

VIOLLET-LE-DUC E L'OTTOCENTO

Contributi a margine di una celebrazione (1814-2014)



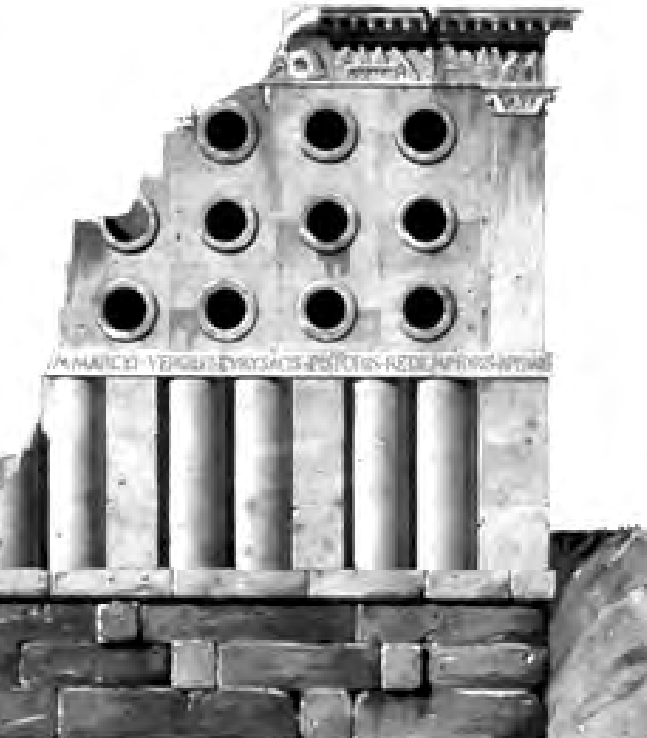
a cura di Annunziata Maria Oteri

ArchistoR EXTRA

Visual representation and restoration in the middle of 19th century. From drawing *en plein air* to “divination”: a route toward the stylistic Restoration

Renata Picone
repicone@unina.it

Around the middle of the 19th century, the expanding architectural historiography – fed by a group of intellectuals who ‘heroically’ started the classification of the infinite Italian heritage – began more and more frequently to adopt the Monge representation, in order to improve knowledge and awareness of architectural heritage, considered crucial in the construction of a common identity for the rising “New Italy”. The paper reconstructs the period in which visual representations – by that time the favourite instrument of knowledge for specialists and pensionnaires – influenced the perception of heritage: the specialists, in fact, gradually passed from drawing en plein air, to the more precise Monge on-scale representation, to the graphical reconstruction of a supposed original appearance of the building, “divination”, paving the way to the stylistic restoration developed by Eugène Emmanuelle Viollet-le-Duc.



VIOLLET-LE-DUC AND THE NINETEENTH-CENTURY

Contributions on the fringe of a celebration (1814-2014)

www.archistor.unirc.it

ArchistoR EXTRA 1 (2017)

ISSN 2384-8898

DOI: 10.14633/AHR050

ISSN 978-88-85479-00-5



Rappresentazione grafica e restauro alla metà dell'Ottocento. Dal rilievo *en plein air* alle “divinazioni”: un percorso verso il restauro stilistico

Renata Picone

Introduzione

Intorno alla metà del XIX secolo la nascente storiografia architettonica alimentata da quel nutrito gruppo di studiosi ed intellettuali che avviarono il poderoso e per certi versi “eroico” lavoro di catalogazione del patrimonio architettonico in tutta la penisola, iniziò in modo sempre più diffuso a far uso dell’immagine e della rappresentazione mongiana per veicolare la conoscenza e l’importanza del patrimonio costruito, inteso come insieme di elementi identitari cui far riferimento nella ricostruzione di una storia comune della “Nuova Italia” che si andava costruendo.

Questo saggio intende ricostruire quel particolare momento di passaggio in cui la rappresentazione grafica, che diviene strumento privilegiato per la conoscenza dell’opera architettonica nella formazione dei nostri tecnici e *pensionnaires*, influenza a sua volta la percezione di tale patrimonio, e conduce gradatamente alla possibilità di passare dal rilievo *en plein air* e dalla sua successiva ricostruzione in scala nelle proiezioni mongiane, alla ricostruzione grafica del suo stato originario presunto, “divinazione”, aprendo la strada alle ricostruzioni stilistiche condotte nel vivo delle antiche fabbriche e all’accoglimento delle coeve codificazioni del restauro dovute ad Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc.

Le Storie dell'Arte e la "cartesiana precisione" degli Atlanti

Gli *Atlanti* che accompagnano le *Storie dell'Arte* di Seroux d'Angicourt, di Ferdinand De Dartein o dell'inglese Thomas Hope (1839) raggiungono una diffusione capillare anche nell'Italia meridionale, alimentando la pubblicazione di opere che catalogano i monumenti del passato in serie cronologica. Esse solo raramente ritraggono le architetture nel loro stato reale, tendendo a rappresentare piuttosto una ricostruzione ipotetica dello stato originario del manufatto, influenzando l'azione restaurativa verso una ricostruzione stilistica, più o meno filologicamente approfondita. Come nota Dezzi Bardeschi: «Ad armare la mano dei restauratori non sono solo le certezze acquisite durante le ricerche documentarie e la campagna archeologica preliminare al restauro, ma sono soprattutto le storie dell'arte, gelose custodi di un nuovo modo di pensare e tramandare l'arte e l'architettura»¹.

Tale evidente "non neutralità" di rapporto tra la rappresentazione grafica dell'architettura preesistente e l'azione restaurativa viene segnatamente colta nell'ambito della cultura architettonica dell'Italia meridionale alla metà del secolo XIX. Quella particolare fase di trapasso dal Regno Borbonico all'unità nazionale, in cui la tutela dei monumenti patrii assume un peso anche politico sempre maggiore, in concomitanza con le prime codificazioni ufficiali del restauro architettonico in ambito europeo.

Come attestano i numerosi "ristauri" esibiti nelle esposizioni alla Reale Accademia di Belle Arti napoletana chiamate *Biennali borboniche*², è negli anni centrali dell'Ottocento che il restauro del patrimonio architettonico esistente viene inserito nel percorso formativo dei tecnici che frequentavano le istituzioni partenopee, come la Reale Scuola di Ponti e Strade e il Reale Istituto di Belle Arti. Qui le esercitazioni sul "ristauro", iniziarono a costituire un passaggio obbligato nella preparazione dei futuri tecnici e dei *pensionnaires* che si formavano nella capitale del Regno. Il restauro venne, dunque, in questo momento per la prima volta considerato quale disciplina autonoma, che richiedeva al contempo competenze storico-artistiche e conoscenza tecnica sul comportamento strutturale degli antichi manufatti, postulando uno specifico percorso formativo.

Camillo Napoleone Sasso, nella sua *Storia dei monumenti di Napoli e degli architetti che li edificavano* edita alla metà del Secolo (1858), affida al "ristauro" la cifra distintiva della produzione architettonica napoletana del XIX secolo, al punto da rappresentare la vera peculiarità artistica

1. DEZZI BARDESCHI 1992, p. 18.

2. DALBONO 1859; *Catalogo* 1835; *Catalogo* 1837; *Catalogo* 1839; *Catalogo* 1841; *Catalogo* 1843; *Catalogo* 1859; *Catalogo dell'Esposizione* 1877. Si veda MANGONE, TELESE 2001; DE STEFANI 1992.

dell'epoca, con implicita critica verso gli stanchi esiti della cultura eclettica che improntava allora la produzione della nuova architettura. Ci sono state delle epoche, osserva l'autore ottocentesco, in cui l'architettura ha prodotto opere insigni,

«l'epoca nostra non può dirsi tale sì per il numero delle nuove opere, sì per la costanza dello stile adottato in tutta la moderna Europa. Nondimeno [...] operansi dè sontuosi restauramenti di chiese e piccole e grandi, o nella forma in cui sono, o rimettendole in quelle della primitiva costruzione, onde questo nostro secolo non rimane secondo ai passati»³.

Al "ristauro" dunque il merito di caratterizzare l'attività architettonica del XIX secolo e di costituire uno dei motivi di eccellenza per cui l'Ottocento non appare minore rispetto ai secoli passati.

