restauro, Politecnico di Milano; **Maria Adriana Giusti**, ordinario di Restauro architettonico, Politecnico di Torino; **Gabriella Guarisco**, docente di Restauro architettonico, Politecnico di Milano; **Andrea Iacomoni**, docente a contratto di Urbanistica, Università di Firenze; **Rosalba Ientile**, ordinario di Restauro architettonico, Politecnico di Torino; **Caterina Lisini**, cultore di Composizione architettonica, Università di Firenze; **Elvio Manganaro**, docente a contratto di Caratteri tipologici e distributivi degli edifici, Politecnico di Milano; **Letizia Mariotto**, studente, Politecnico di Milano; **Monica Naretto**, ricercatore di Restauro architettonico, Politecnico di Torino; **Pier Luigi Panza**, docente di Storia dell'Estetica Moderna, Politecnico di Milano; **Giuseppa Saccaro del Buffa**, associato di Storia della Storiografia filosofica, Università La Sapienza, Roma; **Mauro Salvemini**, ingegnere; **Alessandra Quattordio**, critica d'arte e giornalista; **Gian Paolo Treccani**, ordinario di Restauro architettonico, Università di Brescia; **Nivaldo Vieira de Andrade Junior**, docente all'Universidade Federal da Bahia (UFBA), presidente dell'Instituto de Arquitetos do Brasil, Bahia (IAB-BA).

Comitato scientifico internazionale

Mounir Bouchenaki, François Burkhardt, Juan A. Calatrava Escobar, Giovanni Carbonara, Françoise Choay, Philippe Daverio, Lara Vinca Masini, Javier Gallego Roca, Werner Oechslin, Carlo Sini

Corrispondenti italiani

Piemonte e Val d'Aosta: **Cristiana Chiorino, Maria Adriana Giusti, Rosalba Ientile**; Lombardia: **Raffaella Colombo, Carolina di Biase, Sandro Scarrocchia, Gian Paolo Treccani**; Veneto: **Alberto Giorgio Cassani, Renata Codello, Giorgio Gianighian**; Liguria: **Stefano F. Musso**; Emilia Romagna: **Riccardo Della Negra, Francesco Delizia, Andrea Ugolini**; Toscana: **Mario Bencivenni, Maurizio De Vita, Susanna Caccia, Andrea Iacomoni**; Lazio: **Maria Grazia Bellisario, Donatella Fiorani, Margherita Guccione, Maria Piera Sette**; Campania: **Alessandro Castagnaro, Andrea Pane**; Marche: **Stefano Gizzi**; Abruzzo: **Claudio Varagnoli, Alessandra Vittorini**; Puglia: **Vincenzo Cazzato**; Calabria e Basilicata: **Marcello Sestito, Simonetta Valtieri**; Sicilia: **Maria Rosaria Vitale**

I saggi contenuti in questo numero di 'ANANKE sono stati rivisti da referee di nazionalità diversa da quella degli autori, selezionati per competenza tra i membri del Comitato Scientifico Internazionale / *The articles published in the issue of 'ANANKE have been reviewed by the international referees, selected among the members of the International Scientific Committee.*

I singoli autori sono responsabili di eventuali omissioni di credito o errori nella riproduzione delle immagini e del materiale presentato

Pubblicità: Altralinea Edizioni srl - 50131 Firenze, via Pietro Carnesecchi 39, tel. (055) 333428
info@altralinea.it

La rivista è edita con il sostegno dei Dipartimenti ABC (Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito) e DASTU (Architettura e Studi Urbani), della Scuola di Architettura e della Cattedra UNESCO del Polo di Mantova della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano.

Direzione, Redazione e Segreteria: Politecnico di Milano, Scuola di Architettura Civile
20158 Milano, via Durando, 10 Tel. : 02-8323876 / 02-23995656 Fax: 02-23995638/5669
E-Mail: direzione: marcodezzibardeschi@virgilio.it - redazione: redazione.ananke@gmail.com - Website: <http://www.anankerivista.it>
© copyright Marco Dezzi Bardeschi
© copyright Altralinea Edizioni s.r.l. - Firenze 2013, 50131 Firenze, via Pietro Carnesecchi, 39, Tel. 055/333428
Tutti i diritti sono riservati: nessuna parte può essere riprodotta senza il consenso della Casa editrice

E-mail: info@altralinea.it; www.altralineaedizioni.it

Edizione cartacea settembre 2013 – ISSN 1129-8219 / ISBN 978-88-98743-63-6
Edizione digitale marzo 2016 – ISBN 978-88-98743-65-0

'ANA ГKH 69.

NUOVA SERIE MAGGIO 2013

Editoriali: 'ANANKE 1993 - 2013

Marco Dezzi Bardeschi	2	Questi nostri primi (spensierati) venti anni Editoriale del primo numero (marzo 1993) Vittorio Locatelli , Abecedario semiserio del bravo restauratore (1993) James Beck , La carta dei diritti delle opere d'arte (1993)
------------------------------	----------	--



Storia e cultura della Tutela e del Progetto

Vittorio Foramitti	10	"Meno si fa, meglio è": Jean Philippe Schmit alle origini della conservazione
Laura Gioeni	24	Metodologia e gestione del processo progettuale

Sovrascritture

Pier Luigi Panza	34	Arte sfregiata: vandalismo o plus-valore?
-------------------------	-----------	---

Monza, Villa Reale (e non solo)

Marco Dezzi Bardeschi	40	Monza, dopo cent'anni di solitudine: per un osservatorio dell'analisi del valore
Davide Borsa	46	La Reggia di Monza: beni comuni e industria "artistica" tardocapitalista

Cultura del progetto

Gentucca Canella	54	Architettura e Nuovo Realismo a Milano: un impegno di confronto generazionale
Elvio Manganaro	56	Realismi dalla mostra milanese: il catalogo è questo
Pier Luigi Panza	60	La Biennale e l'arte della memoria
Maria Adriana Giusti	64	Ivrea, architettura parlante: una macchina da scrivere nella città
Andrea Iacomoni	71	Expo Milano 2015: nuovi simboli urbani

Venezia: progetti e cantieri

Alessandra Quattordio	74	Querini Stampalia: Mario Botta dialoga con Carlo Scarpa
Gian Paolo Treccani	84	Muoversi nella città immobile. Conservazione e progetto nel panorama lagunare
Alberto Arenghi	90	Venezia, l'accessibilità dei ponti

Inchiesta

Teresa Campisi	96	Villa del Casale a Piazza Armerina, l'assenza di manutenzione come nemesis storica
-----------------------	-----------	--

Pier Luigi Nervi: nuove opere a rischio

Cristiana Chiorino	100	Mantova: la cartiera Burgo, un copolavoro sospeso
Letizia Mariotto	104	Torino: quale futuro per il Palazzo del Lavoro

Brasile: grandi incontri

Nivaldo Vieira de Andrade J.	110	Arquimemoria a Salvador de Bahia: un convegno sulla dimensione urbana del patrimonio
111		L'allargamento del concetto di patrimonio in Brasile

Iconologia e Iconografia

Eugenio Battisti	124	L'Escorial: l'iconografia individua il monumento (agosto 1988) Giuseppa Saccaro del Buffa , Appendice Mauro Salvemini , Nota ai documenti di Battisti sull'Escorial
-------------------------	------------	---

Segnalazioni

Milano, Ad Usum Fabricae: origini del cantiere del **Duomo** (M.D.B.); Il nuovo **paesaggio urbano**: felicità e benessere (M.D.B.); **Firenze**: alchimia nella fonderia degli **Uffizi** (M.D.B.); Nuove **cattedrali nel paesaggio** (M.D.B.); **Bergamo**: salvare l'ospedale di Giulio Marcovigi (M.D.B.); Confronti e aporie sul **restauro del Moderno** (M.D.B.); **Vulnerabilità sismica** delle architetture snelle (R. Ientile); **Piero Sanpaulesi**: la via della conservazione nel Novecento (G. Guarisco); Nell'officina di **Aby Warburg** (M.D.B.); **Edoardo Detti** il pensiero e l'opera a cento anni dalla nascita (C. Lisini); **Viollet-le-Duc** in Borgogna (M. Naretto); **Udine**: per il recupero del **Frigorifero** del Friuli (C. Cocci).

