

# Imagen y construcción: La restauración de monumentos en el programa de reconstrucción posbélica en Italia

Emanuela Sorbo



1. Templo Malatestiano de Rimini. Los bombardeos causaron la caída de de la zona del presbiterio, el ábside y las cubiertas, además de varias lesiones en la fábrica de Alberti, en las esculturas, en la decoración y en los frescos

**La reconstrucción posbélica en Italia debió superar no sólo una normativa específica previa para la intervención de monumentos sino también todo un corpus teórico en torno a la restauración conformado principalmente con las aportaciones de Camillo Boito y Gustavo Giovannoni. La magnitud del desastre bélico no comparable en ningún caso con la manutención consuetudinaria de los monumentos se impuso con carácter perentorio y pragmático sobre otras consideraciones de tipo teórico y conceptual. Este artículo repasa algunos ejemplos importantes de este programa de reconstrucción de importantes edificios bombardeados durante el conflicto, como el Templo Malatestiano de Alberti, el Camposanto de la Catedral de Pisa o el Palacio dei Trecento en Treviso.**

*Image & construction. The restoration of monuments in Italy's postwar reconstruction programme. The postwar reconstruction of Italy not only had to overcome specific prior regulations for intervention on monuments but a whole theoretical corpus about restoration whose major contributions were due to Camillo Boito and Gustavo Giovannoni. The magnitude of the war damage, not to be compared in any case with the ordinary maintenance of monuments, required urgent pragmatic solutions rather than theoretical and conceptual considerations. This article addresses some important examples of this reconstruction programme of monuments bombed during the war, such as Alberti's Templo Malatestiano, the Cemetery of Pisa cathedral or the Palazzo Trecento in Treviso.*

\*Emanuela Sorbo es arquitecta.

2. La abadía de Montecassino después de los bombardeos



2

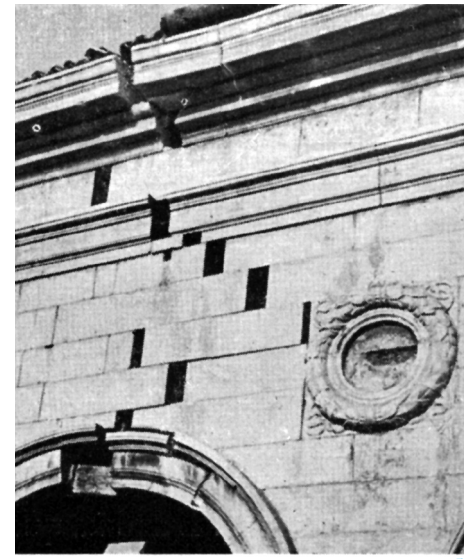
### LA RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO DE ITALIA TRAS LA GUERRA. LA CARTA DEL RESTAURO Y LAS INSTRUCCIONES

En 1946, el British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands publicó un texto con el título *Works of Art in Italy: Losses and Survivals in the War*, es decir, un catálogo completo de las obras de arte destruidas y de los daños sufridos por Italia durante la Guerra. La descripción puntual contenida en el volumen evidenciaba lo que Roberto Pane, en su prólogo a “La reconstrucción del Patrimonio Artístico Italiano”, definió como imperiosa necesidad de las restauraciones emprendidas. En cualquier modo, la entidad diversa de los daños sufridos ligada a la variada tipología de los bombardeos (aéreos, terrestres, cañones, minas, bombas incendiarias) generó una gran variedad de casos a resolver, y por ende, unas intervenciones de gran complejidad metodológica que no se pueden calificar directamente como reconstrucciones de emergencia<sup>3</sup>. El balance de las reconstrucciones redactado por Ranuccio Bianchi Bandinelli en 1947<sup>4</sup> nos informa del procedimiento seguido por la Dirección General de las Antigüedades y Bellas Artes y del desarrollo cronológico de las operaciones llevadas a cabo en los monumentos ya durante la guerra: en el bienio 1941-1943 se realizaron protecciones antiaéreas y fueron transportadas las colecciones museísticas a refugios; entre 1944 y 1945 se destinaron los primeros presupuestos a los edificios dañados por la guerra, esto es, a los trabajos de primera consolidación; entre 1945 y 1947 se procedió al desmontaje de las protecciones antiaéreas. En 1946, año en el que el territorio italiano a excepción de la región del Friuli

Venezia Giulia pasó de las manos de la Administración Militar Aliada a la Administración Italiana, Bandinelli citaba una financiación de 500 millones de liras con la que se estaba trabajando en 404 monumentos arquitectónicos y añadía que sólo en 1946 el Ministerio de Obras Públicas había destinado 2.000 millones de liras para la restauración y la reconstrucción de iglesias, y continuaba escribiendo que “se puede afirmar que al final del presente ejercicio financiero 1946-47 (que se cierra el 30 de junio de 1947), el Estado Italiano habrá intervenido con trabajos de consolidación en casi todos los edificios de importancia artística, salvándolos así de una ruina inminente, siempre que la restauración posterior no se retrase demasiado”. Esta frase revelaba uno de los problemas más evidentes de la reconstrucción, a saber, la relación y el límite entre las obras de consolidación y lo que en esta fase se definía como “restauración”.