Il Sasso, che si pone come il Seroux d'Angicourt napoletano, attua un'ampia galleria di «fabbriche e di architetti» dove ad un'approfondita trattazione storiografica fa riscontro un *Atlante* in cui, grazie ad un formato più ampio di quello dei volumi riservati al testo e con una tecnica grafica rigorosa e razionale che utilizza a pieno le potenzialità del metodo di Monge, vengono rappresentati molti manufatti architettonici del Regno e le modificazioni raggiunte con i "ristauri". «Le notizie sulle vite degli artisti riunite a quelle della esistenza delle opere loro esposte con le due proiezioni presenteranno una vasta galleria di grande istruzione pe' cultori delle arti e di singolare diletto per tutti. Angicourt lo ha fatto per la Francia, io lo tento per mio Paese»⁴. Come sovente avveniva nella storiografia architettonica coeva in tutta Europa, nell'*Atlante* di Camillo Napoleone Sasso alla rappresentazione della fabbrica nella sua configurazione antecedente ai restauri, si opponeva la rappresentazione del "dopo", senza che alcuna indicazione venisse data ai posteri sul come da quello stato precedente si fosse passati al risultato finale. Una lettura "per differenza" consentiva al lettore di desumere le opere di "restauro" condotte sulla struttura architettonica preesistente, e sui suoi elementi decorativi ed artistici. Si tratta di rappresentazioni rigorosamente in scala, che dimostrano un sapiente utilizzo delle proiezioni mongiane, in cui, come nel caso del napoletano Palazzo Gravina – attuale sede del Dipartimento di Architettura dell'Ateneo federiciano⁵ – al rilievo della fabbrica nella sua ultima consistenza, si contrappone una ricostruzione grafica del suo stato originario presunto, che sembra suggerire al restauratore in modo esplicito la via verso un "ristauro" che coincida *tout court* con un ripristino della "veste" originaria.

3. SASSO 1856-1858, v. 2, 1857, p. 305. Il passo citato è in realtà di Nicola Montella che continua l'opera del Sasso dopo la sua morte.

4. *Ivi*, p. 6.

5. PICONE 2008.

La nascita del “ristauro” nell’Italia meridionale e l’influenza di Viollet-le-Duc

Rispetto al secolo precedente nel quale l’antico, non ancora riconosciuto quale prodotto irriproducibile di una civiltà tramontata, fungeva da mero punto di partenza per una vera e propria ri-progettazione⁶, s’incomincia nell’Ottocento ad affrontare il problema del rapporto con le preesistenze in modo autonomo rispetto alla progettazione del nuovo. Molti degli aspetti che connotavano gli interventi settecenteschi su fabbriche antiche nel Regno meridionale continuano a informare i restauri del secolo successivo.

Ancora per molto tempo “ristauro” sarà sinonimo di modificazione, abbellimento o riprogettazione “attenta ai modi del passato” condotta sul patrimonio architettonico esistente; ancora per quasi un secolo mancherà a tali interventi un adeguato approfondimento filologico, e quella coscienza storico-critica che, come vedremo, allontanerà di fatto l’opera di molti restauratori attivi nell’Italia meridionale dalle teorizzazioni francesi sul restauro stilistico.

Ciò nondimeno maturano nel corso dell’Ottocento, rispetto al secolo precedente, alcune sostanziali diversità.

L’acquisizione del senso di “frattura col passato”, che fa percepire l’opera come prodotto concluso di una data civiltà, e che aveva improntato di sé il Neoclassicismo europeo, inizia ad essere acquisita in modo cosciente dalla cultura artistica del Regno.

Gli echi delle distruzioni giacobine, testimonianza della perdita di un patrimonio non rinnovabile, accelerano tale acquisizione e conducono gradatamente alla consapevolezza della necessità della conservazione.

Si danno alle stampe, in questo momento, i primi studi scientificamente attendibili sul patrimonio storico-artistico dell’Italia meridionale, e proprio grazie a quel nutrito gruppo d’intellettuali che a Napoli indirizza tali studi – Camillo Minieri Riccio, Scipione Volpicella, Giulio Minervini, Riccardo Filangieri, Bartolomeo Capasso, Luigi Catalani e molti altri⁷ – si avviano i primi tentativi di catalogazione e tutela. Gli editti sulla tutela dei monumenti emanati da Ferdinando II nel 1822 e nel 1839⁸ registrano, del resto, tale tendenza.

6. PICONE 1996.

7. Tali personaggi fanno poi parte delle varie commissioni conservatrici per cui vedi PICONE, ROSI 1993, in particolare il capitolo *I rappresentanti più illustri* contiene una breve biografia di molti di essi.

8. CASIELLO 1983, in particolare vedi pp. 7 e 8; vedi anche MARIOTTI 1982, pp. 270-274; DI STEFANO 1972; STRAZZULLO 1972, p. 23; CASIELLO 1973, p. 87 e sgg.; MORACHIELLO, TEYSOT 1980; BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI 1987, v. 1, pp. 36-38. Provvedimenti borbonici per la tutela del paesaggio sono poi i rescritti del 1° luglio 1841, del 20 febbraio 1842 e del 31

Un importante contributo al cambiamento del modo di rapportarsi alle preesistenze in ambito meridionale e segnatamente napoletano, intorno alla prima metà dell'Ottocento, si registra grazie dall'apporto delle teorie francesi sul restauro stilistico, favorite, rispetto a quelle inglesi sulla "conservazione" – che pure stavano avendo capillare diffusione nel Nord della Penisola – dalla migliore conoscenza della lingua⁹. Si pensi che per potersi iscrivere e frequentare la Scuola di Ponti e Strade partenopea – che costituiva per tutta l'Italia meridionale non insulare l'unica opportunità formativa in campo tecnico e ingegneristico – occorreva conoscere «la lingua latina e la francese».

Gli stretti contatti esistenti, in epoca murattiana ma anche più tardi, tra l'Ecole des Ponts et Chaussées parigina e l'omonima istituzione napoletana costituiranno un canale privilegiato per l'acquisizione di un orientamento restaurativo più incline al ripristino della veste originaria dei manufatti.

La frequentazione poi dei *pensionnaires* napoletani residenti a Roma in Palazzo Farnese con i *grand prix de Rome* e, in generale, con intellettuali e studiosi riuniti attorno alla romana Accademia di Francia, consoliderà tale acquisizione, diffondendola nel clima accademico e professionale della capitale del Regno.

La commemorazione di Viollet Le Duc effettuata nel corso del Terzo Congresso degli Ingegneri e Architetti italiani che si tenne a Napoli nel 1879 dà l'idea della fama ormai raggiunta da Viollet all'interno della cultura architettonica italiana, anche a valle dei famosi pareri per le facciate in cui il francese era stato coinvolto, e del grado di diffusione raggiunto alla fine del secolo dai suoi scritti: «Io crederei far torto alla vostra cultura, enumerando anche fugacemente i titoli ch'egli aveva alla stima e riverenza universale, solo mi limiterò a ricordare che i suoi molti e pregevolissimi lavori corrono con profitto per le mani di tutti», enuncia con tono accorato il segretario del congresso, ingegner Vivanet¹⁰, accennando al contributo e alla fama dell'illustre restauratore scomparso.

Si accentua poi nel XIX secolo, conseguenza diretta degli indirizzi della nascente storiografia architettonica, una "visione selettiva" della storia e degli "stili", che tendeva a promuovere e ad avallare interventi di restauro volti alla cancellazione dei segni più recenti delle fabbriche, a favore di

maggio 1853, per cui si veda DE FUSCO, BRUNO 1961.

9. Per essere ammessi a frequentare la Scuola di Ponti e Strade istituita all'atto della restaurazione borbonica occorre tra l'altro «possedere la lingua latina e la francese per quanto richiedesi a ben comprendere gli autori latini e francesi». RUSSO 1967, pp. 146 e sgg., citato anche in DI STEFANO 1972, pp. 656-657.

10. *Atti* 1880, p. 96.

“strati” più antichi, spesso rinvenuti allo stato di frammenti, da ricomporre o reinventare secondo la popolata *réverie* romantica.

Tale visione selettiva della storia pervade quasi tutte le *Guide* ottocentesche della città di Napoli: «la gotica architettura del Masuccio fu tutta guasta da del Gaiso nel secolo scorso» sentenza con rammarico il Galante nel 1873, nella sua descrizione della chiesa di Santa Chiara¹¹ a Napoli, a testimonianza della condanna senz’appello lanciata dalla critica ottocentesca contro le trasformazioni barocche delle chiese medievali; condanna che sembra guidare la mano del restauratore verso una cancellazione delle fasi settecentesche della fabbrica, che com’è noto, solo i danni bellici del bombardamento aereo dell’agosto 1943 polverizzarono in breve tempo¹².

Analogamente, quasi tutti gli eredi ottocenteschi degli studiosi dei monumenti patrii dei secoli precedenti quali l’abate Carlo Celano o Domenico Antonio Parrino, con la loro immancabile condanna del Barocco, saranno i fautori inconsapevoli della distruzione di gran parte delle trasformazioni sei-settecentesche delle chiese partenopee, guidando il restauro, concepito quale “braccio secolare della storia”, a disvelare le fasi più antiche del palinsesto storico. Tutto ciò, soprattutto nel patrimonio architettonico religioso, in nome di improbabili “ritorni” alle originarie forme medievali, a cui sole spetta – sulla scia delle teorizzazioni di René de Chateaubriand e di Pietro Selvatico Estense¹³ – di rappresentare degnamente il “fervore” della religione cristiana.