'ANANKE: QUESTI NOSTRI PRIMI (SPENSIERATI) VENTI ANNI

MARCO DEZZI BARDESCHI



Abstract: *'ANANKE* whose first issue was dated March 1993 has now completed twenty years of strong cultural commitment and passion supported by many generous contributors. Here we recall the incipit of the first issue by republishing the editorial, the Abbecedario semiserio del bravo restauratore and the figure and work of James Beck that clearly denounced, with the Charter of Rights of artwork, the big and careless restoration of images sponsored by complacent media.

Con questo numero 'ANANKE supera il giro di boa dei suoi primi vent'anni di vita. Anni di caparbio impegno e passione culturale, professionale e civi-

culturali, e si fa sempre più astuto e meno trasparente nel forzare e aggirare le leggi, coprendosi con l'alibi della libertà interpretativa e, troppo spesso, con l'aiuto di una stampa compiacente. E conferma, per contrappasso, l'impegno e la sempre più larga mobilitazione di tutte le persone alle quali sta a cuore il rispetto e la cura materiale associata ad un uso compatibile e col minimo consumo dei Beni comuni.

Peraltro, questa che segnaliamo, è anche l'occasione utile per ricordare come merita la figura e l'opera coraggiosa ed appassionata di uno storico dell'arte come James Beck (1930-2007), fondatore dell'associazione internazionale *Art Wacht*, tuttora attiva sul mobile fronte della tutela del patrimonio artistico nazionale, che subì un anacronistico processo infamante (ma alla fine i giudici gli dettero ragione) per le proprie giuste denunce dei cattivi "restauri" di Stato di celebri opere d'arte. Pubblichiamo nel primo numero di 'ANANKE, accanto ad un ironico e istruttivo *Abbecedario semiserio del bravo restauratore* (che qui pure ripresentiamo), le due redazioni a confronto della sua lodevole (ma allora ancora ingenua perché considerava solo i "capolavori di fama mondiale" e "di notevole significato storico") *Carta dei diritti delle opere d'arte* (*Giornale dell'Arte* 87, marzo 1991), nella quale già denunciava a chiare lettere come nel settore "regni una vera anarchia", soprattutto perché ormai - scriveva - "il restauro è diventato un grande affare economico", mettendo l'accento sul pericolo dei primi disinvolti grandi restauri d'immagine sponsorizzati ed enfatizzati dai media. Pagine che è certo utile, soprattutto per i più giovani, rileggere oggi.

le sostenuti da altrettanti appassionati e generosi compagni di strada. In qualità di (sofferenti) testimoni diretti assumiamo come spartiacque del rinnovamento della disciplina il 1964, anno della seconda mostra internazionale del restauro di Palazzo Grassi e del contemporaneo convegno dal quale uscì la Carta di Venezia. Un generale monumenticidio internazionale era in corso nel nome stesso del cosiddetto "restauro" in gran parte del mondo fino ad allora legittimato dalle disinvolute ricostruzioni e ripristini realizzati in Messico, Spagna, Russia. La crociata dei nostri riscoperti Padri storici della conservazione (Hugo, Ruskin, Morris, Riegl, Dvorak) si dimostrava drammaticamente attuale. Victor Hugo in particolare a essa aveva dato un ostinato contributo per tutta la vita. Un contributo indimenticabile, che abbiamo voluto riprendere e rilanciare con forza. Ne ripubblichiamo qui la celebre premessa a *Notre Dame* (marzo 1831) che ha dato il nome alla nostra esperienza di 'ANANKE assieme all'editoriale del marzo 1993 perché, malgrado tutto il cammino fino ad oggi percorso, il messaggio (e la conseguente necessaria mobilitazione) continua ad essere attualissima e urgente: una disinvolta aggressione all'ombra di un perdurante pericoloso malinteso sulla disciplina, continua ancora imperterrita anche in Italia, malgrado il recente art. 29 del Codice dei Beni

'ANANKE, ANNO CENTOESSANTADUESIMO, NUMERO UNO (1993)

MARCO DEZZI BARDESCHI

Se pensiamo per un momento allo stato, ad un tempo ambiguo e smarrito, del cosiddetto restauro solo trent'anni fa, possiamo renderci facilmente conto di quale decisiva rivoluzione, poi non troppo silenziosa, abbia modificato da allora i nostri modi d'approccio all'intervento sul costruito. Il 1964, ad esempio, che per quanto riguarda il patrimonio monumentale vedeva coronati gli sforzi di pochi illuminati protagonisti della riflessione disciplinare con la proclamazione della Carta di Venezia, pure continuava a registrare a livello di prassi operativa la persistenza di una **incredibile Babele** di criteri e modi d'intervento, ben esemplati nella sconcertante seconda mostra interna-

zionale del Restauro monumentale in parallelo approntata a Palazzo Grassi: un'insensata orgia di tragiche distruzioni, in gran prevalenza di Stato, perpetrate, in tutto il mondo, all'insegna di una malintesa e disinvolta concezione del "restauro", dal Messico alla Norvegia, dalla Spagna, all'Unione Sovietica, ufficialmente certificate - contrariamente alle intenzioni degli autori - proprio dall'implacabile confronto fotografico di rito, tanto generoso quanto impietoso, tra il "prima" e il "dopo".

In questi ultimi anni poi il salutare processo di **autocritica** e di **ri-fondazione disciplinare** si è decisamente approfondito ed accelerato, imponendo intanto una radicalizzazione degli schieramenti. Da un lato si ritrova chi esige una buona volta dal restauro il **rispet-**

to e la **cura** del **monumento-documento**, considerato nella sua **stratificazione materiale** complessiva, dall'altra tutti coloro che ancora pensano di poter perseguire velleitari ed antistorici adeguamenti della fabbrica all'insegna della mutazione (comunque si pretenda di motivarli: ripristino, reintegrazione dell'immagine, rifazione anche "colta", istanze estetiche, critiche, ecc.).

I due schieramenti (perché di questo si tratta) non sembrano poter ammettere più molto spazio di credibilità per ipotetiche e funamboliche terze vie intermedie, per compiaciuti accademismi e per fumosi ed autoconsolatori giuochi di parole. Di fronte ad una domanda sempre più vasta,

specifica ed incalzante sul **destino del costruito**, che mette alle corde in modo sempre più impellente tutti gli operatori, il nostro primo dovere di tecnici è quello di essere in grado di fornire, alla decisiva verifica di cantiere, risposte appropriate, chiare e convincenti.

Questa decisa radicalizzazione tra due vie storicamente e concettualmente contrapposte tra chi - sia pure magari sotto differenti bandiere dichiarate - insegue l'**istanza della permanenza** piuttosto che quella della mutazione (in una parola: la conservazione contro il cosiddetto restauro) indica che il chiarimento di fondo, almeno in via di principio, è sostanzialmente già fatto.