En los años posteriores a los bombardeos, el sistema teórico y metodológico de referencia en Italia era la Carta del Restauro de 1931, extensión del pensamiento de Gustavo Giovannoni en la tradición nutrida por los dictados de Camillo Boito expresados en el Congreso de Ingenieros y Arquitectos de 1883. Estas normas, que consideraban al monumento como un “complejo de documentos de historia y arte traducidos en piedra”, presentaban sin embargo ciertos límites en la práctica metodológica. “En la laboriosa tentativa de contraponer la cualidad de la civilización a la ignominia de la barbarie”, como escribió Tafuri<sup>6</sup> refiriéndose a la reconstrucción de la zona de Por Santa María en Florencia, se procedió por adaptaciones sucesivas de las normativas a las múltiples situaciones, sin llegar a encontrar una unidad de criterios.





3, 4 y 5. Palazzo della Mercanzia, Bolonia. En septiembre de 1943 explota una mina abandonada que causa el derrumbe de la parte izquierda de la loggia del Palazzo della Mercanzia. La reconstrucción de la parte faltante comenzó el mismo año y estuvo a cargo de la Oficina Técnica de Patrimonio de Bolonia (el arquitecto Alfredo Barbacci y el profesor Arrigo Stanzani) y la Protezione Civile (el ingeniero jefe Giacomo Castiglioni y el ingeniero Humberto Pazzi)

En 1938, se habían emitido por circular interna administrativa las *Instrucciones*, que durante la guerra se convirtieron en la referencia normativa vigente para la reconstrucción, aclarando además desde el principio la organización de los entes estatales, requiriendo al Estado en su rol de custodio de los monumentos la tarea del proyecto, o en cualquier caso de la supervisión y de la reconstrucción de todos los bienes artísticos dañados.

El punto 3 de las Instrucciones especificaba que: “en la restauración de los monumentos y de las obras de arte se debe excluir taxativamente cualquier obra de completamiento o de ripristinación o, en ningún modo, el añadido de elementos que no sean estrechamente necesarios para la estabilidad, la conservación o la comprensión de la obra”. Por tanto, las obras de consolidación constituían por sí mismas obras de restauración pero, como describía Bandinelli, las reconstrucciones realizadas con carácter de emergencia bajo la dirección de Protezione Civile tuvieron envergadura de verdaderas intervenciones; es por tanto difícil establecer los límites y los ámbitos de estas acciones. Barbacci llegó a escribir de las intervenciones de Protezione Civile: “eran oficinas... que no podían preocuparse de resolver problemas de estética que ignoraban completamente por falta de formación”<sup>87</sup>.

En el punto sucesivo se precisaba en las *Instrucciones*: “el eventual añadido o sustitución consentidos por el enunciado precedente deben estar contenidos dentro de los límites de la

mayor simplicidad posible y ejecutados con materiales y técnicas que atestigüen su modernidad y eviten, con la renuncia a cualquier tipo de decoración o carácter figurativo, cualquier confusión con lo antiguo”. Éste fue quizás el punto donde se admitieron excepciones de manera generalizada al tener que enfrentarse, en la mayor parte de los casos, con lagunas y vacíos de tal envergadura que evidenciaban la falta de previsión tanto proyectual como teórica de la normativa vigente. Giovannoni mismo, en su libro dedicado a uno de los “vacíos” más desesperados que los bombardeos aliados dejaron en Italia, a saber, la destrucción de la Abadía de Montecassino, escribió “al sentimiento de dolor y de impotencia que nos embarga ante tanta ruina, debe seguir una respuesta activa y confiada”.

El fundador del pensamiento científico de la restauración resolvió adoptar una actitud reconstructiva frente a la destrucción y al problema de la ruina de los monumentos, incluso mediando la prohibición en las *Instrucciones* de “la construcción de edificios en “estilo antiguo” dado que representaban “una doble falsificación para la historia del arte tanto antigua como reciente”<sup>88</sup>. El pensamiento de Giovannoni mudó adecuándose a la emergencia del desastre, hasta el punto que en la descripción de los trabajos de Montecassino escribió: “la comisión ha expresado su voto a favor de la reconstrucción en el interior del monasterio de los cuerpos principales, los tres claustros... y, en el exterior, del aspecto





6



7

6 y 7. Palazzo della Mercanzia, Bologna. Estado actual  
 8. Palazzo della Mercanzia, Bologna. Detalle del zócalo  
 9. Palazzo della Mercanzia, Bologna. Detalle del capitel  
 10. Palazzo della Mercanzia, Bologna. Detalle de la placa que rememora la reconstrucción

y el carácter antiguo de la composición de masas y de la distribución general de los vacíos y los llenos”, lamentando la falta de levantamientos gráficos previos a la destrucción del monumento. Y añadió: “si bien no se pueden albergar certezas de la proporción de los elementos”, insistió que “en cualquier caso... en los claustros de Montecassino el efecto era fundamentalmente escenográfico y que, por tanto, la fidelidad absoluta en los detalles poseía una importancia secundaria” y añadió que “se debía establecer como norma constante el siglado de las partes nuevas<sup>109</sup>”.

Dos palabras se mezclan y se confunden en estas afirmaciones de Giovannoni: por una parte “el lamento por lo que se había perdido” y por otra parte “el efecto”. No existe ninguna aceptación de la mutilación infligida sino un repliegue sobre los valores de efecto, es decir, sobre la repristinación de una imagen histórica, de una apariencia del edificio, aunque se identifique con siglas. Sólo algunos años antes el punto nº 2 de la Carta de Restauro italiana, fruto del pensamiento del mismo Giovannoni declaraba que: “el problema de la repristinación planteado por razones artísticas o de unidad arquitectónica estrechamente vinculadas con criterios históricos se puede plantear sólo cuando se base en datos absolutamente ciertos proporcionados por el monumento a repristinar y no por hipótesis o elementos predominantemente nuevos”. Por tanto, en muchos casos las excepciones a este punto a falta de levantamientos y de “datos ciertos” —como el mismo Giovannoni lamentó— condujeron a la reconstrucción sobre la base de criterios analógicos o de conocimientos históricos previos, haciendo retroceder 30 años a la disciplina.