Come già riscontrato per il Settecento¹⁴, anche nelle *Guide* del secolo successivo emerge un preminente interesse per la conservazione di opere di pittura e per gli oggetti mobili rispetto all’architettura: «Questa [chiesa, NdA] è di buon disegno, ma non ha oggetti che possono molto interessare i curiosi del bello in materia di antico e di arti»¹⁵, afferma il D’Afflitto, liquidando in poche parole la descrizione di Santa Maria della Pace. L’architettura non merita molta attenzione: dopo aver precisato che la chiesa in questione è a croce greca o latina, ad aula unica o a più navate, si passa generalmente a descrivere gli affreschi, gli altari e le suppellettili, come se lo spazio architettonico svolgesse soprattutto una funzione di involucro, cui viene riconosciuta, se non in modo marginale, una certa rilevanza artistica. Conseguenza diretta di questo atteggiamento è una tutela più rivolta ai beni

11. GALANTE 1872, p. 75.

12. RONDINELLA 2008.

13. CHATEAUBRIAND 1802. Come interessante contributo che recepisce a livello locale le istanze dello Chateaubriand si veda GARRUCCI 1876.

14. PICONE 1996.

15. D’AFFLITTO 1834, p. 115.

mobili, che non alle fabbriche architettoniche, sempre ritenute suscettibili di nuove trasformazioni atte ad adeguarle ai nuovi gusti o riportarle al primitivo splendore.

«Sempre che ad un artista corra l'obbligo di restaurare un antico edificio – afferma l'architetto Nicola Montella in un suo significativo scritto sul duomo napoletano in cui affronta in generale alcune riflessioni sul restauro¹⁶ – la sua maggior virtù s'appaleserà nello studiarne attesamente le primitive forme sulle parti intiere, e se tanto non può perché tutto vi rinvenga guasto e deturpato, si rivolgerà a' monumenti contemporanei o a' libri d'arte».

Da queste affermazioni del 1845 emerge una visione del restauro come scavo in superficie atto a disvelare fasi più antiche della fabbrica che, come ruderi parlanti¹⁷, possano guidare il restauratore verso il ripristino della veste originaria: ma se ciò non è possibile perché la fabbrica è fortemente stratificata o per mera insufficienza di disponibilità economiche, è lecito dare sfogo alla creatività e liberamente ispirarsi a esempi coevi o alla generosa messe di illustrazioni contenute negli *Atlanti* che corredano le nuove *Storie dell'Arte*, pubblicate a partire dal primo decennio del secolo.

Le *Storie dell'Arte*, che intorno alla metà dell'Ottocento raggiungono in tutta Europa le scrivanie dei maggiori interpreti della cultura architettonica, rappresentano un nuovo mezzo per tramandare l'architettura attraverso l'immagine, con un rigido processo di periodizzazione e di riduzione a categorie stilistiche, tipico dell'orientamento classificatorio di questa nuova storiografia che incasella le forme per tipi¹⁸. «Le style de l'architecture est le moyen le plus sûr de juger de l'époques des monuments», afferma Seroux d'Angicourt nella sua opera, in cui il compito di narrare la storia dell'arte attraverso i monumenti viene affidato in massima parte alla grande quantità di grafici prevista¹⁹.

Gli esiti di quest'orientamento non tardano ad arrivare nella città partenopea: qui Federico Travaglini, figura centrale per il restauro a Napoli nell'Ottocento²⁰, ha modo di conoscere l'opera del francese, e Camillo Napoleone Sasso addirittura si porrà, come abbiamo visto, nella Prefazione della sua *Storia de' monumenti di Napoli...* come il d'Angicourt napoletano²¹.

Solo raramente le restituzioni grafiche che corredano le *Storie* riportano la fabbrica nel suo stato reale, con il degrado e i segni che il tempo vi ha impresso, con le lacune e le parti architettoniche o decorative

16. MONTELLA 1845, vedi in particolare il capitolo *Il Duomo di Napoli*, pp. 37-59.

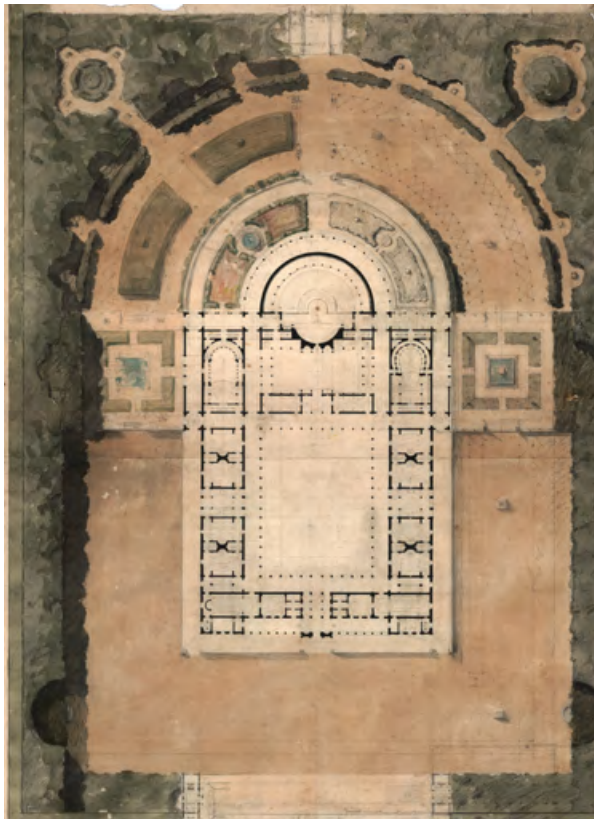
17. CATALANO, TRAVAGLINI, VENERI 1855, pp. 3-5.

18. GUARISCO 1992, p. 19; CHOAY 1992 [1995], p. 17; vedi le teorie di Durand sull'argomento per cui si rimanda a SZAMBIEN, DURAND 1986, pp. 147-160.

19. SEROUX D'ANGICOURT 1816.

20. Per cui si veda PICONE 1996.

21. SASSO 1856-1858, v. 1, 1856, p. 6.



Da sinistra, figura 1. F. Travaglini (attr.), esercitazione progettuale per un edificio polivalente. Disegno a china acquerellato, metà Ottocento (Napoli, collezione privata); figura 2. F. Travaglini, *Pompei nella via delle Tombe. Tomba delle Ghirlande*, Pompei 1939. Il disegno costituisce un esempio di rilievo *en plein air* in cui negli anni del pensionato si rilevano i monumenti della Pompei archeologica (Napoli, museo di Capodimonte, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. 2524).

mancanti; più spesso le architetture ritenute degne della “Galleria di Monumenti”, che rappresentano l’identità artistica di ciascuna epoca, vengono ritratte negli atlanti ottocenteschi nel loro “stato originario presunto”: ciò ha finito per determinare, come osserva Dezzi Bardeschi, «la tragica scissione tra immagine (imperturbabile alla legge del tempo) e materia (che nel tempo la compone e la decompone)»²².

In questo senso l’idea del restauro codificata proprio in quegli anni da Viollet-le-Duc influisce fortemente sulla concezione della materia dell’opera architettonica, intesa quale “materiale”, ed il suo restauro, inteso come ricostruzione, si rivela possibile nella misura in cui si possiede la conoscenza certa delle tecniche costruttive e dei repertori formali secondo i quali gli edifici antichi sono stati costruiti²³.

Per gli studenti meritevoli – tra cui figura il Travaglini – che intendono perfezionarsi nella pittura, scultura ed architettura, ci sono poi, com’è noto, i “Pensionati” a Roma, che consentono di frequentare, a spese dello Stato, i relativi corsi della durata di quattro anni, successivamente elevata a sei. Esistono, inoltre, scuole di Architettura tenute da privati, tra cui quelle di Francesco Saponieri, Pietro Valente e Gaetano Genovese²⁴.

Per questi architetti napoletani impegnati nel restauro del patrimonio edilizio e architettonico, come per tutti i *pensionnaires* che si formavano nelle Accademie nelle classi di Architettura, Pittura e Scultura e poi andavano a perfezionarsi a Roma nello studio dell’antico, il concetto di autenticità cui fare riferimento è quello tipicamente ottocentesco, riferito in via preferenziale agli aspetti formali e più immediatamente interagenti con la sfera della percezione visiva del manufatto (Léon de Malleville): l’idea è «ciò che costituisce l’opera: la materia ha un valore puramente strumentale»²⁵.

Tale atteggiamento presuppone una concezione della materia intesa, come accennato precedentemente a proposito di Viollet-le-Duc, quale “materiale”²⁶, per cui il restauro è visto come operazione atta a trasformare, “immediare” o ri-progettare tale materiale, a ricomporne l’unità perduta secondo il *leit-motiv* del ritorno alle origini.