Se però gli esiti degli interventi sono ancora molto lontani dal soddisfarci, se la pratica corrente è

Alcuni anni fa, visitando, o per meglio dire frugando la chiesa di Nôtre Dame l'autore di questo libro trovò, in un recesso oscuro delle torri, questo motto inciso a mano sul muro:

ΑΝΑΓΚΗ

Queste maiuscole greche, nere di vetustà e così profondamente intagliate nella pietra, certi non so quali segni propri della calligrafia gotica stampati alle loro forme e alla loro disposizioni, come per rivelare che era stata una mano del Medioevo a scriverle là; e soprattutto il senso lugubre e fatale che esse racchiudono, colpirono vivamente l'autore. Egli si domandò e cercò di indovinare quale fosse stata l'anima in pena che non aveva voluto abbandonare questo mondo senza lasciare questo marchio impresso di crimine o di dolore sulla fronte della vecchia chiesa.

In seguito si è non so se intonato o grattato il muro, e l'iscrizione è scomparsa. Perché è così che si fa da più di ducent'anni con le meravigliose chiese del Medio Evo. Le mutilazioni gli vengono da ogni parte, dal di dentro come dal di fuori. Il prete le intona, l'architetto le gratta; poi arriva il popolo, che le demolisce.

All'infuori, così, del fragile ricordo che qui le consacra l'autore, non resta più niente oggi della misteriosa parola incisa nella tenebrosa torre di Nôtre Dame, niente dell'ignoto destino che essa riassumeva così tristemente. L'uomo che scrisse questa parola su questo muro è sparito da molti secoli dalle generazioni degli uomini, la parola, a sua volta, è stata cancellata dal muro della chiesa, e la chiesa stessa, forse, sarà presto cancellata dalla terra.

E su questa parola che è stato scritto questo libro.

Victor Hugo, marzo 1831

ancora così traumatica, sconvolgente, in una parola inadempiante, rispetto ai principi ed alle intenzioni, vuol dire che è proprio questo il momento di produrre il massimo sforzo per collaudare le convinzioni teoriche mettendole impietosamente a confronto diretto con il vasto e ormai sempre più sfuggente campo della prassi diffusa.

È dunque proprio per stimolare una più profonda riflessione sui corretti fini della disciplina, sulle sue radici più autentiche quanto disattese e sui suoi concreti criteri e modi di applicazione, che nasce questa rivista. Essa prende a proprio vessillo il lucido memento di Victor Hugo, con cui apriva, nel marzo 1831, l'avvertimento preposto al suo popolare *Nôtre Dame*: 'ANANKE.

"In ogni modo – avrebbe precisato l'anno dopo – qualunque sia l'avvenire dell'architettura, qualunque possa essere il modo col quale i nostri giovani architetti risolveranno un giorno la questione della loro arte, **mentre aspettiamo i nuovi monumenti, conserviamo i monumenti antichi** ... È questo, l'autore lo dichiara, uno degli scopi principali di questo libro; è questo uno degli scopi principali della sua vita". E certamente mantenne la promessa con la sua penna vigile e sferzante e con la sua continua attività di milizia nelle neonate Commissioni di tutela.

E poiché la profetica parola d'ordine di Hugo oggi, ben centosessantadue anni dopo, ci pare - malgrado tutto - ancora così poco ascoltata abbiamo deciso di riprendere proprio da qui la nostra debole ma convinta **crociata per la permanenza**, la valorizzazione e l'**auspicata crescita qualitativa** delle risorse architettoniche tra le quali si svolge la nostra vita quotidiana.

Ecco perché abbiamo sentito l'urgenza di affiancare all'appuntamento monografico di ALETHEIA, quaderni sulla attuale prassi avanzata della conservazione, questa 'ANANKE, libera palestra dialettica, ma di tendenza, in cui si intende dare il massimo spazio proprio all' avanzamento del dibattito sulle idee mettendo a confronto tesi ed opinioni e ripercorrendone la forse discontinua ma sicuramente luminosa storia.

È comunque proprio la struttura di questo primo numero, assai meglio di qualunque parola introduttiva d'occasione, che può già dar conto ai lettori della linea d'azione prescelta e dell' articolazione strategica dei suoi settori portanti.

In questo numero la sezione dei **diritti e dei doveri** ospita due contributi: il primo (**L'abecedario semiserie del bravo "restauratore"**) per prendere irreversibilmente le distanze, con il necessario ironico distacco, dai peggiori luoghi comuni, alla Bouvard e Pecouchet, di una divorante teoria e di una perversa pratica del "restauro". Il secondo - come salutare contrappasso - per aprire il dibattito sull'ultima "carta" per la salvaguardia delle opere d'arte e sulle stesse incredibili vicissitudini giudiziarie del suo generoso autore (James Beck).

'ANANKE è una bandiera, che silenziosamente già tante generazioni hanno sventolato e si sono idealmente passate di mano, in una risentita staffetta contro ogni ipocrisia e deliberato tradimento perseguito nel nome stesso del "restauro", una bandiera che, oggi più che mai, invitiamo i giovani a raccogliere e a levare ben alta contro ogni conformismo ed ogni compromesso dilaganti.

Se, come diceva Joyce, l'uomo occidentale (e l'architetto, a maggior ragione) vive come se ogni momento fosse il prossimo, in un'incessante proiezione verso il futuro, è nostro preciso compito affrontare con sempre maggior consapevolezza il progetto dell'esistente, cogliendo in tutto il suo spessore di autenticità e pienezza sensoriale la finitudine e unicità della materia che accompagna il nostro divenire traducendo il passato in futuro. L'uomo moderno, impegnato a legare nel presente il "non più" al "non ancora", non può rinunciare - e soprattutto oggi - al proprio **doppio, fatale appuntamento** con il destino irreversibile delle risorse di cui è incessante fruitore e al proprio incontestabile diritto all' architettura.

"C'est un navire en marche", scriveva ancora Hugo ne *La legende des Siècles*. L'affascinante viaggio - in cui siamo tutti senza eccezioni coinvolti - **continua**.

ABECEDARIO SEMISERIO DEL BRAVO "RESTAURATORE" (1993)

A CURA DI VITTORIO LOCATELLI

Anastilosì. Pratica magica per ricomporre, dati frammenti sparsi più o meno riconoscibili (rocchi di colonna, conci squadrati e simili), uno o più MONUMENTI ANTICHI, previa integrazione delle parti mancanti con altre di fantasia. Il surrogato prodotto perfettamente corrisponderà ai desideri di UNITÀ stilistica di TURISTI e STORICI DELL'ARTE, più di qualunque ORIGINALE deteriorato o comunque sempre "imperfetto".

Ancora, numerando coscienziosamente le parti di MONUMENTO ANTICO, si può agilmente smontarlo e ricomporlo per anastilosì altrove, a piacere.

Cantiere. Se di RESTAURO, luogo favolistico e invalicabile dove i RESTAURATORI sfogano desideri repressi con Funzionari compiacenti e muratori vigorosi.

Conservazione. Termine mancante del prefisso RI-, quindi impropriamente impiegato per affari di RESTAURO. Limitandosi alla cura del degrado (SUPERFETAZIONI comprese) in seguito a pedante RILIEVO materico e diagnosi puntuale, insensibile alle lusinghe del PRIMITIVO splendore e dell' UNITÀ STILISTICA, la mera conservazione, imbalsamando ed ibernando il manufatto, inibisce al RESTAURATORE l'atto eroico della ricreazione, lasciando al contempo inquieti TURISTI e STORICI DELL'ARTE.

Derestaurazione. Necessità per ogni generazione di RESTAURATORI e STORICI DELL'ARTE di garantirsi una giusta quota di erotismo da RESTAURO. Col variare delle aggettivazioni e l'incalzare delle nuove Teorie, i MONUMENTI STORICI hanno da essere di continuo ripuliti dal RESTAURO precedente per poter ricevere nuove cure: infinita tela di Penelope che assicura lavoro a dinastie di avidi maestranze.

Eros. Ultimo stadio della furibonda lotta del RESTAURATORE contro il TEMPO: strappata l'Opera d'Arte a Thanatos, non pago di garantirne la Conservazione (Bios) eroicamente la trascende fino alla riproduzione dello stato originario (Eros) con atto erotico-creativo.