8



9

10



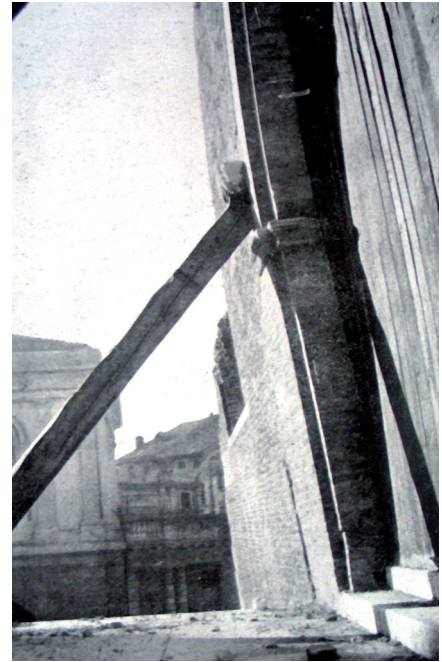




11



12



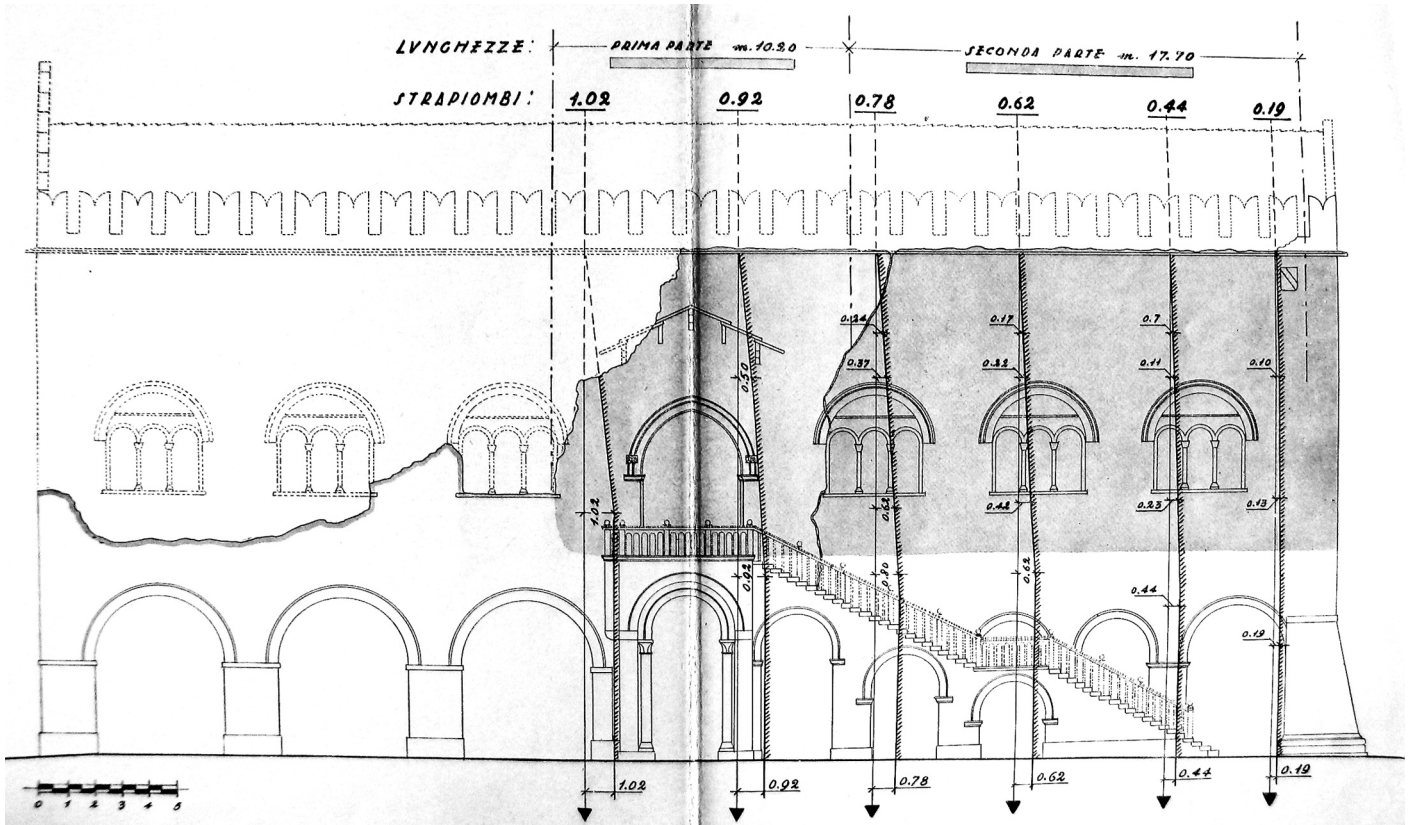
13

### LA RESTAURACIÓN DEL PALACIO DEI TRECENTO

Uno de los protagonistas de la reconstrucción fue Ferdinando Forlati, técnico de patrimonio para el Veneto Oriental, que se ocupó entre otros, de la restauración del Palacio dei Trecento en Treviso, de la Iglesia de los Ermitaños de Padua y de la Catedral y la Basílica palladiana de Vicenza.

