

POLITECNICO DI TORINO

Facoltà di Architettura

Corso di Laurea in Architettura per il Restauro e la Valorizzazione del patrimonio

Tesi di Laurea



"L'OMBRA DI RUSKIN":

GEORGE EDMUND STREET E IL RESTAURO IN INGHILTERRA NEL XIX SECOLO.

Relatore:

Prof. Arch. Emanuele ROMEO

Candidata

Paola PERDIGHE

Co-Relatore

Arch. Riccardo RUDIERO

2017-2018

INDICE	3
INTRODUZIONE	5
CAP 1. L'INGHILTERRA NEL XIX SECOLO	9
1.1 LE POLITICHE DI TRASFORMAZIONE DELLA CITTÀ	9
1.2 IL GOTHIC REVIVAL	15
CAP 2. IL RESTAURO NEL XIX SECOLO	27
2.1 FRANCIA E INGHILTERRA: TEORIE E PRASSI A CONFRONTO	27
2.2 LE PERSONALITÀ DI A.W.N PUGIN E J. RUSKIN	39
2.3 GLI ARCHITETTI-RESTAURATORI DEL GOTHIC REVIVAL: G.G. SCOTT, W. BUT- TERFIELD, G.E. STREET	45
2.3.1 GEORGE GILBERT SCOTT	46
2.3.2 WILLIAM BUTTERFIELD	51

CAP 3. GEORGE EDMUND STREET: L'OMBRA DI RUSKIN	55
3.1 LA VITA E LA FORMAZIONE	55
3.2 IL PENSIERO E I RIFERIMENTI CULTURALI	65
3.2.1 G.E. STREET E IL DIBATTITO SUL RESTAURO DI SAN MARCO A VENEZIA	83
3.3 LE AFFINITÀ CON JOHN RUSKIN: VERITÀ, COLORE, LUCE	101
3.4 LA SUA EREDITÀ: LE OPERE, GLI SCRITTI, IL RESTAURO	113
3.4.1. LE OPERE:	113
3.4.1.1 ST. JAMES-THE-LESS	113
3.4.1.2 THE ROYAL COURTS OF JUSTICE	118
3.4.2 GLI SCRITTI	132
3.4.3 I RESTAURI	135
3.4.3.1 LA CATTEDRALE DI BRISTOL	135
3.4.3.2 LA CHRIST CHURCH CATHEDRAL	139
CAP 4. TRA STREET E RUSKIN: LE SOCIETÀ DI TUTELA E WILLIAM MORRIS	147
ALLEGATI	159
BIBLIOGRAFIA	185
INDICE DELLE FONTI ICONOGRAFICHE	191
CONCLUSIONE	195

INTRODUZIONE

Partendo dal concetto di "città nel periodo della rivoluzione" si andranno a mostrare le linee essenziali di tutto un processo di trasformazione e di crescita che muterà il tessuto urbano, in cui il miglioramento delle condizioni di vita degli abitanti sarà dato dall'introduzione delle normative igieniche e dai nuovi trasporti. Dai piani di trasformazione della Parigi haussmanniana, per volere di Napoleone III, fino alla trasformazione di Londra, in particolare negli *estate*, si noterà come le diverse dinamiche della città contribuiscono alla formazione di un pensiero totalmente antitetico.

Importante, oltre alla città, è la considerazione fatta sull'arte e l'architettura. La rinascita del Gothic Revival, soprattutto in Inghilterra, andrà a delineare un giudizio fortemente tradizionalista come una sorta di movimento anti-rinascimento.

Occorre considerare che esistono notevoli differenze tra i paesi che hanno vissuto le "rivoluzioni" e il periodo di trasformazione urbana: da un lato l'Inghilterra con il suo carattere privato e tradizionalista, dall'altro la Francia con uno stato fortemente centralizzato che impone, in qualche modo, le procedure operative e detta le indicazioni sul restauro. Tale situazione genererà un'importante differenza nell'organizzazione del potere, delineando due figure che si sono contraddistinte e sono state prese come emblema del restauro in Francia e Inghilterra, E.E. Viollet-le-Duc e J. Ruskin.

Entrambe le figure sono state fondamentali per la definizione del restauro modernamente concepito e sia Viollet-le-Duc sia Ruskin (nonostante quest'ultimo non fosse un architetto) hanno stimolato delle riflessioni critiche circa il tema della tutela, della conservazione e del restauro.

Nel panorama inglese, oltre a Ruskin, sono presenti numerose personalità che, nella pratica, generarono numerosi interventi, sia ex novo sia su preesistenze. Ciò spiega tutto il processo di intervento nel XIX secolo in Inghilterra e non solo. Tra questi è necessario citare Pugin e la seconda generazione degli architetti del Gothic Revival rappresentata da George Gilbert Scott, William Butterfield e George Edmund Street.

Tale generazione ha recepito criticamente gli enunciati sia di Ruskin sia di Pugin, anche se nella pratica tra loro vi furono pochi restauratori che

seguirono le teorie ruskiniane, definite troppo utopiche e impraticabili, soprattutto se si guardava alla definizione del restauro come "distruzione" enunciato più volte dallo scrittore di *The Seven Lamps of Architecture*.

Scott, che perseguiva la conservazione come metodo di pratica restaurativa, si trovò nello specifico ad operare in prevalenza optando per il cosiddetto "restauro stilistico", e talvolta fu proprio associato alla figura dello stesso Viollet-le-Duc; Butterfield, a cui si deve per primo l'utilizzo della policromia strutturale nella sua opera All Saint Margaret Church, è più propenso a seguire gli insegnamenti di Pugin.

È a George Edmund Street che si deve, invece, il merito di aver concepito, in Inghilterra, l'intervento di restauro che più si avvicina alle teorie di Ruskin, tanto che l'architetto venne definito dalla rivista *The Builder* "l'Umbra di Ruskin". Sebbene la parola "ombra" potrebbe essere intesa come accezione negativa è da chiarire come essa significhi "seguace". Tuttavia, considerando che la personalità di Ruskin è talmente imperante, in tutto il panorama culturale europeo, non c'è stupirsi che l'espressione "ombra" sia la più appropriata. Di contro, l'apertura e l'apprezzamento di Ruskin nei confronti dell'architetto Street è espressa all'interno del *The Pall Mall Gazette* in cui si mostrò orgoglioso di avere avuto qualche influenza diretta su G.E Street e dichiarò che sicuramente il pubblico avrà più soddisfazione del progetto dei *Tribunali di Giustizia di Londra* (Law Courts of Justice del 1868) di quella che avrà di edifici costruiti in 50 anni. Ruskin, infatti, definì Street come uno degli architetti gotici inglesi più influenti a cui si doveva tanto, elogiando anche i disegni di Street che erano stati considerati «*puri oltre ogni cosa avesse mai visto nell'architettura moderna, con una squisita proprietà di colore e finezza della linea*».