A tale proposito occorre fare riferimento ad alcune puntualizzazioni fatte da Gaetano Miarelli Mariani già nel 1979²⁷ in relazione alla differenza tra cultura dei revivals, “orientamento retrospettivo” e

22. DEZZI BARDESCHI 1989, v. 1, p. 413.

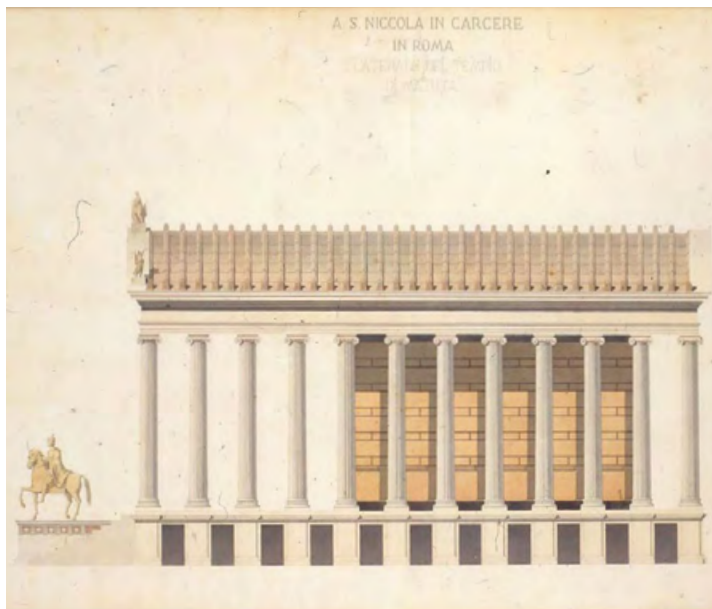
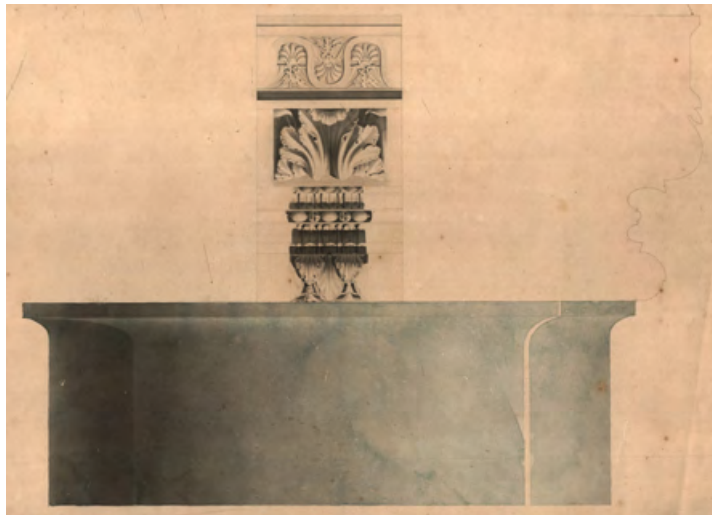
23. MARAMOTTI 1989a, p. 19.

24. SCALVINI 1992.

25. MARAMOTTI 1989, p. 29. Per il Pensionato si veda MANGONE 1997.

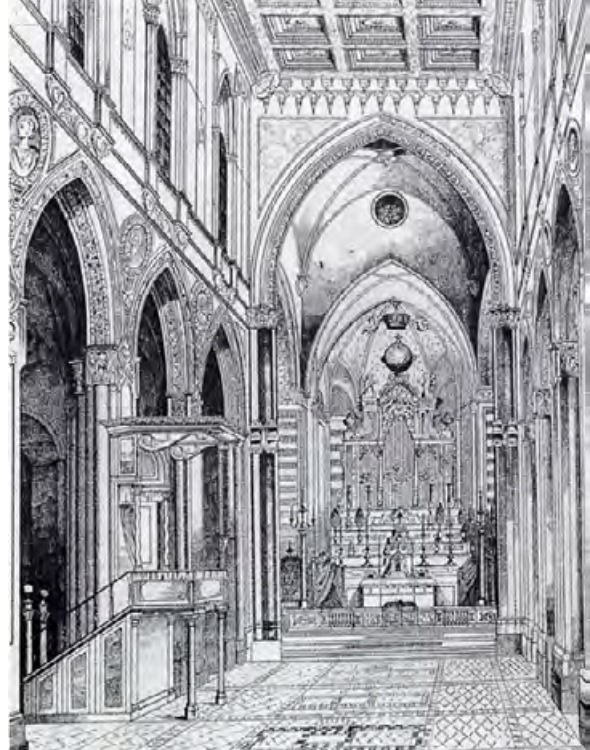
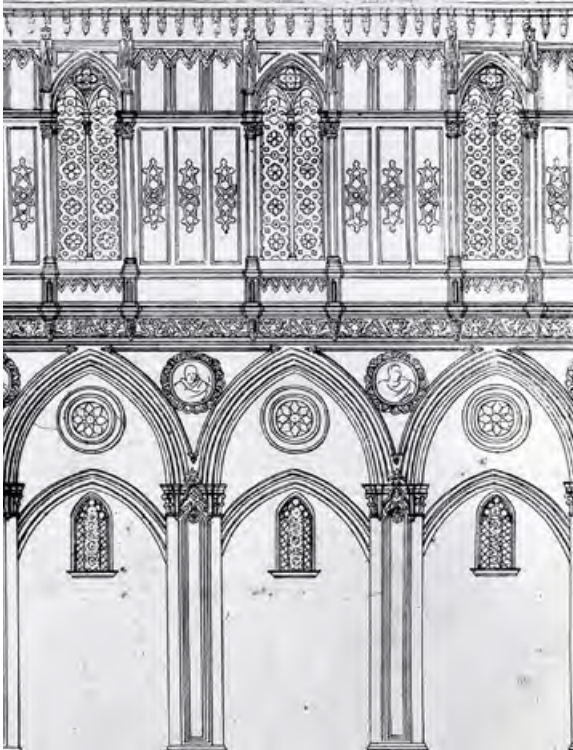
26. MARAMOTTI 1989, p. 19.

27. MIARELLI MARIANI 1979, p. 94 e sgg; si veda anche anche MIARELLI MARIANI 2007.



Nella pagina precedente, figura 4. F. Travaglini (attr.), rilievo di un capitello. Disegno a china acquerellato, metà Ottocento. Il disegno costituisce un esempio di esercitazione grafica sugli ordini architettonici e di avanzato impiego della tecnica delle ombre (Napoli, collezione privata).

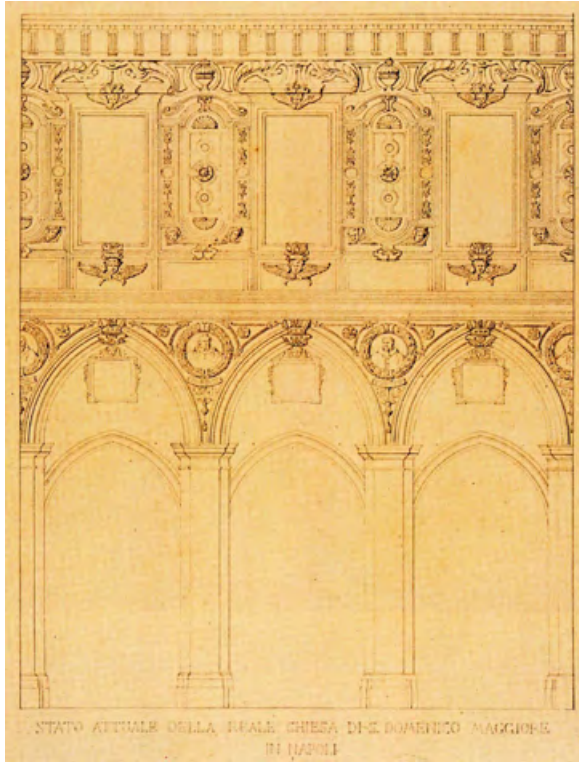
In questa pagina, dall'alto, in senso orario, figura 5. F. Travaglini (attr.), studio di un elemento di architettura classica. Disegno a china acquerellato, metà Ottocento (Napoli, collezione privata); figura 6. F. Travaglini (attr.), studio della partitura architettonica di una campata del prospetto per un palazzo neorinascimentale. Disegno a china acquerellato, metà Ottocento (Napoli, collezione privata); figura 7. F. Travaglini, *A San Nicola in Carcere a Roma. Laterale del Tempio di Matuta*, Roma s.d., il disegno rappresenta un tipico esempio di 'divinazione' intesa quale ricostruzione grafica dello stato originario presunto (Napoli, museo di Capodimonte, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. 2536).



Da sinistra, figura 8. Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore, disegno della sezione con l'intervento di Travaglini. Il disegno rappresenta un esempio del rigore cartesiano inaugurato dai disegni pubblicati da Viollet le Duc nel suo *Dictionnaire* e nel successivo *Histoire d'un dessinateur* (da TUFARI 1854); figura 9. Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore, l'interno del Travaglini in una tavola di Camillo Napoleone Sasso, 1858 (da Sasso 1856-58, tav. XXX).



Figura 10. Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore, la navata centrale (Firenze, archivio Alinari).



Da sinistra, figura 11. F. Travaglini, *Stato attuale della Reale Chiesa di San Domenico Maggiore in Napoli, parte della grande navata*, 1849 (Archivio di Stato di Napoli, Segreteria e Ministero dell'Ecclesiastico, fascio 2499, I, Misc. 27); figura 12. F. Travaglini, *Restauro interno della reale chiesa di San Domenico Maggiore in Napoli. Parte della grande navata*, 1849 (Archivio di Stato di Napoli, Segreteria e Ministero dell'Ecclesiastico, fascio 2499, I, Misc. 27).

restauro stilistico. Per lo studioso romano l'atteggiamento eclettico è basato su un rapporto puramente strumentale con il passato, in cui l'architetto rivendica l'esigenza di reinterpretare liberamente gli stili del passato; il restauro stilistico impone, invece, un' «assoluta e integrale coerenza al genere, e un rigoroso riferimento alla versione che di questo genere è ritenuta propria di ogni determinato tempo e luogo»²⁸. Ebbene proprio questa "assoluta coerenza" ai modelli viene meno, spesso, negli interventi su preesistenze dei restauratori partenopei, allontanandoli di fatto dal rigore ricostruttivo di molti restauri di Viollet-le-Duc, e avvicinandoli piuttosto al quell'"orientamento retrospettivo", di cui parla Miarelli, in cui lo "stile" è inteso come *genus*, vale a dire nel suo significato tipologico o di genere.