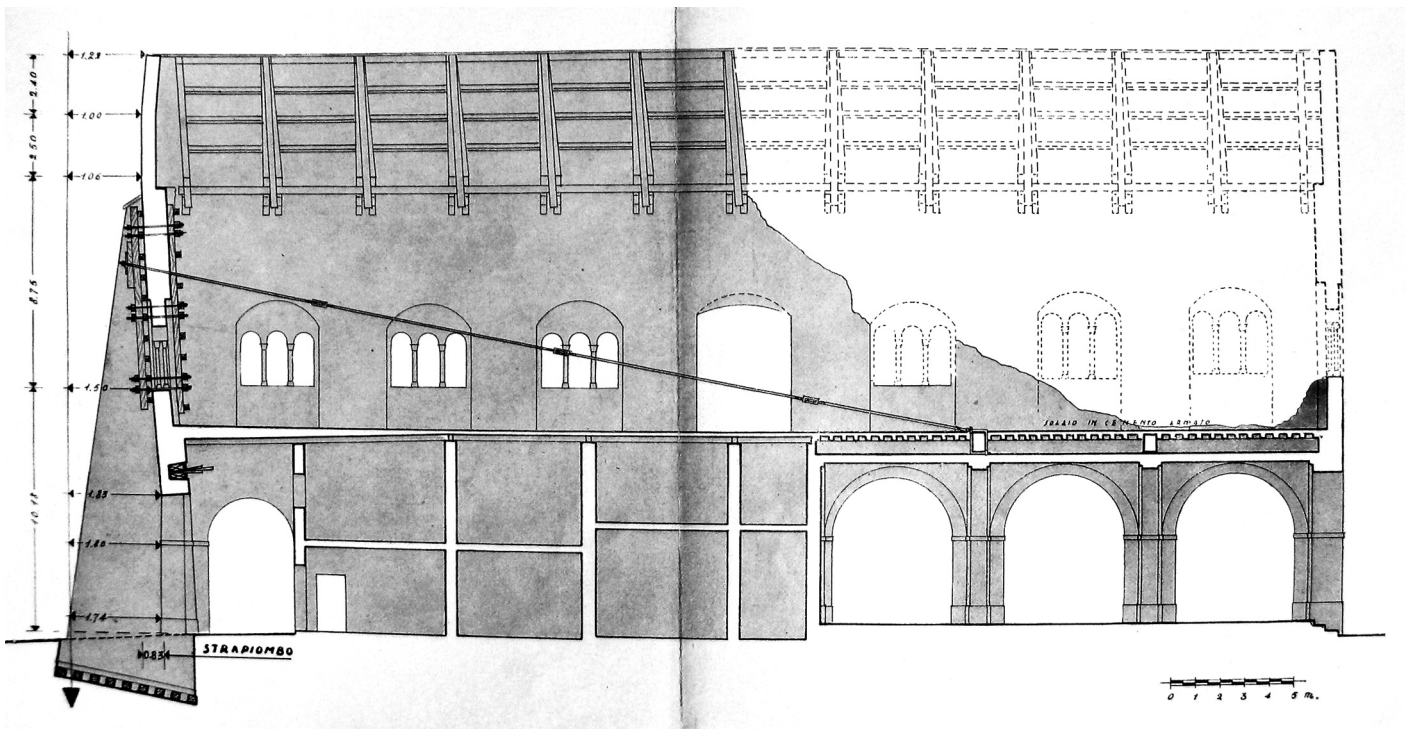
En sus comentarios sobre las destrucciones, Forlati puso el acento sobre la diferencia sustancial –en este momento muy sentida– entre “refacción” y “restauración” y escribió: “... muchas casas y palacios se han destruido de manera no irremediable y han sufrido daños de mayor o menor grado..., por tanto el problema muda de aspecto: no se trata tanto de rehacer sino de restaurar... Estamos plenamente de acuerdo... que un edificio restaurado es siempre como una persona que ha sufrido una grave operación. Está bien, se ha curado, pero no es ya la persona de antes. Para medir en cierto modo la vastedad del problema es necesario invertir los términos: cuando de un edificio sobreviven las partes esenciales, quién de nosotros tendría el valor de abandonarlo sólo porque a nivel teórico el problema de la restauración es un problema esencialmente irresuelto y quizás irresoluble?” Éste fue el nudo gordiano de la reconstrucción: la conservación por una parte y la repriminación por otra, esto es, para conservar se hizo necesario repriminar en nombre de la “unidad de estilo” de la que habló también Roberto Pane<sup>127</sup>.

A este problema se añadió también el uso de nuevas herramientas técnicas, como el empleo del hormigón armado, que permitió la consolidación del edificio conservando el *envoltorio* externo, tanto en sus fábricas como en su decoración, resolviendo o al menos creyendo resolver la restauración estructural sin tener en cuenta los problemas técnicos derivados de la compatibilidad física y química de los materiales y del comportamiento isostático de una construcción histórica. Además, este procedimiento ignoraba también los problemas de orden teórico derivados de la preservación de la imagen del envoltorio, en lugar de la conservación de la sustancia del edificio, que entraba así en franca decadencia. En lo que atañe a estas “técnicas modernas”, Forlati señaló que “permiten aplicaciones prácticas que dejan intacta la superficie externa, el envoltorio de un edificio, tanto en las fábricas como en las partes decorativas, resolviendo así completamente la consolidación estructural del edificio. De hecho, considero que uno de los pocos logros de la moderna praxis es la bondad, diría, en este momento, la necesidad de recurrir a todos los medios que ofrece la técnica moderna porque el concepto de no introducir elementos nuevos en la antigua fábrica estructural del edificio, muy querido por Viollet le Duc, ya ha sido superado; en el fondo, estos elementos modernos, empleados por necesidad imperiosa y siempre con contención, constituyen testimonios claros de nuestro tiempo que no llevarán a engaño al futuro investigador<sup>137</sup>”.