Esecuzione ritardata. Ardito funambolismo linguistico per RESTAURATORI con scrupoli di coscienza. Raggiunto medianicamente il primitivo artefice di un MONUMENTO ANTICO, interrogato con copia di dettagli sull'originaria Idea, palesamente tradita da cantieri infedeli e SUPERFETAZIONI diverse, rendergli giustizia continuando la sua Opera attraverso accurato RESTAURO di ripristino e completamento, in abbraccio ideale (spiritico) che annulla secoli di distanza.

Fabbrica. Accezione volgare di MONUMENTO ANTICO, corrotto e imbastardito da USO. TEMPO e SUPERFETAZIONI.

Falso. Il falso in architettura non esiste. Essendo la MATERIA un accidente trascurabile dell'edificio, la sua sostituzione non comporta frode.

Gusto. Se buono, consolidato e sicuro, ha in sè una preveggenza rabdomantica per "sentire" ciò che il MONUMENTO ANTICO reclama, evitando inutili RILIEVI e indagini diagnostiche.

Idea. Tutta contenuta nel progetto d'origine, più spesso solo nella testa del primitivo artefice, si rivela per divinazione a RESTAURATORI e STORICI DELL'ARTE, che provvedono a restituirla al manufatto attraverso giusto RESTAURO.

Immagine. La vera Anima del MONUMENTO ANTICO, rintracciabile solo sui MANUALI di Storia dell' Arte, sempre attaccata dalla funesta azione corruttrice propria della MATERIA. Agli STORICI DELL'ARTE e ai RESTAURATORI, l'eroica incombenza di Salva-guardarla con CANTIERI perenni di RESTAURO e lotta ferma al fatalismo dei conservatori puri.

Istanza. Irrinunciabile e irrevocabile, nella sua anima duplice, storica ed estetica, rischia di inibire l'EROS del RESTAURATORE: sollecitando l'una la conservazione, l'altra la mutazione, lascia sovente il RESTAURATORE come l'Asino di Buridano, indeciso tra due fasci di fieno e quindi morto di fame.

Lettura. Compito del RESTAURO agevolare quella del MONUMENTO ANTICO, rimuovendo, ripristinando e, se necessario, so-stituendo con copia conforme all' IMMAGINE didattica testimoniata nei MANUALI di Storia dell' Arte.

Manuale. Di Storia dell' Arte. Rassicurante galleria di IMMAGINI quale unica fonte attendibile dove verificare bontà, au-tenticità, credibilità di un MONUMENTO ANTICO.

Materia. La parte irrilevante del MONUMENTO ANTICO. Fatta salva l'IMMAGINE dello stesso, corrispondente all'IDEA del pri-mitivo artefice o, meglio, all'IDEA che se ne è fatta lo STORICO DELL'ARTE che il primitivo artefice ha studiato, la materia è la parte deperibile e quindi sostituibile dell'edificio. Dell'IMMAGINE si occupano RESTAURATORI e STORICI DELL'ARTE; della materia (con qualche poeta) i muratori.

Monumento antico. Mirabilia e memorabili a di TURISTI e STORICI DELL 'ARTE, è la Tappa della Storia dello Spirito umano, illustrato con dovizia nei MANUALI di Storia dell' Arte. Spesso nascosti e occultati dalle ingiurie del TEMPO, sono da svelare e rendere leggibili attraverso RESTAURO.

Orale. RESTAURO pret-à-porter praticato dalle Soprintendenze con perizie che lasciano libero sfogo alla creatività del diret-tore dei lavori (generalmente l'imprenditore). Senza spreco di denari ed energie per RILIEVO, progetto, capitolato speciale, indagine del degrado, diagnostica e simili.

Originale. Nell' accezione di "autentico". termine di scarso interesse per la disciplina. Piuttosto preferibile assimilato ad

Originario. Tutto quanto riferibile all 'Età d'Oro del primo cantiere, addirittura della gestazione della prima Idea, smarri-ta nella notte dei tempi. Di facile individuazione per il GUSTO allenato del buon RESTAURATORE, attraverso il PRIMITIVO splendore che di làggù abbaglia e sollecita il ripristino.

Primitivo splendore. L'obiettivo di ogni RESTAURATORE di GUSTO: scrostati intonaci, abbattute pareti, sfondati soffitti e sradicati pavimenti in un furore ripristinatorio d'impegno e coscienza, l'autentica IDEA del primitivo artefice riaffiora da secoli di occultamento. Oculati rifacimenti, con la guida sapiente di STORICI DELL'ARTE, riporteranno il MONUMENTO ANTICO a una perfezione stilistica rassicurante. Mai vista.

Restauratore. Spesso STORICO DELL'ARTE insoddisfatto, deluso dalla tendenza dei MONUMENTI ANTICHI a deteriorarsi in FAB-BRICHE, è l'ultima incarnazione dello sciamano col segreto dell'eterna giovinezza. Il suo passaggio luminoso per CANTIERI e Soprintendenze restituisce verginità a monumenti corrotti, che bene appaiono, puliti e lustri, sui MANUALI di Storia dell' Arte.

Restauro. Analogico o filologico, stilistico, romantico, storico, scientifico, tipologico o critico o quant'altro, non si dà se non agget-tivato: esercizio linguistico per trasformare le FABBRICHE in MONUMENTI ANTICHI. Una volta definito con esattezza l'apparato teorico e dato alle stampe (con copia di postille, corollari ed eccezioni) basta trovare muratori energici: il risultato, in sostanza, non cambierà.

Ri-. Prefisso del ritorno e della ripetizione attorno a cui ristagna tutta la disciplina del RESTAURO. Ripristino, rifacimento dopo rimozione e risanamento (senza rimpianti), ricomposizione e riproduzione (riconoscibile) ricorrono ripetuta mente in ogni riflessione sul RESTAURO. Distolto lo sguardo da un presente corrotto, il prezioso prefisso rimanda ai tempi sereni dell'infanzia, quando le cattedrali erano bianche.

Rilievo. Dispendiosa pratica di analisi minuziosa e puntuale della composizione materica e strutturale dell'edificio, proficuamente rimpiazzabile con comode sedute in Archivi in compagnia di STORICI DELL'ARTE. Buon GUSTO e muratori energici faranno il resto.

Storici dell'Arte. Sensibili nostalgici alla ricerca del tempo perduto, vigilano attenti che la realtà edificata non tradisca la veritiera IMMAGINE dell'Opera d'Arte testimoniata dai documenti e dai MANUALI di Storia dell'Arte: quando ciò accade, inquietandosi fuori misura, armano pronti il braccio a RESTAURATORI fidati, o si sacrificano sovente a diventare RESTAURATORI essi stessi.

Strato di sacrificio. La "pelle" dell'edificio che, come le truppe d'avanguardia di un esercito, viene immolata per salvaguardare ciò che sta dietro. Di spessore variabile, ha da essere strappata con decisione anche in caso di ordinaria Manutenzione per lasciare, nuda, l'IDEA.

Superfetazione. Già disgustosa nel termine, è un'escrescenza portata dallo scorrere del TEMPO e dalle variazioni d'USO che attacca i MONUMENTI antichi compromettendone l'UNITÀ STILISTICA e rendendoli odiosi agli STORICI DELL'ARTE. Da estirpare sempre e comunque, appena individuata, una volta intuito per divinazione il PRIMITIVO splendore da raggiungere. In genere, superfetazione essendo non solo ogni aggiunta posteriore al primitivo CANTIERE, ma, ad esser giusti, il CANTIERE stesso (infedele) rispetto all'incorrotta IDEA del primitivo artefice, rigore consiglia di distruggere MATERIA fino a raggiungere l'IDEA suddetta. A costo di rifare poi tutto da capo.