Rilievo en plein air, "divinazione", "ristauro"

Tramandare l'architettura attraverso l'immagine, riproducibile all'infinito grazie alla tecnica dell'incisione, significa riconoscere l'importanza della restituzione grafica come strumento per lo studio e la conoscenza del patrimonio architettonico esistente: saranno difatti proprio i restauratori ottocenteschi a comprendere per primi i vantaggi offerti dal metodo di Monge²⁹, che consente raffigurazioni tecnicamente avanzate, necessarie in quanto finalizzate al restauro.

Tale precisione cartesiana è puntualmente riscontrabile nelle tavole prodotte dai maggiori tecnici napoletani, negli anni di formazione all'Accademia o durante il "Pensionato". Dai loro grafici emerge l'abitudine a fissare scrupolosamente l'antico manufatto, le sue forme, i suoi materiali ad apparecchi murari e anche il suo degrado, attraverso il contatto diretto con esso, producendo «prima con l'occhio e col tatto»³⁰, e solo successivamente, in studio, riportando il disegno nella scala metrica e nelle proiezioni ortogonali, secondo un'opera di razionalizzazione delle informazioni raccolte *en plein air*. In questo tipo di rappresentazione, che testimonia una frequentazione diretta del monumento da parte dell'architetto, molte sono le annotazioni relative non solo agli aspetti dimensionali e formali del manufatto, ma anche ai materiali che lo costituiscono e al loro apparecchio, nonché al loro stato di conservazione. Molto avanzato è l'uso del colore per enfatizzare gli aspetti "materici" della rappresentazione. Il disegno di fondo, che ritrae gli aspetti geometrici e linee stereometriche del manufatto, è in genere a matita, e al di sopra viene steso l'acquerello per la rappresentazione dei materiali e delle tecniche costruttive,

28. *Ibidem*.

29. MONGE 1798.

30. CATALANO, TRAVAGLINI, VENERI 1855, p. 4.



Figura 13. Pompei. Casa del Fauno, stato attuale (foto R. Picone, 2012).

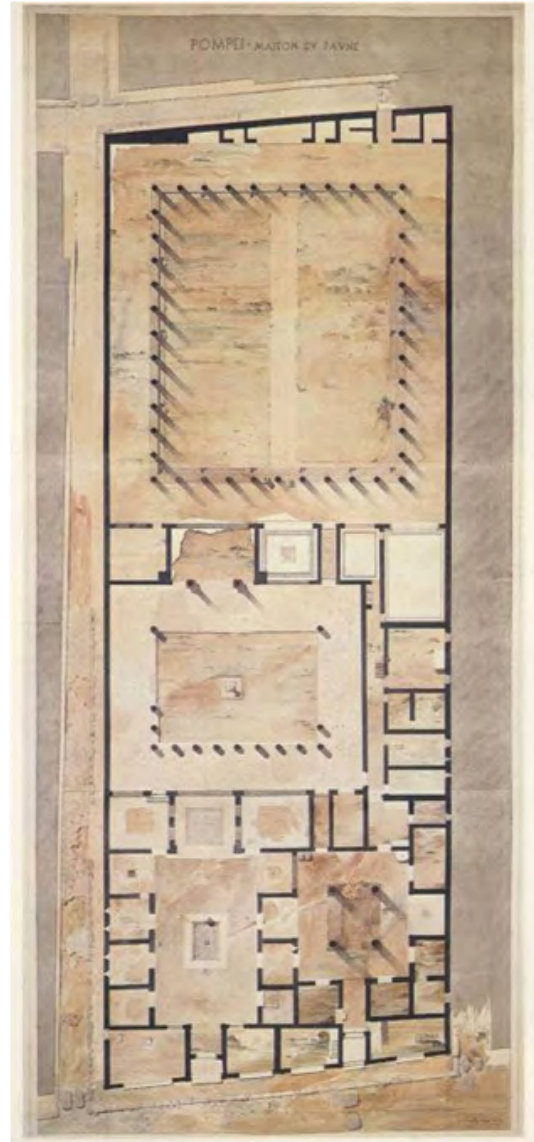


Figura 14. A.-N. Normand, *Envoi*, 1849. Pianta della Casa del Fauno (da BRUNEL, MARTINEZ 1980).

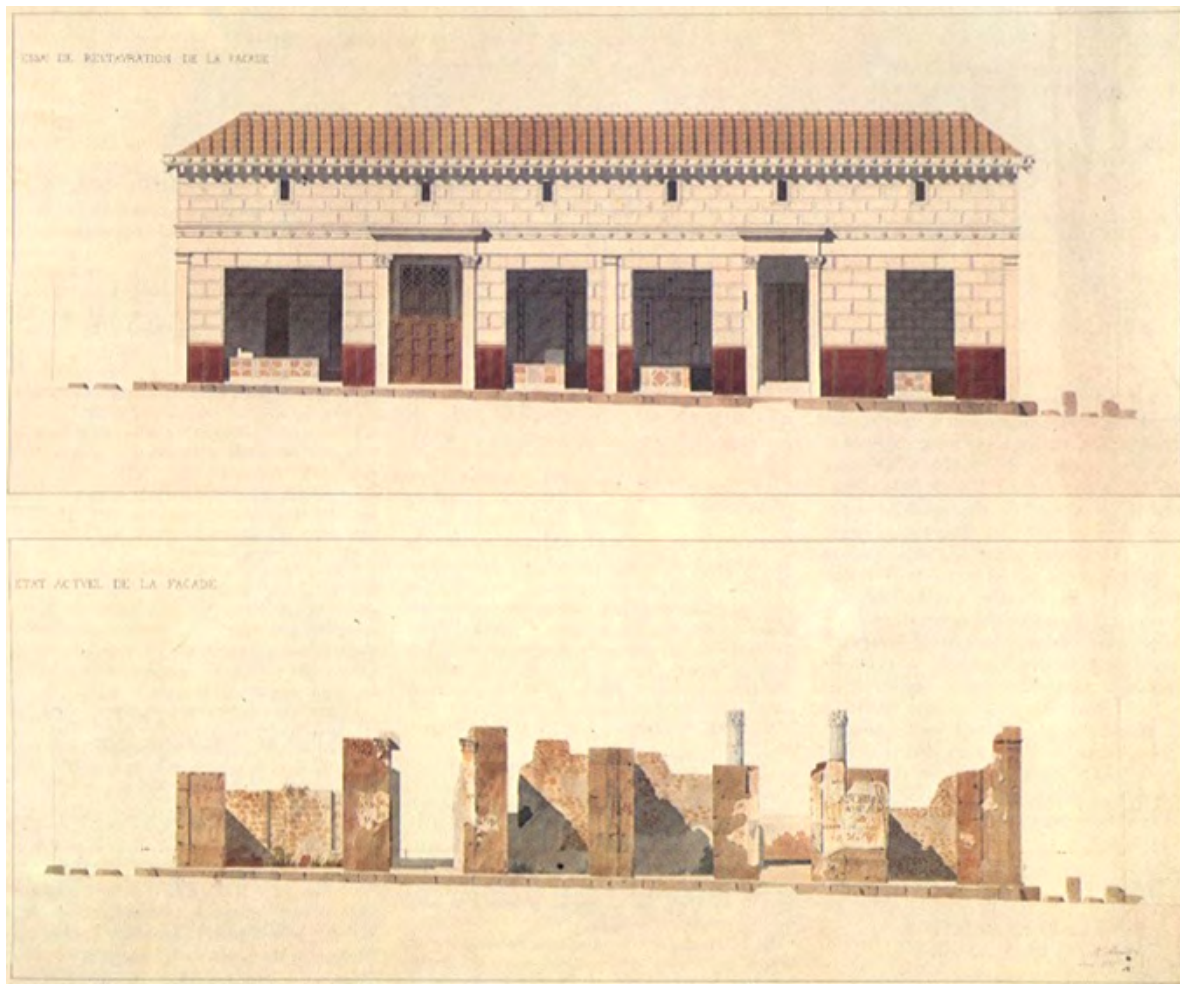


Figura 15. A.-N. Normand, Casa del Fauno, facciata principale, stato attuale e restauro, 1850 (da BRUNEL, MARTINEZ 1980).

nonché per raffigurare lo stato di degrado dei materiali lapidei o la eventuale presenza di vegetazione. In alcuni rari casi ad esso si sovrappone l'utilizzo della tecnica delle ombre.