Dalla scoperta della personalità dell'architetto Street, tramite informazioni ricavate da alcune lettere scritte da lui stesso nella rivista *The Ecclesiologist*, ma ancor di più dai suoi libri e dalla biografia redatta dal figlio Arthur in *Memory of George Edmund Street. R.A. 1824-1881*, si arriva alla conclusione che sono numerosissime le relazioni con Ruskin, tra cui il pensiero teorico e le influenze sul modo di vedere e considerare l'architettura, in particolar modo quelle legate alla policromia strutturale, alla luce e alla verità che è

insita negli edifici.

Pertanto Street può essere considerato, quasi certamente, l'architetto restauratore più importante in Inghilterra, o in qualche modo, colui che non si distaccherà molto dalla teoria conservatrice di Ruskin, cercando nel restauro una mediazione, con l'obiettivo di rispettare completamente l'edificio primitivo e la sua valenza storica.

Le sue considerazioni circa il restauro approderanno anche in Italia quando si parlerà dell'intervento sulla basilica di San Marco a Venezia, in cui il Nostro darà un grande contributo. Infine appare necessario ricordare come nel suo studio di architettura si sono formate le nuove generazioni di architetti come Norman Shaw, Philip Webb e William Morris.

È proprio quest'ultimo che sarà il protagonista di tutta una "rivoluzione" restaurativa che sfocerà nella creazione della Società per la Protezione degli Antichi Monumenti (SPAB), con la promulgazione del Manifesto. Morris, infatti, possedeva una personalità che, com'è noto, viene tutt'ora associata alla figura di Ruskin poichè ne seguirà ogni insegnamento, creando dei movimenti di protesta che saranno fondamentali per l'identificazione dei moderni organismi preposti alla tutela del patrimonio, in Inghilterra e altrove.

1.1 LE POLITICHE DI TRASFORMAZIONE DELLE CITTÀ

Al fine di dare una visione generale degli eventi che ruotano attorno alla disciplina del restauro architettonico nel XIX secolo in Inghilterra, è fondamentale ricordare che la nazione godette di un'espansione senza precedenti, divenendo una delle potenze europee¹ più forti nel periodo in cui regnava la Regina Vittoria². L'appellativo "Vittoriano" era riferito non solo all'epoca in sé, ma alle arti, all'economia, alla letteratura e all'architettura, che nella fattispecie era legata alla religione.

Dopo la sconfitta di Napoleone Bonaparte a Waterloo nel 1815, l'Inghilterra era una delle potenze che subì, per prima, uno sviluppo nell'industria e una sorta di incremento trascendentale in tutti i campi. Lo sviluppo industriale aveva involontariamente generato una crescente prosperità di risorse e una considerevole crescita demografica proprio all'interno della città stessa, ma i centri storici risultavano ancora composti prevalentemente da un tessuto medievale, con strade strette e mura che ostacolavano il traffico e l'espansione³.

Il periodo della rivoluzione industriale fu descritto da Charles Dickens in *Hard Times*⁴ e da Fredrich Egels in *Le condizioni della classe operaia in Inghilterra*⁵, come un'epoca in cui le città assomigliavano a gironi danteschi in cui i contadini inurbati erano stati obbligati a vivere, contro la loro volontà. Nonostante l'iniziale *sovraffollamento, la promiscuità, la mancanza*

1) MURRAY, J.C. (a cura di) *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760-1850*, New York, 2004. pp. 440-441.

2) Vittoria (1819-1901) è stata regina del Regno Unito di Gran Bretagna e Irlanda dal 20 giugno 1837 e Imperatrice d'India dal 1876 fino alla sua morte. Il suo lunghissimo regno viene anche conosciuto come Epoca vittoriana.

3) Per una completa visione delle città nel corso dell'Ottocento si veda ZUCCONI, G. *La città dell'Ottocento*, Laterza, 2001. pp. 23-47.

4) Charles Dickens descrisse in *Hard Times*, un romanzo del 1853, Coketown letteralmente "Città del carbone", un'immaginaria città industriale in cui denunciava le questioni sociali, sviluppatasi successivamente dopo la rivoluzione.

5) Fredrich Egels e il romanzo *Le condizioni della classe operaia in Inghilterra* sono del 1845, si parla della città di Manchester, Sheffield e Birmingham.