14

15



11 y 12. El Palazzo dei Trecento de Treviso después de los bombardeos y con las obras de apuntalamiento de los muros inclinados

13. Detalle de la rotación del muro después de los bombardeos

14 y 15. El Palazzo dei Trecento Treviso. Proyecto de enderezamiento de los muros desplomados. Dibujo de la fachada con inclinación de los desplomes del muro y sección



16. El Camposanto monumental de Pisa. Estado actual de las cubiertas  
 17. El Camposanto monumental de Pisa. Vista del lado sur después del incendio



16



17

En las intenciones de Forlati existe una confianza plena en el uso de los nuevos materiales, también porque estaban legitimados tanto en el punto 4 de las Instrucciones, como en la Carta de Restauro<sup>14</sup>, uso que dejaba un amplio margen de acción para la integración y la repristinación de las formas *originarias* o *antiguas* con el empleo generoso de complementos e inyecciones de cemento.

Entre otros, un ejemplo del modo de entender el auxilio de la técnica en el periodo de la reconstrucción es el Palacio dei Trecento en Treviso, bombardeado el 7 de abril de 1944. La reconstrucción, incluida la fase preliminar de recogida de escombros y apuntalamiento, comenzó acto seguido, en el mismo abril, proyectada por el mismo Forlati. La destrucción de las cubiertas y la rotación de los muros septentrional y oriental llevaron a Forlati a crear una serie de recursos técnicos como el enderezamiento de los muros desplomados, experimentados entonces recientemente en la Iglesia de los Ermitaños de Padova. Los restos remanentes de las fachadas septentrional y oriental presentaban unos desplomes de 110 y 87 cm respectivamente. Las autoridades civiles italianas y las militares alemanas exigieron su inmediata demolición con minas, pero la propuesta de intervención de Forlati les convenció de lo contrario. El enderezamiento de estos muros remanentes, uno de los cuales con una altura de 12 m y un peso de 574 toneladas, tuvo lugar a partir de junio de 1951. Los muros desplomados se entablillaron a ambas partes con tablonnes y vigas conectadas por grapas metálicas pasantes y todo se ancló con ayuda de tirantes. Al pie del muro se colocó un eje de rotación horizontal con dos labios de cemento de alta compresión en los cuales se fueron introduciendo cuñas de madera dura. Casi dos horas de maniobra fueron necesarias para girar por una parte las tuercas de los tirantes y por otra introducir las cuñas en el eje de rotación, para que el muro volviera a su posición vertical y se sellara el eje con inyecciones de cemento en la fábrica. La relación entre la identidad constructiva ligada a los materiales y a las técnicas empleadas originariamente en el Palacio dei Trecento y el nuevo muro casi completamente inyectado de cemento constituye un punto fundamental de la operación basado en el apartado 9 de la Carta de Restauro que legitimaba el uso de medios “modernísimos” para obtener “auxilios preciosos<sup>15</sup>”. Pero en la actualidad cabe la cuestión de hasta qué punto la inyección y la repristinación de las fachadas respetaron su identidad como conjunto arquitectónico, su componente puramente material que se traduce en historia construida, esto es, el valor de testimonio, o si sólo se conservó una imagen exterior, un simulacro.



18. El Camposanto monumental de Pisa. Vista de la cubierta provisional de posguerra

Otra intervención llevada a cabo en el Palacio, práctica común en muchos otros casos, fue la recomposición de las fábricas dañadas con el reemplazo de ladrillos recuperados de los escombros y el señalamiento por medio de una incisión de las crestas de las fábricas remanentes y las reconstruidas sobre las mismas. La “distinguibilidad de las partes” recogida en el punto 8 de la Carta<sup>16</sup> se tradujo en estos ejemplos sólo en el plano de la fachada, pero se negó al espesor de la fábrica donde se empleó el cemento de manera indiferente y en grandes cantidades. Estas reflexiones también estuvieron presentes en la mente de los intelectuales de la época porque ya Gian Carlo Nuti en 1955, citando a Focillon, meditaba sobre el sentido de las intervenciones de consolidación que desnaturalizaban las características estáticas: “el organismo estático de la fábrica construida determina... el significado de la misma concepción formal de la obra y permite sentir integralmente el espacio total de la arquitectura<sup>17</sup>”.