Tempo. Fattore insidiosissimo che, insieme all' USO, distrugge ispirate pagine dei MANUALI di Storia dell' Arte per la sua tendenza a deteriorare, sovrascrivere e lasciare tracce sui MONUMENTI ANTICHI. Ai RESTAURATORI è dato di domarlo e cavalcarlo avanti e indietro con disinvoltura.

Tipo. Garanzia per debellare perversioni e atti contro natura nei centri antichi. Trovato dagli STORICI DELL'ARTE un bel tipo raccomandabile, ricondurre il resto al suo esempio senza risparmio di forza e coercizione, per ottenere rassicuranti quartieri omologati, liberi da ORIGINALI, in cui portare anche i bambini.

Turista. Voce sempre innocente del popolo che reclama insaziabile MONUMENTI antichi lucidi e incorrotti. Da non turbare con SUPERFETAZIONI inquietanti, apparenze di degrado o ambiguità stilistiche, ma piuttosto da educare con IMMAGINI serene di medioevi composti e rinascimenti da MANUALE.

Unità stilistica. Col PRIMITIVO splendore, l'obiettivo da raggiungere attraverso il RESTAURO. Giacché generalmente i MONUMENTI ANTICHI si compongono per modificazioni continue, tocca agli STORICI DELL'ARTE l'arduo compito di ricostruire una UNITÀ STILISTICA "potenziale" credibile, sulla base di tabelle e specchietti cronologici stilati nei MANUALI dagli STORICI DELL'ARTE loro predecessori. Al RESTAURATORE, con muratori e affini, l'incombenza di fare giustizia sulla MATERIA ibrida dell'edificio.

Uso. Vizio diffuso di vivere nei MONUMENTI ANTICHI, incuranti del loro ruolo emblematico all'interno della Storia dell' Arte. Le tracce lasciate dall'uso, con quelle del TEMPO, inquietano non poco gli STORICI DELL'ARTE, rendendoli nervosi e trasformandoli in RESTAURATORI.

LA CARTA DEI DIRITTI DELLE OPERE D'ARTE (1993)

JAMES BECK



Premessa. Prodotte nel corso di tutta la storia dell'uomo, le opere d'arte rappresentano un'attività naturale e necessaria come mangiare, dormire e riprodursi. Questi dipinti, sculture, tessuti, vasi reliquiari e totem eseguiti in forme e tecniche diverse, spesso incarnano i più alti valori della società e del singolo artista.

La conservazione delle opere più belle di ogni periodo e di ogni continente, cultura e popolo non è soltanto desiderabile ma anche strettamente necessaria in un mondo dall'incerto futuro.

Dichiarazione (Il restauro è diventato un grande affare). Negli ultimi anni del XX secolo si è assistito all'aumento vertiginoso dei restauri che ha raggiunto proporzioni quasi epidemiche. Dipinti su tela e su tavola, pitture murali eseguite con diverse tecniche (olio, tempera, acquerello, cera, buon fresco, fresco secco), mosaici, vetri colorati, intarsi in marmo e disegni, sono stati sottoposti a trattamenti su ampia scala. In termini di modelli, tecniche e «filosofia» regna una vera anarchia. Inoltre, le opere a due dimensioni costituiscono soltanto una minima parte delle opere in restauro. Per sculture di ogni tipo eseguite in pietra o in materiali diversi quali marmo, graniti, arenaria friabile, diversi tipi di legno, terracotta dipinta o rivestita di ceramica, bronzi e metalli preziosi, si assiste a un vero e proprio Rinascimento dei restauri. E non bisogna dimenticare che il settore più ampio per interventi di restauri rimane quello degli edifici, sia per i più recenti che per i più antichi. Zone intere di città e centri storici vengono risistemate. Questa attività, che a tutta prima sembrerebbe interessare soltanto luoghi e cicli famosi (come la **cappella Sistina**, la **cappella Brancacci**, **Canargie Hall**,

la **cattedrale di Amiens**, ecc.), riguarda invece un immenso numero di oggetti. Il restauro è diventato un grande affare economico e intorno a sé ha sviluppato una rete di interessi, che investe anche i musei che spesso hanno prestigiosi dipartimenti di conservazione e restauro, le Accademie e le Università, ma anche gli Istituti di ricerca, le Fondazioni a carattere filantropico e le ditte che forniscono i prodotti necessari. E non bisogna dimenticare la mini-industria degli editori e dei promotori dei libri dedicati alle opere riscoperse, per non parlare di restauratori, chimici, direttori di musei, soprintendenti e storici dell'arte. Ogni trattamento di pulitura, conservazione o restauro ha inevitabili effetti collaterali negativi, anche quando si sia di fronte alle migliori condizioni e si abbiano le migliori intenzioni etiche, che di fatto rimangono una pura astrazione.

La speranza di fare nuove scoperte a volte sembra la giustificazione di alcuni progetti. Una generazione fa, fu accolto con grande entusiasmo lo **strappo degli affreschi** risalenti al XIV e XV secolo dalle pareti originarie e la separazione del disegno sottostante e della **sinopia** dalla superficie degli affreschi, ma adesso, per cominciare, si nutrono forti dubbi sull'effetto ottenuto separando l'affresco dalla parete originaria.

Prendersi cura di opere d'arte che si deteriorano con il tempo è un compito arduo, ma essere obbligati ad intervenire in seguito ai recenti errori di valutazione appare incomprensibile. Ai nostri giorni alle opere d'arte è consentito viaggiare, in un modo che sarebbe stato impensabile anche solo un paio di decenni fa. Le **mega-esposizioni** e le mostre sensazionali necessitano di raccogliere oggetti provenienti dalle più diverse parti del mondo. Secondo me, non dovrebbero mai venir sottoposti all'umiliazione di essere legati e impacchettati, stretti e ingabbiati e inviati in pericolosi viaggi in treno, nave o aereo a centinaia e a volte anche a migliaia di chilometri dalla loro sede originaria, con tutti i rischi di un viaggio. Le condizioni del mercato hanno incoraggiato molti atti di

barbarie. Gli specialisti sanno bene che la testa e il busto di una statua antica, se venduti separatamente sul mercato, fruttano più di un pezzo unico. Per diventare più commerciabili, i dipinti vengono segretamente alterati e riaggiustati senza tener conto delle intenzioni degli artisti. L'esportazione e il commercio illecito di opere d'arte è andato avanti per secoli e continua ad essere fiorente. A causa della natura clandestina di questo commercio, pezzi archeologici inestimabili ed esempi di arte storica vanno spesso distrutti nel momento in cui vengono maneggiati nel modo sbagliato.

I Diritti

1. Tutte le opere d'arte hanno l'inalienabile diritto di vivere un'esistenza onorata e dignitosa
2. Tutte le opere d'arte hanno il diritto inalienabile di rimanere nella loro sede originaria. Quando ciò sia possibile, bisognerebbe fosse loro concesso di risiedere nella casa acquisita, senza essere spostate in luoghi distanti; in gallerie e musei, collezioni private, luoghi sacri e spazi pubblici in condizioni sicure e controllate e, per quanto sia possibile, al riparo dall'inquinamento, dalle eccessive variazioni del clima e da tutte le forme di degradazione.
3. Le opere che siano riconosciute come capolavori di prim'ordine dovrebbero essere considerate appartenenti all'intera società mondiale, "patrimonio culturale e globale", non a una singola entità, sia essa locale, istituzionale o nazionale, anche se i «proprietari» dovrebbero continuare ad avere la piena responsabilità della custodia.
4. I proprietari di dipinti e di sculture così come di altri oggetti d'arte devono conservarli come un **inviolabile patrimonio culturale** per il beneficio del pubblico.
5. Nel processo di conservazione delle opere d'arte, è necessario riservare ampio spazio all'**arte nuova** così come alla **conservazione dell'arte antica**, altrimenti correremmo il rischio di fossilizzarci sul passato. Le decisioni prese nei riguardi del patrimonio artistico dovrebbero essere riesaminabili.
6. I più insigni oggetti d'arte devono essere riconosciuti come "capolavori a livello mondiale" un po' come gli edifici che

vengono scelti quale "punto di riferimento". Prima di avviare il restauro di uno qualsiasi in questo gruppo di capolavori, ogni metodologia proposta dovrebbe essere vagliata dalla competente giurisdizione dopo aver consultato il parere di specialisti e studiosi. Si dovrebbero chiedere anche seconde e terze opinioni.