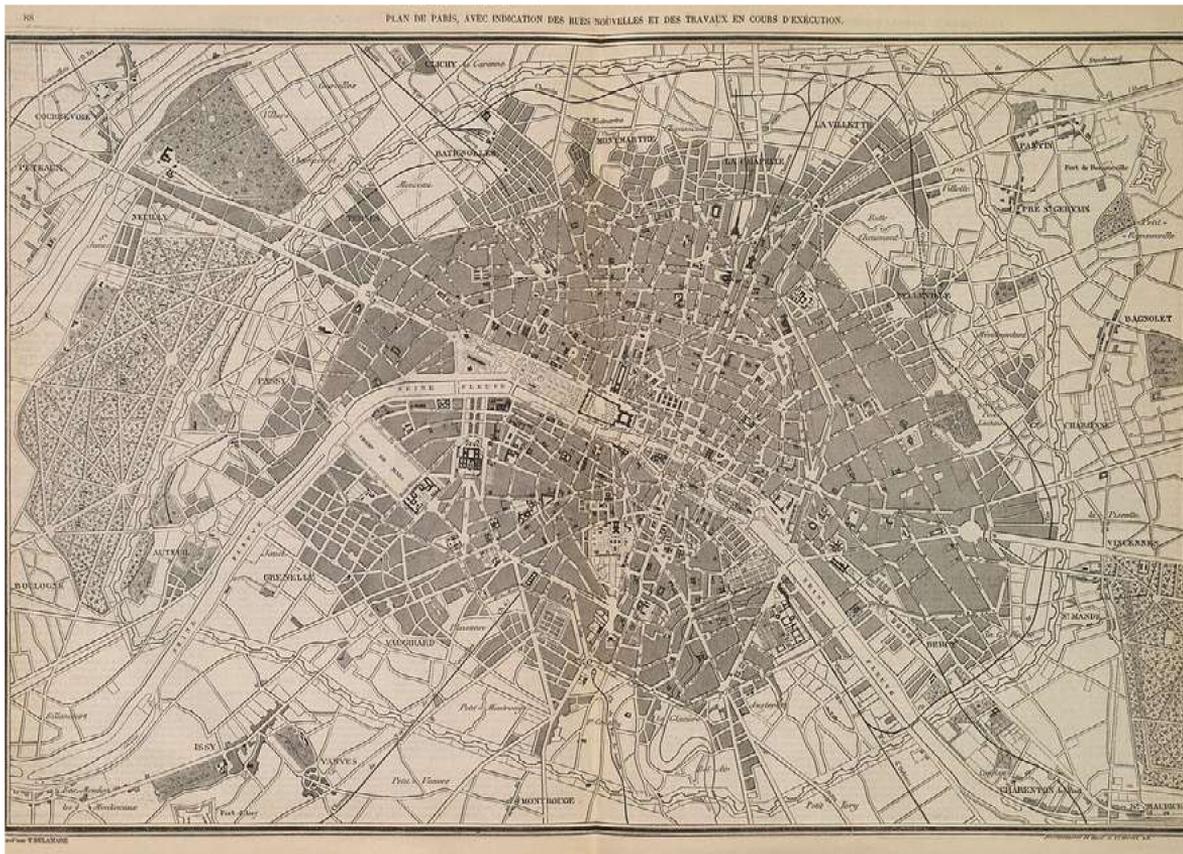


Fig 1 ▲
 Parigi 1853, tracciato stradale prima del Piano di Haussman.

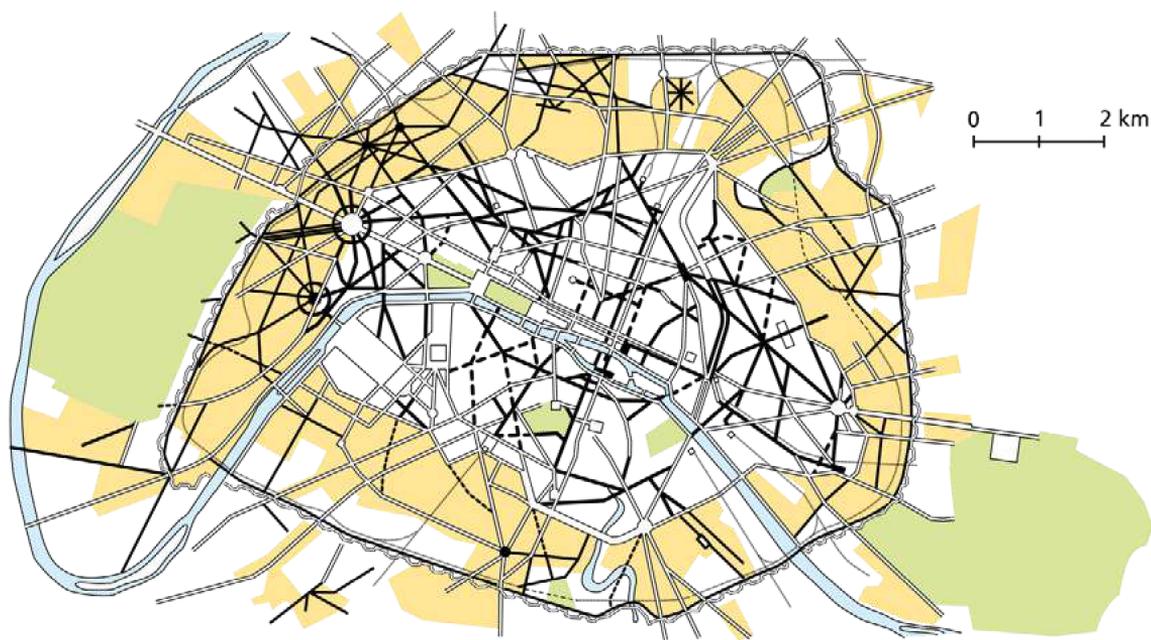


Fig 2 ▲
 Piano dei Grand Travaux di Haussmann per Parigi 1853-1869. In bianco le strade esistenti. In nero quelle nuove aperte in seguito ai lavori. In giallo le aree dei nuovi quartieri. In verde le zone a verde pubblico (si notino, ai due estremi, le aree dei due grandi parchi pubblici del Bois de Boulogne, a sinistra, e del Bois de Vincennes, a destra).

*di condizioni igieniche accettabili, il degrado materiale e morale*⁶, che avevano prodotto quartieri degradatissimi, come gli *slums* londinesi, era un periodo di grande sviluppo e di grandi scoperte in cui si ebbe un netto miglioramento delle condizioni di vita. Si svilupparono, inoltre, movimenti socialisti, come il marxismo, in risposta ai problemi posti dalla rivoluzione industriale⁷. Secondo E. J. Hobsbawm, era una fase in cui «*il denaro non solo parlava, ma governava*⁸».

I nuovi progetti urbani avevano catturato l'attenzione del pubblico come simboli di sviluppo, in seguito a un rapido processo di sensibilizzazione collettiva, *con incisive ricadute all'interno della sfera intellettuale, professionale, pubblica e religiosa*⁹, non solo in aree di nuova concezione, ma soprattutto nei centri storici, a spese della demolizione di alcune sezioni di monumenti, o, peggio, di interi edifici¹⁰.

John Ruskin si mostrò preoccupato per lo sviluppo delle aree urbane e la perdita di identità delle città antiche se gli edifici fossero stati distrutti per far posto a nuove piazze e strade più ampie. Concentrò l'attenzione sui valori trovati nei vecchi quartieri e nelle strade buie della città vecchia: una città storica non era composta solo da singoli monumenti, ma era un insieme di diversi tipi di edifici, spazi e dettagli. Sottolineò che l'interesse per le città storiche di paesi come la Francia e l'Italia non dipendeva tanto dalla ricchezza di alcuni palazzi isolati, ma «*dall'adorabile e squisita decorazione persino delle più piccole case popolari dei loro orgogliosi periodi*¹¹».

6) ZUCCONI, G. *La città dell'Ottocento*, Laterza, 2001. p. 8.

7) LEWIS, M. J. *The Gothic Revival*, 2000. pp.185-188

8) HOBBSAWM E.J. *The Age of Revolution: Europe 1789-1848*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1962, pp. 3, 28-31; AA.VV. KNIGHT, M. & MASON, E. *Nineteenth-Century Religion and Literature: An Introduction*, Oxford University Press, 2006. p.12; LICHTHEIM, G. *Marxism: An Historical and Critical Study*, Columbia University Press, 1964, p. XIII.

9) VENTIMIGLIA, G. M. *Il Ruolo della Cultura Inglese nella definizione del restauro come disciplina* (Capitolo V) tratto da RESTAURO ANNO ZERO II: varo della prima Carta italiana del restauro nel 1882 a seguito delle proteste internazionali contro la falsificazione della Basilica di San Marco a Venezia (a cura di) TOMASELLI, F.