Assai diverso è invece il tratto grafico che caratterizza le “divinazioni”, intese quali ricostruzioni grafiche dello stato originario presunto delle architetture preesistenti. In tale ultimo caso nessuna attenzione viene concessa alla materia e al suo degrado. La divinazione si concretizza in una rappresentazione “algida”, tendente ad omologare le parti preesistenti con quelle ricostruite con il “ristauro”, in una nuova composizione in cui non è possibile individuare le parti autentiche da quelle ricostruite con l'intervento di restauro.

A questo punto il passaggio dal rilievo al “ristauro” è quasi obbligato; scaturisce direttamente dalla fase d'indagine sulla fabbrica, la sua ricostruzione grafica o “divinazione” che, contrapposta al rilievo dello stato di fatto, coincide *tout court* con il progetto di restauro.

In molti casi riferibili al contesto partenopeo non è chiaro, tuttavia, se tali “divinazioni” costituivano mere esercitazioni grafiche finalizzate alla ricostruzione ai fini di conoscenza dello stato originario della fabbrica architettonica; rappresentavano di per sé il progetto grafico foriero di una reale azione restaurativa condotta nel vivo della fabbrica, o ancora rappresentavano delle ricostruzioni da condurre anche indipendentemente dalla fabbrica antica e eventualmente in un luogo diverso, a scopo di modello in scala tridimensionale.

Un caso interessante in tal senso riguarda la Casa del Fauno nell'area archeologica di Pompei³¹. Si tratta com'è noto, della più estesa dimora pompeiana, risalente al II secolo a.C., scoperta nel 1831-'32, nel corso della campagna di scavi condotta sotto la supervisione di Pietro Bianchi, appena nominato direttore degli Scavi. Dal momento della sua riscoperta e per tutto l'Ottocento, la Casa del Fauno è stata uno dei più frequentati luoghi di sperimentazione, per architetti, artisti e *pensionnaires*, di proposte di “divinazione” o “ristauro”, che ne ricostruivano l'impianto originario. Anche Federico Travaglini, con Achille Catalani e Pasquale Maria Veneri, non si sottrasse al fascino del tema della ricostruzione della *domus* – che si offriva, a scavo appena terminato, in tutta la sua fragranza e suggestione, e con tutta la ricchezza di patrimonio musivo e storico-artistico ancora intatto – ed offrirono autonomamente alle autorità di tutela una loro proposta di “ristauro”. Il loro progetto, rimasto irrealizzato, rappresenta un interessante spaccato dell'approccio al patrimonio archeologico dei restauratori di metà Ottocento nel Regno meridionale.

La famosa *domus* pompeiana ha subito, com'è noto, ingenti danni dai bombardamenti aerei alleati del 1944, al punto che la sua attuale configurazione può considerarsi l'esito dell'importante restauro,

31. PICONE 2012a.

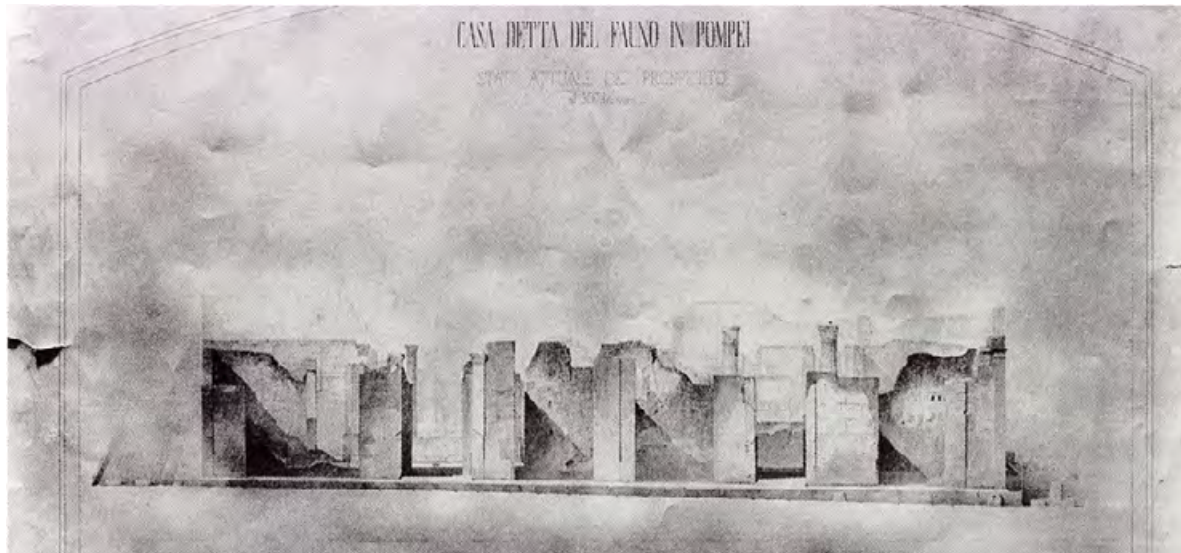


Figura 16. P.M. Veneri, *Casa detta del Fauno in Pompeii*. Stato attuale del prospetto al 50° dal vero (Napoli, Museo di San Martino).

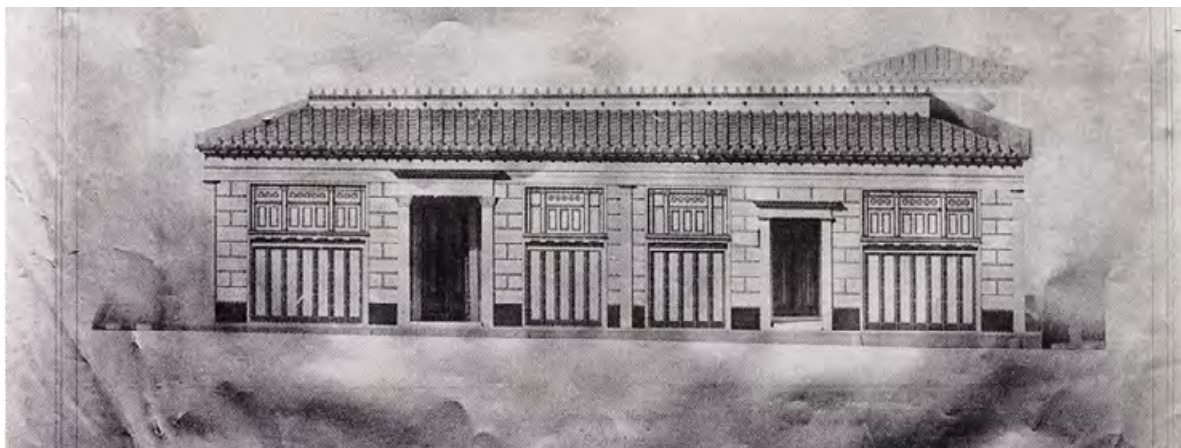


Figura 17. P.M. Veneri, *Casa detta del Fauno in Pompeii*. Divinazione del prospetto al 50° dal vero (Napoli, Museo di San Martino).

cui ho dedicato un recente contributo³², effettuato da Amedeo Maiuri nel secondo dopoguerra.

Sulla proposta, non realizzata, di restauro elaborata nel 1851 per la casa pompeiana da Federico Travaglini, Pasquale Maria Veneri ed Achille Catalani le principali fonti disponibili sono rappresentate dalla *Memoria* presentata dagli architetti alla Reale Accademia Ercolanese nel 1855 – che si riporta in appendice – e da un carteggio intercorso, a tal riguardo, tra rappresentanti della tutela del patrimonio storico-artistico partenopeo a livello sia locale che nazionale, in quel delicato momento di trapasso, che conduce all'unità nazionale.

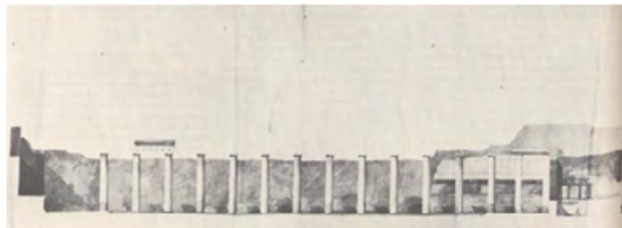
Una fitta rete di rapporti accompagna la vicenda, dal suo formarsi fino a molti anni dopo, tra la Società Reale Borbonica – scissa nei due rami della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti e dell'Accademia Ercolanese – il Real Istituto di Belle Arti di Napoli, il Consiglio di Stato borbonico prima, e il nuovo Ministero della pubblica Istruzione, con la Direzione generale di Antichità e Belle Arti, dopo l'Unità. Istituzioni spesso rappresentate dagli stessi uomini, come nel caso di Giuseppe Fiorelli, il quale interviene nella *querelle* nella duplice veste di segretario della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti e successivamente, da Roma, come direttore generale della sezione di Antichità e Belle Arti.

Con l'ascesa al trono nel 1825 di Francesco I si registra un rinnovato fervore nel campo degli studi e degli scavi archeologici. In questo clima favorevole la direzione di Pietro Bianchi inizia, nel giugno 1831, sotto i migliori auspici, con la scoperta, appunto, della Casa del Fauno. Risalgono a questo periodo le tavole del Bianchi sulla “ricostruzione” della casa pompeiana, dirette antesignane delle “divinazioni” condotte da Catalani, Travaglini e Veneri un ventennio dopo.