7. Per nessun motivo bisognerebbe ricorrere a tecniche di manutenzione e di conservazione sperimentali, eccetto nei casi di estrema necessità. In tutti i casi è necessario che siano effettuate prove documentate e controllate e che i risultati, incluse le fotografie, siano resi pubblicamente disponibili ad un costo ragionevole. Non bisognerebbe dare il via ad alcun intervento per curiosità o per il profitto che se ne trarrebbe. Il capolavoro artistico non deve essere considerato come un "laboratorio di sperimentazione". Poiché ogni trattamento, pulitura o restauro può comportare effetti negativi, gli interventi devono essere condotti con moderazione e, se possibile, con **tecniche reversibili**, riconoscendo che in futuro potremo disporre di procedure più efficaci e meno dannose. Le tecniche di restauro devono essere attentamente vagliate prima dell'intervento di restauro.

8. I capolavori del passato non dovrebbero essere riprodotti senza distinguere chiaramente l'originale dalla copia, in modo da **salvaguardare l'integrità dell'originale**. Ogni sforzo dovrebbe essere prodotto per proteggere gli artisti e le loro opere da interventi intenzionalmente stravolgenti.

9. Gli oggetti sopravvissuti non dovrebbero essere divisi, separati, sezionati o modificati, come succede con i pannelli della predella e i pezzi d'altare o con le singole pagine di un taccuino di disegni. Le trasformazioni, i riaggiustamenti e le modifiche aggiunte ad una base iniziale sono parte integrante dell'opera giunta sino a noi, che riflette la propria storia.

10. La gestione delle opere d'arte dovrebbe essere soggetta al libero e aperto dibattito e ad appropriati giudizi critici.

11. Le operazioni di indagine e di manutenzione sulle opere d'arte devono essere condotte regolarmente con metodi normalizzati ed eseguite da esperti rispettando, quando possibile, norme nazionali ed internazionali dopo aver ascoltato ogni giudizio critico espresso in merito.

"MENO SI FA, MEGLIO È":

JEAN-PHILIPPE SCHMIT ALLE ORIGINI DELLA CONSERVAZIONE

VITTORIO FORAMITTI



Abstract: Almost ignored by the Italian historiography on architectural restoration, Jean-Philippe Schmit is also little considered by French authors. He had been decorator of ceramics, lithographer of the king, civil servant, catholic activist, politician and novelist. As chief division in the Administration for Religious Affairs was assigned to the control of the interventions on diocesan buildings, beginning to study the characteristics of Gothic architecture and the problems of conservation of monuments. As a member of the Comité historique des arts et monuments he published in 1845 the *Nouveau manuel complet de l'architecte des monuments religieux*, perhaps the first textbook about architectural restoration. This text was intended to collect and disseminate the thoughts of the French archaeologists and probably had a significant influence for the definition on the principles of restoration in the following century.

Disegno satirico che rappresenta i due Schmit, uno calzolaio, l'altro homme de lettres, che si contendono il posto all'Assemblée nazionale dopo le elezioni del 1848. Disegno di Cham in A. Lireux, Assemblée nationale comique, Paris, Lévy frères, 1850.

Jean-Philippe Schmit è un personaggio che pare quasi ignorato dalla storiografia italiana sul restauro architettonico e poco considerato anche da quella francese più recente. Figura decisamente poliedrica, fu decoratore di ceramiche, litografo del re, alto funzionario ministeriale, cattolico militante, politico, scrittore di racconti e romanzi. Come capodivisione dell'amministrazione dei culti era addetto al controllo degli interventi sugli edifici diocesani, ed in tale ruolo cominciò a studiare le caratteristiche dell'architettura gotica e le problematiche della conservazione dei monumenti. Entrato a far parte del *Comité historique des arts et monuments*, nel 1845 pubblicò il *Nouveau manuel complet de l'architecte des monuments religieux*, forse il primo manuale di restauro architettonico. Il testo aveva lo scopo di raccogliere e divulgare il pensiero degli archeologi francesi ed ebbe una notevole influenza nella definizione dei principi della disciplina del restauro al suo esordio.

Jean-Philippe Schmit da porcelainier a homme de lettres.

Jean-Philippe Schmit nasce a Parigi il 13 marzo del 1792 (1). Figlio di un sarto, frequenta l'*École spéciale gratuite de dessin*, una scuola fondata nel 1766 da Jean-Jacques Bachelier (1724-1806) che aveva lo scopo di formare giovani artigiani e operai in grado di incrementare la qualità della produzione industriale. La scuola era forse in collegamento con la manifattura di Sèvres, dove erano particolarmente ricercati pittori per le decorazioni della porcellana (2).

In gioventù svolge l'attività di disegnatore e di *ouvrier porcelainier*, come lui stesso si definisce, in quanto lavorava come decoratore delle ceramiche di Choisy-le-Roi (3). Entra nell'amministrazione dei culti nel 1809 come impiegato temporaneo, ma fino agli anni trenta dell'Ottocento svolge anche un'intensa attività come disegnatore, litografo e *porcelainier*.

A destra: La muse romantique, litografia di J.P. Schmit (1831) dedicata a Victor Hugo (Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie)



J. P. Schmit, voce Réparation, restauration del Vocabulaire d'architecture compreso nel Nouveau manuel complet de l'architecte des monuments religieux, Paris, Roret, 1845, p. 438.

RÉPARATION, RESTAURATION.

Il s'en faut de beaucoup que ces deux mots soient synonymes. La réparation est modeste, et se renferme dans la limite du nécessaire, pour remettre en bon état, pour conserver; la restauration a la prétention de refaire ce qui a été altéré ou détruit, aussi bien par le fait des hommes que par celui du temps; quand elle ne retrouve pas de traces du passé, elle invente, et quelquefois même elle s'ingère de perfectionner, ce qui veut dire en propres termes, qu'elle défigure à son tour ce qu'elle devrait se borner à rétablir.

On répare un édifice, lorsqu'on refait ses fondations détériorées ou mal construites, lorsqu'on remplace ses colonnes ruinées, qu'on rétablit une voûte écroulée, qu'on remet des panneaux de vitrerie ou de boiserie là où il en manque; qu'on refait la couverture, même en métal, lorsque l'ancienne n'était qu'en ardoises; qu'on remplace une ferme de la charpente des combles, et même la charpente tout entière.

On restaure lorsqu'on rétablit des dispositions architecturales détruites, des ornements, des peintures, des sculptures. Le badigeonneur et le gratteur ont été considérés comme des restaurateurs. La réparation a pour objet de satisfaire à un besoin; la restauration se pique d'obéir aux convenances. La première est toujours un bien quand elle est faite avec sagesse et discrétion; la seconde est le plus souvent une calamité.

Toute réparation ou restauration doit préalablement faire la matière d'un PROJET, comme s'il s'agissait d'une construction neuve. On comprend toutefois que ce travail préparatoire n'exige pas les mêmes développements, lorsque l'entreprise n'offre que peu d'importance, que si elle devait en avoir davantage; mais en fait de restauration, c'est moins le chiffre de la dépense qui constitue l'importance réelle, que la nature des ouvrages prévus, et cette importance dépend souvent de celle de l'édifice, comme monument de l'art ou de l'antiquité.