10) LOPEZ ULLOA, F.S *The Theory and Practice of Restoration in England in the Second Half of the 19' Century: The Work of George E. Street*, E.T.S.A_ Universidad Politecnica de Madrid, Spagna, 2010.

11) JOKILEHTO J., *A history of Architectural Conservation*, Oxford, 2002. pp. 180

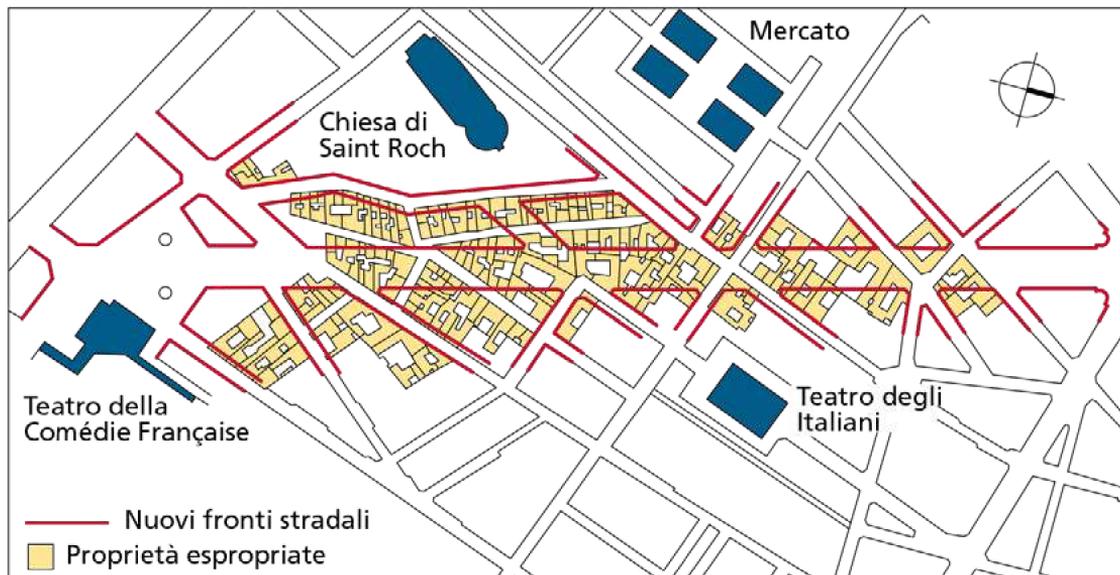


Fig 3 ▲
 Gli sventramenti per l'apertura dell'avenue de l'opera con i nuovi fronti stradali in rosso e in giallo tutte le proprietà espropriate fino al 1876 per la costruzione delle nuove vie.



Fig 4 ▲
 Parigi oggi, uno zoom sulla Place de l'Étoile con la trama stradale ideata da Haussmann..

I monumenti, nell'espansione della città, rappresentano un ostacolo da varicare per far posto alla nuova forma urbana, quindi la loro manutenzione venne sempre di più messa da parte e il restauro non fu più controllato da competenze regolate: *si perpetuarono quindi due tipi di vandalismo, in Francia e in Inghilterra, distruttore e restauratore, che erano stati perpetuati nel primo caso dal governo e nel secondo dal clero*¹².

L'Inghilterra, considerata la patria della rivoluzione, resterà, rispetto alla Francia, più attaccata alle tradizioni del passato e l'idea di *revival* in Francia promuoverà *lo sviluppo di un movimento*¹³. Contrariamente allo sviluppo di Parigi, in cui la trasformazione planimetrica della città era stata attivata e disegnata dallo stato (ricordiamo il Piano urbanistico del Barone Haussmann¹⁴ che promosse degli sventramenti nel tessuto storico) in Inghilterra le dinamiche di crescita e trasformazione erano in mano ai proprietari fondiari che ne decidevano anche il disegno delle strade¹⁵. In questo modo la *square* londinese nasceva come iniziativa autonoma del proprietario, mentre la *place* parigina era imposta dall'impero. La differenza sostanziale era descritta dalla trama delle strade, infatti, nella prima tipologia al disordine dei grandi tracciati stradali si contrapponeva l'ordine della trama edilizia, mentre nel secondo caso la grande arteria (il boulevard) si inseriva in una trama irregolare del tessuto preesistente.

Per il Piano di Parigi, i finanziamenti statali non bastavano a coprire il costo dell'intero lavoro di trasformazione urbana, perciò fu intercettato il denaro che proveniva dai piccoli investitori, dalle banche e dalle società immobiliari che parteciparono liquidamente alla costruzione dei *reseaux parigini*. Da questo punto di vista, la Parigi Haussmanniana sarà un esempio di città in cui vigeva una centralizzazione finanziaria.

Se Parigi era stata la città che aveva sviluppato un piano per mano

12) CHOAY, F. *L'allegoria del Patrimonio*, (a cura di) D'ALFONDO, E. e VALENTE, I. Officina Edizioni, Roma, 1995. p.95.

13) Ibidem.

14) Per una lettura sul progetto del Piano urbanistico di Parigi che Napoleone III affida a Haussmann, si legga ZUCCONI, G. *La città dell'Ottocento*, Laterza, 2001. pp. 30-33.

15) Ivi. pp. 36-37.

pubblica in cui tutto, dal disegno della città agli investimenti, era stato attuato dall'azione dello stato, a Londra il denaro rimaneva *saldamente nelle mani dei promotori immobiliari*¹⁶, mentre i processi di crescita e trasformazione provenivano direttamente dai disegni della proprietà fondiaria e dall'iniziativa dei singoli, mentre allo stato restava solo la stesura dei regolamenti edilizi¹⁷. In assenza di uno schema urbanistico generale e comune, il proprietario diventava, quindi, l'ideatore di quello che può essere definito, per dimensioni, un vero e proprio piano regolatore.

Da queste riflessioni e dalle diversità delle proposte di riorganizzazione della città in trasformazione, si delineano le identità delle due città-metropoli: da un lato Parigi, alla crescita incessante, rispondeva con un forte disegno regolato, reso possibile da un sistema centralizzato; dall'altro Londra, rispondeva con una rappresentazione frammentata sul lato fisico e spaziale, con un sistema policentrico e discontinuo.

16) Ivi. p.35.

17) Ivi. Capitolo I: Forma e Limiti della città, paragrafo 5. Londra e la logica dell'«estate» p. 37.

1.2 IL GOTHIC REVIVAL

Durante il XIX secolo la visione romantica dell'architettura, considerata "eredità storica", aveva contribuito alla rinascita, in Inghilterra come in Francia, dello stile gotico¹⁸.