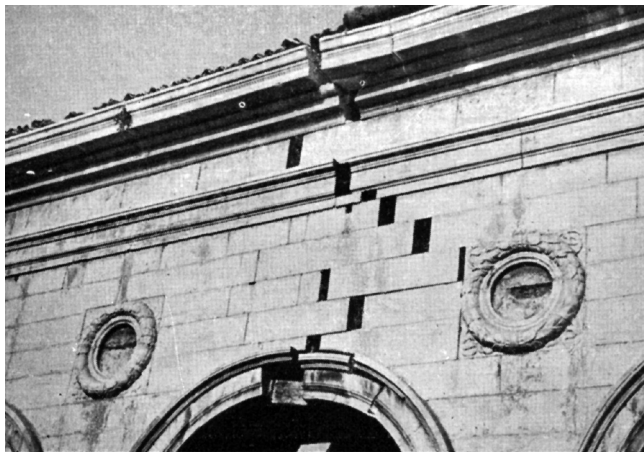
### CAMPOSANTO MONUMENTAL DE PISA

Gian Carlo Nuti de la Oficina de Monumentos de Pisa fue responsable junto con Piero Sanpaolesi de los trabajos en el Camposanto Monumental de Pisa<sup>18</sup>, alcanzado por proyectiles de artillería el 27 de julio de 1944 que provocaron el incendio y la total destrucción de la cubierta. El incendio fundió el plomo del manto de cubierta provocando daños ingentes a las partes decorativas del Camposanto, tanto a los frescos (de los que se ocupó Sanpaolesi en colaboración con el ICR) como a los monumentos funerarios. Las altas temperaturas produjeron además desprendimientos y fisuras en los enlucidos y los mármoles que sufrieron un proceso de calcificación. La primera intervención fue planteada por el Administración Militar Aliada en septiembre de 1944 que, en colaboración con la sección de técnicos italianos y los oficiales de la Catedral de Pisa, montaron una cubierta provisional de tablonnes impermeabilizados con telas asfálticas.



19 y 20. El Templo Malatestiano de Rimini. Caída de la clave de una de las arcadas laterales y detalle del desnivel del estilóbato durante los trabajos de remontaje de la fachada

21. El Templo Malatestiano de Rimini. Detalle del encuentro entre el paramento de piedra recompuesto, el muro original y el muro reconstruido



19



20



21

El proyecto de la cubierta fue precedido por un trabajo de recuperación y levantamiento de los fragmentos con la reconstrucción gráfica de las secciones de las vigas principales, de la forma y del perfil de las ménsulas, del espesor y de las dimensiones de las láminas de plomo y de las grapas de hierro. La inclinación de las faldas y los encuentros fueron reconstruidos según un dibujo presente en la fábrica externa del Camposanto que ha venido sirviendo durante los siglos como modelo para los trabajos de sustitución de los elementos lígneos. De hecho, tras su construcción originaria de 1278, las vigas y viguetas se han venido sustituyendo, hasta el punto que las más antiguas en el momento del incendio databan de 1750.

Se decidió acometer un proyecto de reconstrucción y, si bien en muchos casos se emplearon vigas de hormigón armado pintadas a imitación de la madera (por ejemplo en el crucero del Hospital Mayor de Milán o en la iglesia de Santa Chiara de Nápoles), en este caso, por respeto a los materiales, a su comportamiento y a su recíproca colaboración estática, se optó por trabajar con madera de manera filológica aunque no historicista. Se encontró en Austria un proveedor de 500 m<sup>3</sup> de madera de abeto para las cerchas y roble para las ménsulas, pero hubo notables dificultades para encontrar el plomo. A pesar de la solución alternativa que proponía el aluminio empleado en la iglesia vecina de Santa Maria della Spina en Pisa por su carácter pragmático y económico, datos a tener en cuenta en periodo de guerra, se decidió usar el plomo a pesar de las dificultades de suministro porque “más allá de cualquier razón técnica, la singular visibilidad del manto tejido de plomo del Camposanto en su aspecto tradicional conservaría intacta la armonía estética del monumento y de la Plaza incluso en relación con las cubiertas adyacentes de la Catedral y del Baptisterio. El efecto metálico y las diversas exigencias técnicas del aluminio habrían llevado por el contrario a una ineludible alteración de gran impacto debida a la extensión de un plano rígido impermeable en contraste con un revestimiento maleable plúmbeo<sup>199</sup>”. Finalmente, la obra de la Catedral consiguió fundir 40 toneladas de plomo derretido durante el incendio para su reemplazo en las cubiertas. El proyecto de la cubierta se actualizó en cualquier caso a nivel técnico, reduciendo la sección resistente de los tirantes, también debido a las medidas reducidas de longitud y sección de la madera adquirida; se modificó el anclaje de las láminas de plomo por el espesor del plomo empleado que pasó de 3 a 2 mm. Se descartó el sistema de anclaje con soldadura autógena del plomo y laminilla de latón considerando



22 y 23. El Templo Malatestiano de Rimini. Vista del alzado principal y detalle del acceso al Templo

la inclinación y el poco espesor de las láminas, empleando por tanto un sistema de fijación con tirafondos y arandelas de presión en hierro pucelado.

“La cubierta ya ultimada reproduce el antiguo modelo de la marquesina del Camposanto, respetando su carácter estético original<sup>20</sup>”, brindando un modelo que respeta la composición de la obra y que al mismo tiempo revela en su disposición superficial y sustancial, su modernidad traducida en decisiones que sólo pueden definirse como proyecto.

En la ruina de los monumentos a causa de los bombardeos, el predominio de los valores históricos o de la parte documental de las fábricas arquitectónicas que constituía la base de la Carta de Restauo de 1931 se topó con dificultades imposibles de superar, vista la evidente pérdida de los datos. Además, el rigor de la actitud positivista descrita en el punto 2 de la Carta de Restauo<sup>21</sup> se cernía sobre la mayoría de los edificios que, en muchos de los casos, estaban totalmente destruidos. Ante esta situación, se planteó un problema conservativo estrechamente ligado a un problema de lenguaje, como ya en su día había planteado Camillo Boito.