RIPARAZIONE, RESTAURO.

Si commette un grosso errore se si pensa che queste due parole siano sinonimi. La riparazione è modesta ed è contenuta nei limiti del necessario per rimettere in buone condizioni, per conservare; il restauro ha la pretesa di ricostruire ciò che è stato alterato o distrutto, tanto a causa degli uomini quanto a causa del tempo; quando non riesce a trovare le tracce del passato inventa, e talvolta si intromette per migliorare, il che significa letteralmente deturpare a sua volta ciò che dovrebbe limitarsi a consolidare.

Si ripara un edificio quando se ne rifanno le fondazioni deteriorate o mal costruite, quando se ne rimpiazzano le colonne crollate, quando si consolida una volta dissestata, quando si ricollocano dei pannelli di vetro o di legno dove mancano, quando si ricostruisce la copertura, anche in metallo quando era originariamente in lastre di ardesia, quando si sostituisce una capriata della copertura o anche l'intera orditura lignea.

Si restaura quando si ricostituiscono i partiti architettonici distrutti, gli ornamenti, le pitture, le sculture. L'imbianchino e il raschiatore sono stati considerati come dei restauratori.

La riparazione ha per oggetto la soddisfazione di un bisogno; il restauro si picca di adeguarsi ai gusti. La prima è sempre un bene quando è fatta con saggezza e discrezione; il secondo è nella maggior parte dei casi una calamità.

Qualsiasi riparazione o restauro deve essere preventivamente oggetto di un PROGETTO, come se fosse una nuova costruzione. È chiaro tuttavia che questo lavoro preparatorio esige gli stessi approfondimenti di quando l'operazione ha scarsa rilevanza rispetto a quando ne ha una maggiore; ma in fatto di restauro non è tanto il costo a determinarne l'importanza, quanto la natura dei lavori previsti, e questa importanza spesso dipende da quella dell'edificio nella sua qualità di monumento d'arte o di antichità.

Le sue prime produzioni artistiche riguardano le illustrazioni del volume sulla *Conciergerie* e la *Sainte Chapelle* di Parigi (4), una serie di tavole sulle decorazioni dei teatri di Parigi, alcune illustrazioni dei monumenti gotici della Normandia per i *Voyages pittoresques et romantiques dans*

l'ancienne France del barone Taylor (5). Fra il 1822 ed il 1833 espone al Musée Royal un gran numero di litografie di soggetti vari, fra le quali viene ricordata la grande composizione del 1831 dedicata a Victor Hugo, *La Muse romantique* (6). Esegue anche una serie di tavole di parti-

colari ornamentali esposte nel 1833 a scopo didattico per gli artisti e gli artigiani, molto probabilmente destinate agli allievi della scuola da lui stesso frequentata in gioventù (7). All'interno della prima divisione del *Dipartimento dell'istruzione pubblica e dei culti*, dal 1824 è a capo del *bureau* che ha il compito di esaminare ed approvare i progetti di costruzione o riparazione degli edifici ecclesiastici, oltre che di gestire i fondi statali stanziati a tal fine (8). Nel 1832 diventa capo della divisione dei culti cattolici fino al 1840 quando, a seguito della riorganizzazione del servizio, viene mandato in pensione nonostante le sue rimostranze. Forse a titolo di compensazione, nel giugno del 1840 viene nominato ispettore delle cattedrali ed in tale ruolo compie un *'voyage archéologique'* in Bretagna e nella bassa Normandia con lo scopo di descrivere le chiese, il loro stato di conservazione e gli interventi in corso (9). Nell'anno successivo la carica viene soppressa e Schmit cessa definitivamente la sua attività nell'amministrazione (10).

Nella sua qualifica di capo divisione Schmit ha così modo di intervenire direttamente sui progetti ed i lavori eseguiti nelle cattedrali imponendo spesso un approccio al restauro più attento alle questioni *'archeologiche'* (11). Schmit ne fa iniziare la raccolta dei rilievi e dei progetti delle cattedrali al fine di conservare la documentazione dei lavori eseguiti, ed era lui stesso, in molti casi, a eseguire le copie dei disegni oltre l'orario d'ufficio (12).

Dopo il pensionamento, Schmit si dedica ad un'intensa attività letteraria scrivendo racconti, oltre a testi sull'architettura, il restauro, il disegno e la tipografia (13).

Nel 1840 entra a far parte del *Comité historique des arts et monuments*, appena istituito (1837) con lo scopo di pubblicare i documenti inediti di storia delle arti, far conoscere i monumenti, disegnare ed incidere le opere più interessanti, dare istruzioni per la conservazione delle rovine, statue, torri, cappelle, cattedrali che interessano la religione, l'arte o la storia. Compie anche ricerche sulla storia della musica medievale e predisporre i materiali per una completa storia dell'arte in Francia (14). Del Comitato facevano parte, fra gli altri, Victor Hugo (1802-1885), Léon de

Laborde (1807-1869), Albert Lenoir (1801-1891), Charles Lenormant (1802-1859), Auguste Leprévost (1787-1859), Prosper Mérimée (1803-1870), Charles de Montalembert (1810-1870), Isidore-Justin Taylor (1789-1879), Ludovic Vitet (1802-1873) e Adolphe Didron (1806-1867). Segretario era Arcisse de Caumont (1801-1873) socio corrispondente. Nel comitato erano dunque tutti i principali esponenti di quel *'movimento archeologico'* la cui attività è registrata nelle pagine del *Bulletin archéologique* (15). In quegli anni vengono infatti istituite società di studiosi in tutte le province della Francia, a partire dalla *Société des Antiquaires de Normandie*, creata nel 1823 da Arcisse de Caumont, lo stesso che nel 1834 fonda la *Société française d'Archéologie pour la conservation et la description des monuments historiques* (16). La parola *archéologie* indicava allora lo studio della storia, dei monumenti, delle arti e degli usi e costumi dei popoli del passato comprendendo anche il medioevo ed il rinascimento (17).

L'istituzione del *Comité* viene in effetti decisa dal ministro Guizot al fine di riconoscere un ruolo ufficiale alle società dei *savants*, parallelo a quello degli ispettori dei monumenti storici e poi della *Commission des monuments historiques*, istituita nel 1837 (18).

Nelle sedute del Comitato, Schmit interviene frequentemente sui problemi della conoscenza e conservazione dei monumenti; fa anche parte di una commissione incaricata di redigere il rapporto sui restauri della cattedrale di Tournay e, più in generale, di occuparsi del problema della descialbatura delle chiese (19).

Con la riorganizzazione del 1848 il numero dei componenti del *Comité* viene ridotto e Schmit viene escluso (20). Da quell'anno si impegnerà attivamente in politica e pubblica diversi pamphlet di ispirazione cattolico-sociale come *Aux ouvriers: du pain, du travail, la vérité* e *Le cathéchisme de l'ouvrier* (21). Grazie all'appoggio dei circoli realisti e cattolici Schmit viene infine eletto nell'Assemblea nazionale, ma la sua elezione sarà annullata perché, pur essendosi qualificato ufficialmente come *homme de lettres* o *écrivain*, nei suoi scritti aveva lasciato intendere di essere un *ouvrier*,

pur essendo invece un alto funzionario ministeriale in pensione. Oltre a ciò, l'omonimia con un altro Schmit, che era veramente un *ouvrier*, rendeva difficile il corretto riscontro dei voti ottenuti (22). Negli anni successivi Schmit continua a dedicarsi prevalentemente alla politica ed alla letteratura e, dopo un'ultima pubblicazione del 1860 (23), non si hanno su di lui altre notizie.