Petrarca fu il primo a postulare, seguito dagli umanisti italiani, un modello storico in cui al centro di due epoche considerate di eccellenza culturale, la classica e il rinascimento si ebbe «*un terribile periodo di ignoranza e barbarie*¹⁹», il medioevo in cui si era sviluppata l'arte gotica. Nel Rinascimento, il termine gotico aveva assunto un'accezione negativa, legata a tutto ciò che era considerato barbaro. Sin dal XVII secolo, la Chiesa protestante inglese aveva attestato la sua preferenza per la nuda semplicità degli interni nelle architetture; messe quindi da parte le tradizioni ereditate dal Medioevo e dal Rinascimento, architetti e costruttori dovevano operare nel rispetto del nuovo canone dell'antichità classica, e inevitabilmente tenere a bada le idee dell'Illuminismo settecentesco. Le chiese classiche, edificate durante la *Restaurazione* e l'*Età Georgiana*²⁰, risultavano più adatte alle esigenze liturgiche protestanti rispetto alle chiese gotiche medievali.

Le grandi cattedrali dell'Inghilterra costituivano le incisive presenze architettoniche del potere del Papa ed erano state abbandonate o parzialmente modificate dal clero anglicano per conformarsi in maniera più adeguata alla liturgia protestante.

Proprio in quegli anni (nella prima metà del XIX secolo), in cui si dibatteva in merito alla possibile origine dell'arco acuto e dell'architettura gotica,

18) Il gotico è una corrente culturale e artistica che si sviluppa nel Medioevo. Il termine fu usato per la prima volta da Giorgio Vasari, che con gotico intendeva tutto ciò che, in modo del tutto dispregiativo, era l'arte negli anni prima del Rinascimento. In particolar modo l'arte gotica era l'arte barbarica (dei Goti) accusata di aver cancellato e fatto dimenticare l'arte Greca e Romana.

19) MURRAY, J. C. (a cura di) *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760-1850*, New York, 2004. pp. 440-441.

20) La Restaurazione inglese è riferita al periodo storico che inizia con il ritorno al trono di Carlo II Stuart nel 1660 (in seguito al periodo di Protettorato di Oliver Cromwell) e termina con il regno di Giacomo II Stuart (1685-1689). L'Era Georgiana è ricompresa nel periodo tra il regno di Giorgio I e quello di Giorgio IV, ovvero fra il 1714 ed il 1830 (include il periodo di reggenza di Giorgio IV come Principe di Galles durante la malattia del padre Giorgio III).

Thomas Hope, nella sua opera *Historical Essay on Architecture*, pubblicata a Londra nel 1830, giungeva alla conclusione che l'architettura gotica non era altro che l'evoluzione di quella romanica, escludendo ogni contributo della cultura architettonica islamica.

Charles L. Eastlake, tracciando nel 1872 il primo bilancio critico del medievalismo inglese, dichiarò che le vicende e le rievocazioni romanzesche di Walter Scott²¹, pubblicate dal 1814, al di là del loro valore letterario, «fecero di più per il 'Gothic Revival' di tutte le opere di Carter e di Rickman²² [...] incoraggiando un gusto per l'architettura medioevale²³.»

Il movimento di ripresa dello stile gotico, comunemente definito Gothic Revival fu presentato come una sorta di movimento anti-rinascimento ed era divenuto un simbolo anacronistico del Cattolicesimo²⁴.

Il significato del neogotico non va ricercato nell'imitazione delle opere medievali, ma lo stile fu "ri-creato", fu fatto "rinascere", sostituendo le immagini di barbarie, declino e arretratezza che erano state associate a quei tempi con immagini di cavalleria, idealismo e bellezza semplice. Secondo molti storici la tradizione gotica non è mai cessata del tutto: un'affermazione sostanzialmente fondata dal momento che, in misura maggiore o minore, si sono sempre costruiti o riparati elementi che, con buone ragioni, non possono non essere classificati come gotici.

Il gotico rappresentava in ogni modo idee più grandi di sé: nel XVIII secolo era stato ammirato per la sua suggestiva qualità di decadenza e malinconia, all'inizio del XIX secolo era significativo per la religiosa espressività, alla

21) Walter Scott (1771-1832) è stato uno scrittore, poeta e romanziere scozzese, considerato il padre del moderno romanzo storico. *Ivanhoe* è il suo romanzo più famoso: ambientato in Inghilterra intorno al 1194. Il romanzo è considerato dagli studiosi come il primo vero esempio di genere storico insieme a *Waverley*.

22) John Carter (1748-1817) fu un disegnatore e architetto inglese, uno dei primi sostenitori della rinascita dell'architettura gotica. Thomas Rickman (1776-1841) fu un architetto inglese e un antiquario dell'architettura, una figura importante del revival gotico.

23) EASTLAKE, C. L. *A History of Gothic Revival in England*, Longmans, Green & Co., Londra, 1872. p. 115.

24) VENTIMIGLIA, G. M. *Il Ruolo della Cultura Inglese nella definizione del restauro come disciplina* (Capitolo V) tratto da RESTAURO ANNO ZERO II: varo della prima Carta italiana del restauro nel 1882 a seguito delle proteste internazionali contro la falsificazione della Basilica di San Marco a Venezia (a cura di) TOMASELLI, F.

fine del XIX secolo stimato per la sua ingegneria. Il moderno mondo occidentale deve molto al Medioevo per le sue tradizioni culturali e religiose, le sue strutture politiche e intellettuali²⁵.

Il medievalismo del XIX secolo forniva uno spunto critico per il confronto delle ideologie e delle qualità derivanti da un passato immaginario con il mondo vittoriano, quel razionalismo privilegiato, l'utilitarismo, il governo centralizzato e il capitalismo industriale.

Nel corso di questo risveglio, il gotico, fu affiancato da movimenti sociali di ogni tipo: dal liberalismo politico al nazionalismo patriottico, dalla solidarietà cattolica alla riforma del lavoro²⁶. Potrebbe essere definito più ampiamente «*la storia del confronto della civiltà occidentale con la modernità*²⁷».

Furono gli inglesi a considerare che, nell'arte, il vero Gothic Revival era un graduale spostamento nel concetto di natura, dominato dal classicismo, in quanto gli scrittori che furono influenzati dalla nuova moda per i giardini²⁸, iniziarono a sostenere l'irregolarità e la varietà come "naturali", cadendo alla fine nell'idea del "pittoresco"²⁹.

Si fa strada una sensibilità estetica³⁰ che permette un approccio diverso ai "resti" del passato. Il concetto estetico del sublime (non classico) si oppor-

25) ORTENBERG, V. *In Search of the Holy Grail: The Quest for the Middle Ages*, Hambledon Continuum, London, 2007, IX-XII.