È probabile che sia le prime che le seconde – anche se in tempi e modi diversi – si riferiscano alla ripresa dell'idea, nata alla fine del Settecento, sull'onda della fascinazione che il contatto flagrante con l'antico stava provocando in tutta Europa, di ricostruire integralmente una casa pompeiana, con tutti gli arredi e le suppellettili. E alla metà del XIX secolo è difatti documentata la proposta non realizzata che individuava proprio nella Casa del Fauno l'edificio da ricostruire.

Dall'analisi della documentazione relativa alla proposta di Travaglini, Catalani e Veneri emerge peraltro, anche se non se ne fa mai cenno esplicitamente nella relazione di progetto – e ciò forse per non contrastare la volontà del re – che gli architetti non intendevano condurre un “restauro” nel vivo della fabbrica antica, bensì realizzarne la “divinazione” – ricostruzione dello stato originario presunto – in un luogo vicino, per esemplificare, a scopi eminentemente didattici, il «tipo» della casa pompeiana attraverso uno dei suoi esempi più famosi, conservando intatti i resti dell'antico manufatto.

32. PICONE 2011; PICONE 2011a.



A sinistra, figura 18. Pompei. Casa del Fauno (foto R. Picone, 2012); in alto, figura 19. A.-N. Normand, Casa del Fauno (o del Grande mosaico), grande sezione longitudinale nord-sud, stato attuale, 1840 (da BRUNEL, MARTINEZ 1980).

Nel carteggio intercorso nel 1869 tra l'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti ed i progettisti – che dopo quasi un ventennio dalla stesura della loro proposta, intendono “venderla” al nuovo governo unitario – questi ultimi affermano di essere stati invitati dal governo borbonico ad elaborare il restauro della casa di Pompei, «con la mira di volerne costruire una simile in tutte le sue parti finita», lasciando intendere di aver elaborato una soluzione volta ad una ricostruzione condotta indipendentemente dalla fabbrica preesistente. Tale sospetto viene avvalorato da quanto afferma nel 1891 Guglielmo Travaglini, nella sua biografia paterna: «La Reale Accademia di Belle Arti nominò nel suo seno tre soci, e tra questi il Travaglini, per elaborare un sì grandioso lavoro che quando avesse dovuto effettuarsi, senza toccare la preziosa casa antica, altra tutta simile a quella si sarebbe costruita nelle vicinanze della stessa Pompei». La stessa intenzione progettuale è intuibile in una lettera del Fiorelli in cui si precisa, a proposito del progetto degli architetti napoletani, che il re, con Rescritto del settembre 1850, aveva stabilito che «la Casa del Fauno fosse ristaurata in Pompei, e non già che si fosse fatto il progetto di un antico edificio sul modello della Casa del Fauno».

Tale acquisizione fa leggere in un'ottica inedita la ricostruzione condotta da Travaglini, Catalani e Veneri per la casa pompeiana, finora indicata dalla critica come simbolo della diffusione in area napoletana delle idee sul restauro stilistico di scuola francese.

In realtà i tecnici e *pensionnaires* meridionali conoscono molto bene il contributo specifico di Viollet-le-Duc alla rappresentazione, contenuto essenzialmente nel suo *Dictionnaire* (1854-1868) e nel successivo *Histoire d'un dessinateur* (1879), che avevano l'opportunità di leggere direttamente



Figura 20. F. Travaglini, *Sepolcro di Eurisace scoperto nell'anno 1838 a porta Maggiore in Roma*, Roma 1841 (Napoli, collezione Moccia).

in francese³³. Tuttavia mentre la cultura tecnica dell'Italia meridionale era fortemente intrisa di accademismo, Viollet era, com'è noto, un anti-accademico, e proprio su questo piano si giocano le sostanziali diversità della sua influenza in ambito napoletano. In antitesi con le metodologie introdotte nelle accademie artistiche parigine, Viollet propone, dalle pagine del suo *Dictionnaire*, nelle illustrazioni che accompagnano le varie voci, una rappresentazione "ragionata", un linguaggio capace di far comprendere il funzionamento di un organismo strutturale³⁴.

Gli studi sulla meccanica imposti a quell'epoca dalla nascente committenza industriale imponevano del resto rappresentazioni caratterizzate da linearità e precisione, ereditate dall'esperienza illuminista della geometria descrittiva. Viollet si appropriò della loro tecnica, ma la complessità degli organismi architettonici che intendeva rappresentare era assai maggiore di quella di una macchina e quindi sentì l'esigenza di integrare tale contributo a quello del metodo di rappresentazione allora utilizzato in un altro campo disciplinare che era l'anatomia comparata, che in quegli anni si affrontava nelle accademie mediche.

Tale rapporto tra l'architettura storica e la biologia è ancora più evidente nella *Storia di un disegnatore*, in cui Viollet, nel pianificare la formazione artistica nel disegno per il protagonista *petit Jean*, prevede due lezioni di anatomia comparata, in quanto le architetture per Viollet possiedono un proprio scheletro e delle membrature che lo rivestono³⁵. In tal modo, facendo ricorso ai procedimenti logici della meccanica e alla biologia, egli inaugura una rappresentazione per il progetto di restauro intesa come un'immagine ragionata del meccanismo costruttivo, aderente alla realtà oggettiva. In tal senso molti grafici che illustrano restauri napoletani sono riconducibili a tale impostazione grafica, a cominciare dal disegno a china raffigurante il progetto di restauro per San Domenico Maggiore pubblicato a corredo dell'articolo di Raffaele Tufari sulla nota rivista «Poliorama Pittoresco»³⁶, o dalla tavola dedicata dal Sasso al restauro della casa maggiore dei domenicani nel Regno³⁷, a testimonianza che il pensiero e l'opera del restauratore francese travalicava i tradizionali canali accademici, per arrivare ad influenzare direttamente la formazione e l'operatività di *pensionnaires* e restauratori attivi in Italia meridionale alla metà dell'Ottocento.

33. VIOLLET-LE-DUC 1854-1868; VIOLLET-LE-DUC 1879 [1992].

34. TANTILLO 2010.

35. CRIPPA 1982.

36. TUFARI 1854.

37. SASSO 1856-1858.

Bibliografia

- Atti 1880 - *Atti del terzo Congresso degli Ingegneri e Architetti italiani radunato a Napoli nel settembre 1879*, Regio stab. del cav. Francesco Giannini, Napoli 1880.
- BENCIVENNI, DALLA NEGRA, GRIFONI 1987 - M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti ed Istituzioni*, 2 vv., Alinea, Firenze 1987.
- BRUNEL, MARTINEZ 1980 - G. BRUNEL, R. MARTINEZ (a cura di), *Alfred-Normand, architecte, photographies de 1851-1852*, Catalogue de l'exposition itinérante, Inspection générale des musée classés et contrôlés, Paris 1980.
- CASIELLO 1973 - S. CASIELLO, *Aspetti della tutela dei beni culturali nell'Ottocento ed il restauro del Valadier per l'arco di Tito*, in «Restauro», 1973, 5, pp. 79-111.
- CASIELLO 1980 - S. CASIELLO, *Viollet le Duc ed il restauro dei monumenti. La fortuna critica in Italia*, in «Restauro», 1980, 47-49, pp. 30-58.
- CASIELLO 1983 - S. CASIELLO, *La cultura del restauro a Napoli tra la fine del secolo XIX e l'inizio del XX e l'influenza del pensiero di Giovannoni*, in *Restauri a Napoli nei primi decenni del Novecento*, in «Restauro», 1983, 68-69, pp. 7-31.
- CASIELLO 1983a - S. CASIELLO, *Restauri e ricostruzioni nella cattedrale di Capua*, in «Capys», 1983, 16, pp. 3-19.
- CATALANO, TRAVAGLINI, VENERI 1855 - A. CATALANO, F. TRAVAGLINI, P.M. VENERI, *Memoria sul ristauo della casa del Fauno in Pompei*, Stamperia del Fibreno, Napoli 1855.
- Catalogo dell'Esposizione 1877 - Catalogo dell'Esposizione Nazionale di Belle Arti del 1877 in Napoli*, Tip. San Pietro a Maiella, Napoli 1877.
- Catalogo 1835 - Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel palagio del Real Museo borbonico il dì 30 maggio 1835*, Stamperia reale, Napoli 1835.
- Catalogo 1837 - Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel palagio del Real Museo borbonico il dì 30 maggio 1837*, Stamperia reale, Napoli 1837.
- Catalogo 1839 - Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel palagio del Real Museo borbonico il dì 30 maggio 1839*, Stamperia reale, Napoli 1839.
- Catalogo 1841 - Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel palagio del Real Museo borbonico il dì 30 maggio 1841*, Stamperia reale, Napoli 1841.
- Catalogo 1843 - Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel palagio del Real Museo borbonico il dì 30 maggio 1843*, Stamperia reale, Napoli 1843.
- Catalogo 1859 - Catalogo delle opere di Belle Arti esposte nel palagio del Real Museo borbonico nel dì 8 settembre 1859*, Stamperia reale, Napoli 1859.
- CHATEAUBRIAND 1802 - R. CHATEAUBRIAND, *Le génie du Christianisme*, 4 vv., Imprimerie de Migneret, Paris 1802.
- CHOAY 1992 [1995] - F. CHOAY, *L'allegorie du patrimoine*, Editions du Seuil, Paris 1992, trad. it. I. D'ALFONSO, E. VALENTE (a cura di), *L'allegoria del patrimonio*, Officina, Roma 1995.
- CRIPPA 1982 - M.A. CRIPPA (a cura di), *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. L'Architettura Ragionata*, Jaca Book, Milano 1982.
- DALBONO 1859 - C.T. DALBONO, *Ultima mostra di Belle Arti in Napoli*, Stab. Tip. dei Classici italiani, Napoli 1859.
- D'AFFLITTO 1834 - L. D'AFFLITTO, *Guide per i curiosi e i viaggiatori che vengono alla città di Napoli*, Napoli 1834.
- DE FUSCO, BRUNO 1961 - R. DE FUSCO, G. BRUNO, *Errico Alvino architetto e urbanista napoletano dell'800*, Arte tipografica, Napoli 1961.
- DE STEFANI 1992 - L. DE STEFANI, *LE Scuole di Architettura in Italia. Il dibattito dal 1860 al 1933*, Guerini, Milano 1992.