Gli studi sull'architettura medievale e les églises gothiques. Con la rivalutazione dell'architettura gotica e l'inizio di importanti lavori di catalogazione, tutela e restauro dei monumenti, ci si rende conto della mancanza di una adeguata conoscenza delle caratteristiche stilistiche e costruttive dell'architettura medievale, anche a causa della mancanza di insegnamenti specifici nell'Accademia. I lavori di restauro delle cattedrali gotiche, intrapresi dagli architetti di formazione neoclassica, avevano prodotto effetti disastrosi in molti monumenti (10). Così Vitet lamenta lo scarso numero di architetti con conoscenze specifiche sull'architettura medievale, acquisite però al di fuori delle scuole ufficiali (24), e Mérimée chiede che nelle scuole di belle Arti sia istituita una cattedra speciale di architettura medievale dato ogni anno erano stanziati ingenti somme «per la conservazione di un'architettura della quale non si insegna né la teoria, né la pratica», con il rischio evidente di errori grossolani (25).

In questo contesto, una grande quantità di studi si occupa di approfondire la conoscenza dell'architettura medievale, fra questi il *Cours d'antiquités monumentales*, l'*Abécédaire ou rudiment d'archéologie* di Arcisse de Caumont e l'*Ar-*

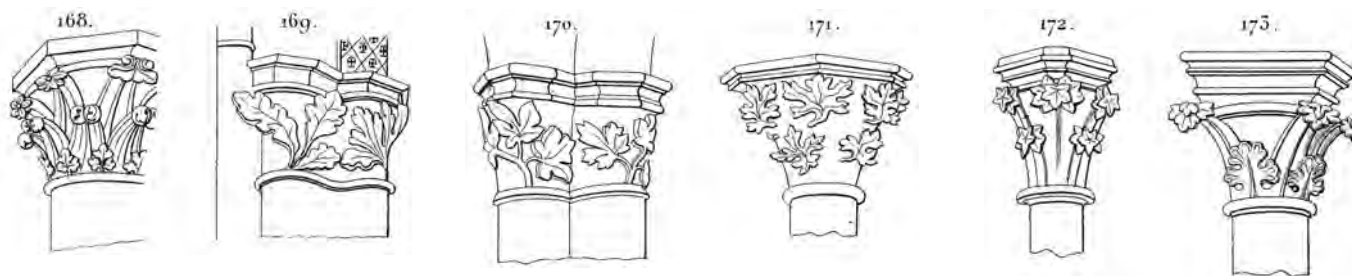
chéologie chrétienne ou Précis de l'histoire des monuments religieux du Moyen Âge dell'abate Jean-Jacques Bourras-sé (26).

Un testo di Schmit che ebbe una certa rilevanza fu *Les églises gothiques*, pubblicato anonimo nel 1837. Era un «appello al clero e agli uomini religiosi, agli amministratori, agli artisti ed agli amanti delle arti, alla gente del mondo e a tutti gli amici della nostra gloria nazionale e dei nostri vecchi monumenti» con lo scopo di rivalutare e di salvaguardare l'architettura gotica, poiché prima di quel momento si era «*fait un jeu et presque un devoir de détruire et de mutiler les monuments de l'architecture du moyen-âge, de déshonorer ou d'embellir, c'est-à-dire d'altérer suivant le goût du jour*» (27).

Secondo Schmit, negli edifici religiosi si può riconoscere la fede e le credenze di un popolo, espresse attraverso l'architettura. Nel Medioevo, in particolare, l'architettura religiosa è la sola forma di poesia scritta, quella che meglio esprime il senso della religione cattolica. Ed è proprio nelle cattedrali gotiche che l'aspetto solenne delle facciate e la magnificenza degli interni con le loro volte ardite, le decorazioni, le vetrate colorate fanno comprendere come l'autore sia stato ispirato dall'immensità di Dio, come già aveva scritto Châteaubriand in quello che è considerato il testo fondamentale per la rinascita del cattolicesimo in Francia e della rivalutazione dell'architettura religiosa gotica: il *Génie du christianisme* (28).

Nella seconda parte del libro, Schmit affronta il tema del restauro delle chiese gotiche, auspicando che quelle ancora rimaste in piedi vengano preservate da ulteriori mu-

Capitelli, voce *Chapiteau*, tavole che illustrano le voci del vocabolario di Schmit tratte dall'atlante allegato a J. P. Schmit, *Nouveau manuel complet de l'architecte*



tilazioni. Per fare questo è necessario che gli architetti intraprendano lo studio dell'architettura del medioevo per conservare i monumenti ancora esistenti e non per costruire nuove chiese gotiche, perché i nuovi edifici devono rispettare la loro epoca.

«Conservare un edificio non significa solamente prevenire o arrestare il crollo; la conservazione deve avere come scopo la trasmissione ai posteri nella sua completa integrità. Se si fosse costretti a modificare qualcuna delle sue caratteristiche per rispondere a nuove necessità, o a ricostruire parti distrutte, questi cambiamenti o modificazioni devono essere previste e studiate in modo che sembrino venire dalla stessa mente e dalla stessa mano che hanno creato l'edificio: è soprattutto in un'opera d'arte che l'unità è indispensabile» (27).

Secondo Schmit, bisogna mantenere negli edifici religiosi l'armonia necessaria al raccoglimento. Si tratta però di un'armonia che non è ancora unità stilistica: se viene ammessa la possibilità di aggiunte o modificazioni, questo non vuol dire che gli edifici antichi debbano essere completati o integrati «*dans un état complet, qui peut n'avoir jamais existé*» come affermerà più tardi Viollet-le Duc (29). Schmit infatti afferma chiaramente che «non bisogna credere che desideriamo o intendiamo esortare le amministrazioni a restituire alle nostre chiese medievali la loro integrità primitiva, a rivestirle del loro antico splendore. No, ciò che è stato già inghiottito dagli abissi del passato è perso senza ritorno. Noi domandiamo solamente che si mantenga ciò che si è conservato, che lo si ripari in modo da togliergli l'aspetto decrepito senza fargli perdere

l'apparenza della vecchiaia che lo rende così venerabile» (27). Sono ammissibili limitate integrazioni, si possono lasciar scomparire poco a poco le decorazioni discordanti aggiunte posteriormente, ma non bisogna avere la pretesa «a meno che qualche necessità lo imponga, di terminare un'opera che il secolo che l'ha partorita ha lasciato incompiuta; non eleviamo torri o portali là dove non sono mai esistiti; difendiamoci dalla tentazione di aggiungere una pagina a un poema che noi possiamo a malapena leggere; non mentiamo ai posteri trasmettendo loro una creazione del diciannovesimo secolo come se fosse l'opera di un'altra epoca» (27).

Il testo prosegue con considerazioni sui diversi elementi degli edifici ecclesiastici ed arriva a trattare dell'isolamento delle chiese. Una delle devastazioni denunciate da Schmit è infatti l'isolamento dei monumenti al centro di grandi piazze, perché le chiese non sono fatte per essere viste così allo scoperto, ma necessitano di essere circondate da abitazioni modeste, dai chiostri abitati dai sacerdoti. Solo così conservano il loro carattere pio, misterioso e solenne.

Il Nouveau Manuel de l'architecte des monuments religieux. Nel 1845 viene pubblicata l'opera più importante di Schmit, il *Nouveau manuel complet de l'architecte des monuments religieux, ou Traité d'application pratique de l'archéologie chrétienne à la construction, à l'entretien, à la restauration et à la décoration des églises*, inserito nella collana della *Encyclopédie Roret*, una serie di manuali pratici di piccolo formato (in 16°, circa 9,5 per 15 centimetri) destinati alla divulgazione della conoscenza

des monuments religieux, Paris, Roret, 1845.