26) Come per il marxismo, che traeva lezioni dalla società medievale, il revival gotico diede una risposta completa alle dislocazioni e ai traumi della rivoluzione industriale.

27) LEWIS, M. J. *The Gothic Revival*, Thames & Hudson 2000.

28) I giardini e i parchi non seguono i modelli italiani e francesi, fatti di prospettive e di tracciati lineari, con siepi e alberature geometricamente tagliati ma ricreano una natura selvaggia, con laghetti, piccole foreste. È il giardino detto in Italia "all'inglese", dove spesso compaiono delle finte rovine, di un tempio antico o di un edificio gotico, con il risultato di accentuare il senso di malinconia dell'insieme. Questo senso del bello malinconico, ma non tragico, prende il nome di pittoresco: un aggettivo che si legge spesso quando si parla, nell'Ottocento, di gusto per il Medioevo o della bellezza dei centri storici italiani, appunto apprezzati perché 'pittoreschi'.

29) Riguardo il dibattito sul pittoresco, si veda ARGAN, G.C. *L'arte Moderna 1770-1970*, Firenze, 1971. Al Capitolo "Pittoresco e Sublime".

30) Quest'idea si diffonde soprattutto in seguito alla pubblicazione di un breve trattato, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, scritto dal filosofo inglese Edmund Burke intorno alla metà del XVIII secolo.

rà al bello (classico) suggerendo che la natura nella sua forma più alta era libera dai vincoli imposti dal classicismo³¹. Questa tendenza in Inghilterra portò alla "atmosfera gotica" pre-romantica, che è notoriamente caratterizzata dalla finzione di Horace Walpole³² e lo stile della sua casa di campagna a Strawberry Hill³³, edificata a partire dal 1750, sotto l'influenza del Gothic Revival nel periodo in cui il gotico non era ancora di "moda". Inoltre sono famosi i progetti di restauro dell'architetto James Wyatt delle cattedrali di Lichfield, Salisbury³⁴, Hereford e Durham, in cui persegue l'obiettivo dell'unità stilistica e del miglioramento degli interni, anche a costo di demolire alcune parti degli edifici o rimuovere elementi architettonici per rendere gli edifici più funzionali.

Molti architetti, che avevano seguito un tipo di formazione classica, tra cui Robert Adam, George Dance Jr., Robert Smirke, John Nash e James Wyatt, furono incaricati dai loro romantici mecenati di progettare palazzi e ville e di ristrutturare residenze nello stile gotico. Poiché lo storicismo e le sugge-

31) MURRAY, J. C. (a cura di) *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760-1850*, New York, 2004. pp. 440-441.

32) Horace Walpole, Ann Radcliffe e Bram Stoker sono considerati i precursori del romanzo gotico. Il romanzo *The Castle of Otranto* di Walpole, scritto nel 1764, narra una vicenda ambientata nella città di Otranto, nell'Italia meridionale, e inaugura il genere letterario che si diffonderà tra la fine del XVIII secolo e l'inizio dell'Ottocento. Può considerarsi la prima architettura del Gothic revival. Approfondimenti in HILL, R. *Welcome to Strawberry Hill. Chronology and architecture at the service of Horace Walpole*, in Horace Walpole and Strawberry Hill, supplemento a "The Times", maggio 2010.

33) L'architetto James Wyatt (1746-1813) costruisce una villa per Walpole, dandole un'intonazione gotica, misteriosa e fantastica, in piena sintonia con i romanzi scritti dal suo committente. La villa si trova sulla collina di Strawberry Hill, e viene iniziata come un consueto edificio classicheggiante; successivamente, Wyatt comincerà ad introdurre, sia nella parte residenziale, sia nel giardino, parti che ricordino l'architettura gotica. Tutta la villa finisce per essere una rievocazione del mondo medievale: tetti spioventi, merlature, archi a sesto acuto; solai decorati con motivi a losanghe, ghimberghe d'arredo, volte a ventaglio riprese dalle grandi cattedrali gotiche inglesi.

34) Durante il restauro della Cattedrale di Salisbury, condotto tra il 1787 e il 1793, James Wyatt praticò una serie d'interventi così drastici che, a conclusione del cantiere, la cattedrale fu sostanzialmente trasformata. Per una completa interpretazione del restauro si consiglia la lettura di alcune notizie riportate da STUBBS, J. H., *Time honored*, p. 220; DENSLAGEN W. F., *Architectural Restoration in Western Europe. Controversy and Continuity*, Amsterdam, 1994, pp. 34-37.

LARGE AND ACCURATE MAP OF THE CITY OF LONDON

Ichographically Defining all the Streets, Lanes, Alleys, Courts, Yards, Churches, Halls and Houses, &c. Actually Surveyed and Delimited, By JOHN OSNEY, Esq. His Majesty's Cartographer.