Pero el lenguaje propuesto por las vanguardias y la supremacía de la expresión artística individual sobre la expresión técnica social llevó en aquellos años a una grave escisión entre proyectistas y restauradores. Salvo en el caso de grandes mutilaciones, el nuevo lenguaje no permitía remedar las lagunas de los monumentos dañados. La inserción del nuevo lenguaje en la intervención en antiguos monumentos dañados por la guerra

condujo a la conocida problemática de la relación entre antiguo y nuevo, o mejor dicho, a la posibilidad de la coexistencia entre arquitectura moderna y arquitectura “histórica” (empleando una expresión manida pero útil para entender la situación del momento).


El rechazo a aceptar la “brutalidad de la destrucción”, como la denominó Benedetto Croce<sup>22</sup>, llevó a una revisión general de los principios y del problema de la relación entre lo antiguo y lo nuevo hasta sus consecuencias extremas, que a la postre se resolvió con “la creación de una nueva unidad estética<sup>23</sup>”, en palabras de Roberto Pane, admitiendo lenguajes y composiciones de tipo historicista junto a soluciones que mitigaban su presencia mediante diversos criterios de “distinguibilidad de las partes”.

Roberto Pane fue un defensor acérrimo de esta coexistencia –con un acento más fuerte sobre los temas urbanísticos-. En ocasión de un artículo sobre la restauración del templo Malatestiano de Rimini comentaba “los casos actuales dificultan sobremanera una neta separación entre la tarea del restaurador y la del verdadero proyectista que debe intervenir en la reconstrucción de partes destruidas del monumento; pero incluso cuando se trata de casos en los cuales la obra del restaurador se considere suficiente, un simple tono de acuerdo, el valor del claroscuro de una superficie nueva de enlucido requieren ya por sí solos lo que podríamos denominar sin duda la expresión de una capacidad compositiva<sup>25</sup>”.





24. El Palazzo dei Trecento, Treviso. Vista exterior actual donde se observa el surco que indica el límite de la zona de derrumbe

Por esta razón, se impusieron límites a esta coexistencia, o lo que es lo mismo, se definió su campo de actuación. El problema no era ya la relación entre los lenguajes, entendidos como invención de nuevas formas, tal como las vanguardias habían entendido y entienden todavía en la actualidad el rol del arquitecto-artista, sino que la restauración entendida como proyecto revelaba su modernidad en la decisión compositiva de una opción constructiva. El sistema de referencia de la restauración, descrito en este texto a través de algunos ejemplos aislados por mor de la brevedad, se reconsideró a partir de la experiencia de la reconstrucción porque se planteó la cuestión del valor del arte en la obra arquitectónica y además se hizo explícita una nueva capacidad compositiva que convertía a la restauración no sólo en una obra científica sino, también y sobre todo, en una obra crítica. 

## NOTAS

1. British committee on the preservation and restitution of works of art, archives, and other material in enemy hands, *Works of art in Italy: losses and survivals in the war*, London 1946
2. Ministero della pubblica istruzione, direzione generale delle antichità e delle belle arti, *La ricostruzione del patrimonio artistico Italiano*, Roma 1950
3. De la vasta bibliografía sobre los daños de la Guerra, citamos algunas referencias esenciales para una evaluación general: Direzione Generale delle antichità e delle belle arti, *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, 1942; British committee on the preservation and restitution of works of art, archives, and other material in enemy hands, *Works of art... Op. cit.*; E. Lavagnino, *Cinquanta Monumenti Italiani danneggiati dalla guerra*, Roma 1947; C. Perogalli (editado por) *Architettura e Restauro, Esempi di Restauro eseguiti nel Dopoguerra*, en colaboración con la dirección de la revista *Architettura-Cantiere*, Milano 1957; L. Grassi, *Storia e Cultura dei Monumenti*, Milano 1960; C. Ceschi, *Teoria e Storia del Restauro*, Roma

1970; F. La Regina, *Come un ferro rovente, cultura e prassi del restauro architettonico*, Napoli 1992; M. P. Sette, *Dal Dopoguerra al dibattito attuale*, en G. Carbonara (editado por), *Trattato di restauro architettonico*, Torino 1996, pp. 274-290; C. Di Biase (editado por), *Il Restauro e i Monumenti, Materiali per la Storia del Restauro*, Milano 2003; E. Sorbo, “Danni di guerra” en *D’Architettura* n. 26, 2005, pp. 162-176; G. Fiengo, L. Guerriero (editado por) *Monumenti e ambienti protagonisti del restauro del dopoguerra: atti del seminario nazionale, col. Quaderni del dipartimento di restauro e costruzione dell’architettura e dell’ambiente*, Seconda Università di Napoli, Napoli 2004, G. Treccani (editado por), *Monumenti alla guerra. Città, danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra*, Milano 2008

4. Bianchi Bandinelli, R.; *Prefazione in Cinquanta Monumenti. Op.cit.*, p. XI-XV

5. Consiglio superiore per l’antichità e belle arti, *Norme per il restauro dei monumenti. (Carta de Restauro italiana)*, 1931; Cfr además, Giovanni, G.: “La conferenza internacional de Atene per il restauro dei monumento” en *Bollettino d’Arte*, Año XXV, s.III, N. 1, Julio 1931, pp. 408-420