DEZZI BARDESCHI 1989 - M. DEZZI BARDESCHI, *Neogotico, una questione di stile*, in R. BOSSAGLIA, V. TERRAROLI (a cura di), *Il neogotico nel XIX e XX secolo*, Atti del convegno (Pavia, 25-28 settembre 1985), 2 vv., Mazzotta, Milano 1989, v. 1, pp. 413-423.

DEZZI BARDESCHI 1992 - M. DEZZI BARDESCHI, *Ridurre a ciò che esser doveva è restaurare*, in GUARISCO 1992, pp. 11-16.

DI STEFANO 1972 - R. DI STEFANO, *Storia, architettura e urbanistica*, in *Storia di Napoli*, 10 vv., Società editrice Storia di Napoli, Napoli 1967-1978, v. 9, *Dalla restaurazione al crollo del reame*, 1972, pp. 645-743.

GALANTE 1872 - G.A. GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli*, Stamperia del Fibreno, Napoli 1872.

GARRUCCI 1876 - G. GARRUCCI, *Lo stile gotico degli antichi tempî cristiani e i loro restauri*, Stamperia della R. Università, Napoli 1876.

GUARISCO 1992 - G. GUARISCO, *Romanico. Uno stile per il restauro. L'attività di tutela a Como. 1860-1915*, ex fabbrica Franco Angeli, Milano 1992.

MANGONE 1997 - F. MANGONE, *Il Pensionato napoletano di Architettura. 1813-1875*, in G. ALISIO (a cura di), *Civiltà dell'Ottocento, Museo e Gallerie nazionali di Capodimonte*, Electa, Napoli 1997, pp. 35-44.

MANGONE, TELESE 2001 - F. MANGONE, R. TELESE, *Dall'Accademia alla Facoltà. L'insegnamento dell'Architettura a Napoli. 1802- 1941*, Hevelius, Benevento 2001.

MARAMOTTI 1989 - A.L. MARAMOTTI, *La materia del restauro*, Franco Angeli, Milano 1989.

MARAMOTTI 1989a - A.L. MARAMOTTI, *Viollet le Duc e l'ambiente culturale francese in tema di restauro*, in MARAMOTTI 1989, pp. 19-36.

MARIOTTI 1982 - R. MARIOTTI, *La legislazione dei beni culturali*, Unione Cooperativa Editrice, Roma 1982.

MIARELLI MARIANI 1979 - G. MIARELLI MARIANI, *Monumenti nel tempo. Per una storia del restauro in Abruzzo e nel Molise*, Carocci editore, Roma 1979.

MIARELLI MARIANI 2007 - G. MIARELLI MARIANI, *La 'cultura del restauro' architettonico nell'Ottocento. Frammenti di alcune considerazioni*, in M.P. SETTE (a cura di), *Restauro architettonico a Roma nell'Ottocento*, Bonsignori editore, Roma 2007, pp. 15-32.

MONGE 1798 - G. MONGE, *Géométrie descriptive. Leçon donné a L'Ecole Normales dans l'an III de la République*, Impr. De Baudouin, Paris 1798.

MONTELLA 1845 - N. MONTELLA, *Delle arti del disegno e d'altre cose riguardanti l'esercizio dell'architettura*, Stamperia del Fibreno, Napoli 1845.

MORACHIELLO, TEYSSOT 1980 - P. MORACHIELLO, G. TEYSSOT (a cura di), *Le macchine imperfette. Architettura, programma e istituzioni nel XIX secolo*, Atti del convegno (Venezia, ottobre 1977), Officina edizioni, Roma 1980.

PICONE, ROSI 1993 - R. PICONE, M. ROSI, *La Commissione municipale per la conservazione dei monumenti di Napoli*, in G. FIENGO (a cura di), *Tutela e restauro in Campania 1860-1900*, Electa Napoli, Napoli 1993, pp. 161-211.

PICONE 1996 - R. PICONE, *Federico Travaglini. Il restauro tra "abbellimento" e ripristino*, Electa Napoli, Napoli 1996.

PICONE 2008 - R. PICONE, *Restauro, ripristino, riuso. Il Palazzo Orsini di Gravina a Napoli. 1830-1936*, ed. Clean, Napoli 2008.

PICONE 2011 - R. PICONE, *Restauri di guerra a Pompei. Le Case del Fauno e di Epidio Rufo*, in S. CASIELLO (a cura di), *Offese di guerra. Ricostruzione e restauro nel Mezzogiorno d'Italia*, Alinea, Firenze 2011, pp. 19-43.

PICONE 2011a - R. PICONE, *Pompei alla guerra. Danni bellici e restauro nel sito archeologico*, in S. CASIELLO (a cura di), *I ruderi e la guerra. Memoria, ricostruzioni, restauri*, Nardini, Firenze 2011, pp. 101-126.

PICONE 2012 - R. PICONE, *Il Restauro e la questione dello 'stile'. Il secondo Ottocento nel Mezzogiorno d'Italia*, Art'em, Napoli 2012.

PICONE 2012a - R. PICONE, *La Casa del Fauno a Pompei*, in PICONE 2012, pp. 161-170.

RONDINELLA 2008 - L. RONDINELLA, *Nuovi dati per la sistemazione post-bellica dell'Insula di Santa Chiara in Napoli*, in S. CASIELLO, V. RUSSO, A. PANE (a cura di), *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città paesaggio*, Atti del convegno nazionale di studi (Napoli, 27-28 ottobre 2008), Marsilio, Venezia 2008, pp. 405-411.

RUSSO 1967 - G. RUSSO, *La Scuola d'Ingegneria in Napoli (1811-1967)*, Ist. Ed. del Mezzogiorno, Napoli 1967.

SASSO 1856-1858 - C.N. SASSO, *Storia di monumenti di Napoli e degli architetti che li edificavano*, 3 vv., Tip. di Federico Vitale, Napoli 1856-1858.

SCALVINI 1992 - M.L. SCALVINI, *La Scuola di Architettura dell'Accademia napoletana e i suoi responsabili*, in G. RICCI (a cura di), *L'architettura nelle Accademie riformate*, Guerini Studio, Milano 1992, pp. 213-235.

SÉROUX D'AGINCOURT 1823 - SÉROUX D'AGINCOURT 1823 - J.B. SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'art par le monuments depuis sa décadence au IV siècle jusqu'à son renouvellement au XVI*, Treuttel et Wurtz, 6 vv., Paris 1823.

STRAZZULLO 1972 - F. STRAZZULLO, *Tutela del patrimonio artistico nel Regno di Napoli sotto i Borboni*, in «Atti della Reale Accademia Pontaniana», XXI (1972), pp.329-369.

SZAMBIEN, DURAND 1986 - W. SZAMBIEN, J.N.L. DURAND, *Il metodo e la norma nell'architettura*, Marsilio, Venezia 1986.

TANTILLO 2010 - G. TANTILLO, *Il rilievo e la rappresentazione per il progetto di restauro architettonico*, Tesi di Dottorato in Conservazione dei beni architettonici, Università degli Studi di Napoli "Federico II", XXIII ciclo, 2010, tutor. prof. Antonella Cangelosi.

TUFARI 1854 - R. TUFARI, *Per la Rinnovazione della chiesa di San Domenico maggiore in Napoli*, in «Poliorama Pittoresco», XV (1853-54), pp. 33-74.

VIOLLET-LE-DUC 1854-1868 - E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, 10 vv., Bance-Morel & CIE Éditeurs, Paris 1854-1868.

VIOLLET-LE-DUC 1879 [1992] - E.E.VIOLLET-LE-DUC, *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner*, Hetzel, Paris 1879, 1a ed. it. F. BERTAN (a cura di), *Storia di un Disegnatore. Come si impara a disegnare*, Edizioni del Cavallino, Venezia 1992.