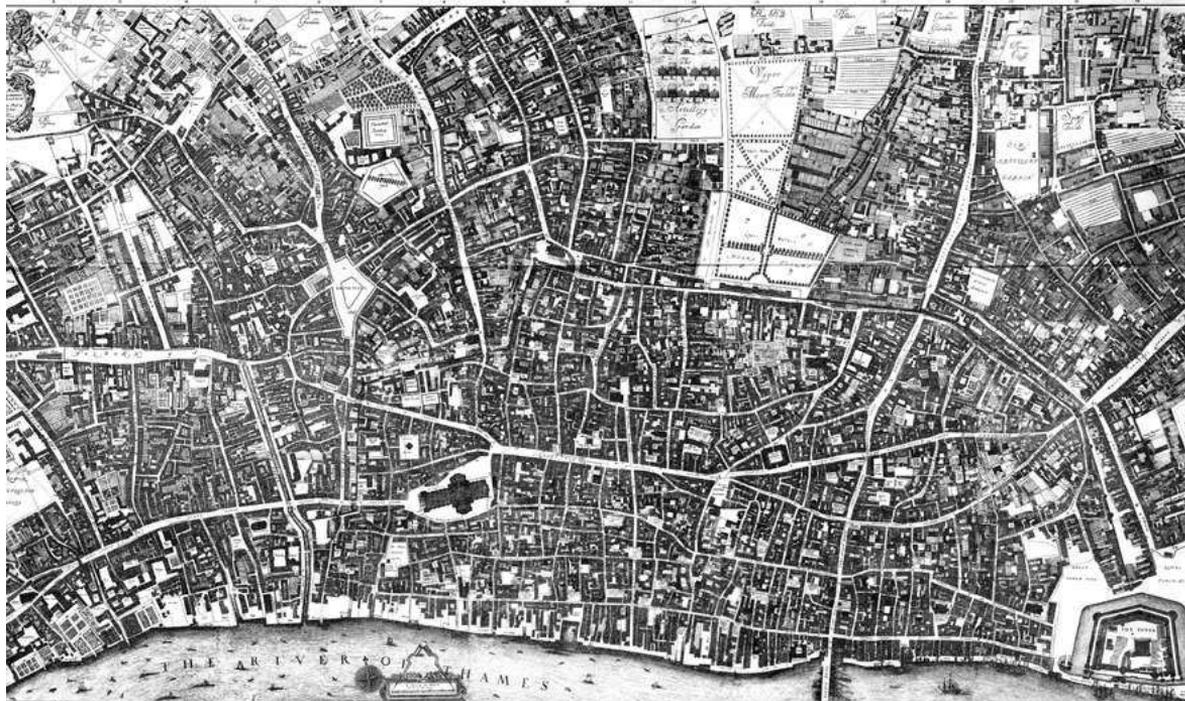


Fig 5 ▲

Londra, carta datata 1903. Al disordine dei grandi tracciati stradali si contrappone l'ordine della trama edilizia.

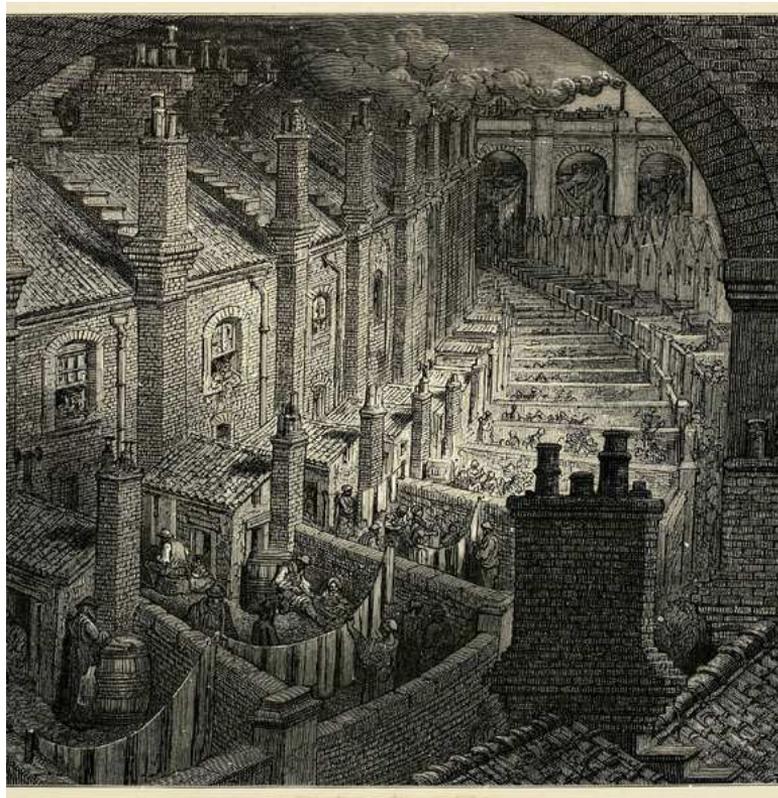


Fig 6 ▲

Il lavoro di Gustave Doré è stato celebrato per il suo uso drammatico di luci e ombre e la potenza delle sue immagini per catturare l'atmosfera della Londra dell'età vittoriana.

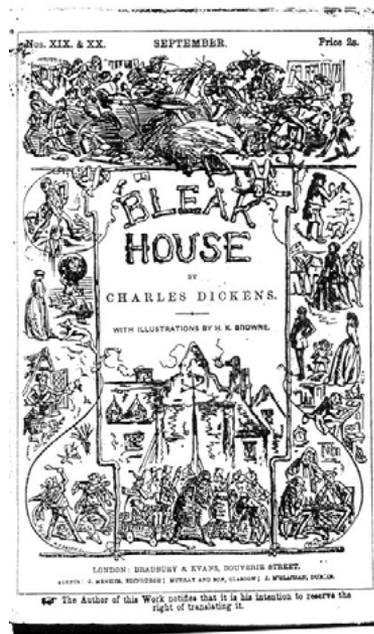


Fig 7 ▲

Copertina di *Hard Times* di Charles Dickens. 1856.



Fig 8 ▲
Strawberry Hill, James Wyatt. Edificio classicheggiante; successivamente, Wyatt comincerà ad introdurre parti che ricordino l'architettura gotica. Tutta la villa finisce per essere una rievocazione del mondo medievale: tetti spioventi, merlature, archi a sesto acuto.



Fig 9 ▲
Strawberry Hill, James Wyatt. Il restauro del 2012.

stioni per l'esotico³⁵ alimentavano le fantasie architettoniche della committenza, i progettisti dovevano possedere una solida conoscenza della storia dell'architettura per soddisfare ogni possibile richiesta³⁶.

Lo sviluppo del fenomeno Gotico, in Inghilterra, Germania e Francia, era stato portato alla luce da tre tappe fondamentali: la prima era, come è stato già espresso, la costruzione di Strawberry Hill, la seconda l'inno di Johann Wolfgang Goethe alla cattedrale di Strasburgo³⁷ e la terza la creazione a Parigi, in pieno periodo rivoluzionario, del Museo dei monumenti francesi di Alexandre Lenoir³⁸. Il museo di Lenoir nei locali dei Petits Augustins, nel 1791, però, era stato fortemente criticato, poichè se da un lato si prefiggeva l'obiettivo di salvare le opere d'arte dalla distruzione, dall'altro era stato accusato di aver disposto i frammenti secondo un ordine cronologico improbabile. Viollet-le-Duc aveva espresso che «[...] *in questo lavoro era intervenuta piuttosto l'immaginazione del celebre conservatore che il sapere e la critica*³⁹.» e Quatremère de Quincy definì l'opera di Lenoir «*un autentico cimitero delle arti, dove una massa di oggetti senza valore per lo studio, ormai senza rapporto con le idee che avevano dato loro vita, formano la più burlesca, se non la più insolente delle raccolte*⁴⁰.».

Al tempo del Gothic Revival, si avviarono i cantieri d'intervento su molte architetture medievali e, in particolare, si iniziò a valutare la possibilità di ri-goticizzare le cattedrali della Gran Bretagna. Si stava facendo spazio una

35) Ricordiamo che i progettisti più versatili dovevano concepire edifici in ogni stile e moda, non solo gotica ma anche egiziana o cinese. Era il periodo in cui tutta l'arte che non faceva parte dell'Europa era chiamata Cineseria.