6. M. Tafuri, *Storia dell’architettura italiana, 1944-1985*, Torino 1982; pp. 10; “Los objetivos perseguidos tanto en Milán como en Roma eran la lucha contra la especulación, la conservación y la revalorización de los núcleos históricos, además del desarrollo de “ciudades alternativas”. En cualquier caso, todos estos objetivos se quedaron sobre el papel... La confrontación con la Historia, que de manera más o menos ambigua caracterizó el panorama de la investigación italiana, vino impuesta además por ocasiones clamorosas, como la reconstrucción del puente y de la zona de Santa María en Florencia, destruidos en uno de los actos más gratuitos llevados a cabo por las tropas alemanas en retirada. En el intento esforzado de contraponer la cualidad de la “civilización” a la ignominia de la barbarie, los arquitectos toscanos se consolidaron en proyectos y polémicas que se concluyeron con una reconstrucción del tejido histórico pobre y de compromiso: a pesar de las indicaciones de Giovanni Micheluzzi –también contaminadas por la incertidumbre y la ambigüedad–, el episodio florentino terminó también en fracaso, dejando emerger problemas sobre los que cabría una ulterior reflexión de mayor profundidad. El orgullo con el que se pronunciaron las nuevas palabras fue proporcional a la voluntad de cancelar lo que se consideraban los compromisos o los errores previos a la guerra”.

7. Ministero della educazione nazionale, direzione generale delle antichità e belle arti, *Schema di norme per il restauro dei monumenti. (Istruzioni per il restauro dei monumenti)*, 1938

8. A. Barbacci, *Il restauro dei monumenti in Italia*, Roma 1956, p. 178

9. Ministero della educazione nazionale, direzione generale delle antichità e belle arti, *Schema di norme... Op. cit.*, punto n. 8

10. Cfr. G. Chierici, colección de monografías ilustradas dirigida por, *I monumenti danneggiati dalla guerra*, Firenze 1945-1947, los volúmenes publicados son: F. Forlati, M. L. Gengaro, *La chiesa degli Eremitani a Padova*, Firenze 1945; F. Reggiori, *La Basilica di Sant’Ambrogio a Milano*, Firenze 1945; G. Giovanni, *L’abbazia di Montecassino*, Firenze 1947, cito desde la p. 54

11. F. Forlati, “Il restauro dei monumenti danneggiati dalla guerra nel veneto

Orientale”, en *Arte Veneta*, N°1, 1947, pp. 50-60

12. Cfr. más adelante en este texto

13. F. Forlati, *Il restauro dei monumenti ... Op. Cit.*

14. Consiglio superiore per le antichità e belle arti, *Norme ... Op. cit.*, punto n° 9: “que con el objetivo de reforzar la apostura de un monumento y de reintegrar la masa, todos los medios constructivos modernísimos pueden prestar un precioso auxilio y es oportuno recurrir a ellos cuando la adopción de medios constructivos análogos a los antiguos no alcance el objetivo deseado”

15. Consiglio superiore per le antichità e belle arti, *Norme... Op. cit.*

16. Íbidem, punto n° 8: “que en cualquier caso estos añadidos deben ser diseñados con sumo cuidado y puestos en obra con materiales diversos del primitivo, delimitados en su perímetro por marcos simples sin labra alguna, o con la aplicación de siglas o epigrafías, de manera que una restauración nunca pueda engañar a los estudiosos ni representar una falsificación del monumento”.

17. G. C. Nuti, *Strutture e monumenti*, en C. Perogalli, coord. por, *Architettura e Restauro... Op. cit.*, pp. 118-120. En el escrito cita un extracto de H. Focillon, *La vita della forme*, que se transmite aquí: “el lugar de la arquitectura no viene definido únicamente por sus tres dimensiones, sino también por su materia, su peso y su equilibrio... La materia comporta un cierto destino o, si se quiere, una cierta vocación formal... Su forma todavía tosca suscita, sugiere, propaga otras formas y éstas se liberan según sus leyes”.

18. El proyecto para la reconstrucción fue presentado por la Oficina Técnica de los Monumentos de Pisa, y la obra fue financiada por el Ministerio de Obras Públicas y adjudicada a la empresa Ing. F. Martelli, bajo la Dirección Técnica de la Oficina de Protección Civil de Pisa y la consultoría artística de la Oficina redactora del proyecto; dejamos por mor de la brevedad en este artículo los trabajos sobre los frescos y las sinopias.

19 y 20. G. C. Nuti, “La copertura del camposanto monumentale di Pisa”, in *Boll. Arte del Min. della P.I., s. IV, Ott. Dic., 1953*, pp. 322-327

21. Cfr. con lo antedicho

22. B. Croce, *Prefazione in Cinquanta Monumenti... Op. cit.*, p. VII-VIII

23. Cfr. más adelante en este texto

24. R. Pane, *Città antiche ed edilizia nuova*, Napoli 1957

25. R. Pane, *Restauri al Tempio Malatestiano a Rimini*, in Centro di studi per la storia dell’architettura (editado por), *Atti del V Con. Naz. di St. dell’Arch.*, Perugia 23 sett. 1948, Firenze 1957, pp. 643-648

## Fuentes de las imágenes

Figs. 1, 2., 3, 4, 5 y 19. Associazione nazionale per il restauro dei monumenti italiani danneggiati dalla guerra, *Cinquanta Monumenti danneggiati dalla guerra*, Roma, 1947

Figs. 6, 7, 8, 9, 10, 16, 21, 22, 23. Fotos de la autora. Emanuela Sorbo.

Figs. 11, 12, 14, 15, 17, 18, 20 y 21. AA.VV., *La Ricostruzione del Patrimonio Artistico Italiano*, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, Roma, 1950, p.61

Figs. 13, 24. Forlati F., *Il Palazzo dei Trecento di Treviso*, Venezia, 1952