36) HITCHCOCK, H.R., *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Yale University Press, 1958.

37) Johann Wolfgang (Von) Goethe (1749-1832) è stato uno scrittore, poeta e drammaturgo tedesco. Sulla Cattedrale di Strasburgo nel libro di Goethe *Von deutscher Baukunst* (Dell'architettura tedesca), 1772.

38) Marie Alexandre Lenoir (1761-1839), è un medievalista francese, noto per aver creato e amministrato il museo dei monumenti francesi.

39) *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*, Paris, 1954-68, tomo VIII, s.v. <Restauration>

40) Quatremère de Quincy, A. C. Rapporto al Consiglio generale del 15 Termidoro, anno VIII. Quatremère de Quincy sarà l'artefice della chiusura nel 1816 del Museo di Lenoir, compreso la restituzione delle opere esposte ai luoghi di origine o comunque al clero e ai privati.

maggiore sensibilità nei confronti delle testimonianze gotiche autentiche e furono infatti numerosi e senza precedenti i commenti negativi che ricevette l'intervento di Wyatt⁴¹.

Richard Gough⁴², presidente della *Società degli Antiquari*, e John Carter⁴³, autore di *Ancient Architecture in England*, si mostrarono contrariati dal metodo di restauro di Wyatt, basato sull'idea che le cattedrali medievali dovessero essere rese uniformi nello stile e libere dagli elementi estranei alla presunta configurazione primitiva. I due architetti criticarono negativamente i lavori di Wyatt: era evidente che l'intervento nelle architetture storiche richiedesse una maggiore sensibilità ed il carattere dell'intervento dovesse essere conservativo. Carter fu ancora più drastico nel condannare le mani inesperte e non qualificate dei restauratori e sottolineò che a Salisbury era mancata una reale e sincera comprensione dei dettagli medievali⁴⁴.

L'approccio alquanto distruttivo di Wyatt nell'intervento sulle architetture medievali che erano sopravvissute in Gran Bretagna fu preso da molti architetti, contrariamente a Gough e Carter⁴⁵, come principio valido, tanto da divenire la filosofia apprezzata dalla Chiesa cattolica, secondo cui i sostenitori si mostravano desiderosi di vedere riparate e migliorate le architetture sacre del Medioevo⁴⁶.

41) Notizie riportate da STUBBS, J.H., *Time honored* p. 220 e in DENSLAGEN W.F., *Architectural Restoration in Western Europe. Controversy and Continuity*, Amsterdam, 1994, pp. 34-37.

42) Gough nel 1788 appoggiava, con impegno, la fondazione di un "Comitato per la preservazione da mutilazioni, sacrilegi o anche rapida fatiscenza, i resti degli antichi edifici".

43) John Carter pubblicò i suoi *Pursuit of Architectural Innovation*, consistenti in più di duecento articoli, nel periodico *The Gentleman Magazine* tra il 1798 e il 1818. Gli scritti, che portano semplicemente la firma di "un architetto", consistono essenzialmente in una lunga serie di attacchi diretti ai restauri vandalici di edifici storici: facendo leva sul nazionalismo britannico, Carter chiese ai gentiluomini del suo tempo di difendere con passione il vero gotico. Qualche anno dopo la sua morte, nel 1824, tutti gli articoli sono stati raccolti nell'opera *Specimens of Gothic architecture, and Ancient Buildings in England*, consistente in quattro tomi, stampata a Londra. Notizie tratte da WARWICK W. W., *Carter John (1748-1817)*, in "Dictionary of National Biography", 1885-1900, Vol. IX, Londra, 1908.

44) JOKILEHTO J., *A history of Architectural Conservation*, Oxford, 2002,

45) Ibidem.

46) VENTIMIGLIA, G. M. *Il Ruolo della Cultura Inglese nella definizione del restauro come disciplina* (Capitolo V) tratto da RESTAURO ANNO ZERO II: varo della prima Carta italiana

Per quanto riguarda la produzione di chiese, in Inghilterra nel primo ventennio del XIX secolo, ne erano state costruite pochissime, nonostante la rapida crescita delle città e dei paesi. Nel 1818, però, il parlamento emanò il *Church Building Act*⁴⁷, che prevedeva lo stanziamento di un milione di sterline per la costruzione di nuove chiese. Il provvedimento stimolò un aumento delle attività costruttive sugli interventi di restauro e l'interesse per i principi stilistici dell'architettura gotica ne risultò nuovamente rivigorito, confermando, inoltre, la preferenza per lo stile medievale sugli stili classici⁴⁸. Furono costruite oltre duecento nuove chiese nel ventennio seguente, circa l'80% delle quali nello stile del Gothic Revival⁴⁹.

Molti accurati osservatori ritenevano che si stava affrontando un periodo in cui, il progresso di incremento della rivoluzione industriale stesse devastando la consistenza della città storica (attraverso la demolizione dei vecchi edifici) comportando l'inesorabile disfacimento del patrimonio e delle tradizioni culturali. A York⁵⁰, ad esempio, il supporto della comunità salvò le mura medievali dalla demolizione prevista dagli urbanisti: questo fu sicuramente un importante traguardo sociale e culturale che segnò l'inizio di un crescente movimento per la conservazione del patrimonio e la difesa contro le demolizioni o i restauri errati.

La consacrazione del neogotico in Inghilterra, intorno al 1830, aveva reso possibile la creazione di gruppi di azione come la *Cambridge Camden So-*

del restauro nel 1882 a seguito delle proteste internazionali contro la falsificazione della Basilica di San Marco a Venezia (a cura di) TOMASELLI, F.

47) La prima Commissione era composta da 34 membri, rappresentanti sia il clero che i laici. Oltre a fornire sovvenzioni in denaro, la Commissione aveva il potere di dividere e suddividere le parrocchie e di fornire dotazioni. Si veda PORT, M. H., *600 New Churches: the Church Building Commission 1818-1856* (2nd ed.), 2006.

48) STUBBS J. H., *Time honored*, p. 221.

49) Dati riportati da PIERSON W. H., *American buildings and their architects. Technology and the Picturesque: The Corporate and the Early Gothic Styles*, Doubleday, New York, 1978, p. 151.

50) Notizie in merito alle fortificazioni di York sono in BUTLER V. *The Bars and Walls of York*, Yorkshire Architectural and York Archaeological Society, 1974, pp. 5-6; AA.VV WILSON B &, MEE F. *The City Walls and Castles of York: The Pictorial Evidence*, York Archaeological Trust, York, 2005.

*ciety*⁵¹, fondata nel 1839, costretta ad agire come un movimento clandestino a causa dell'assetto religioso della Gran Bretagna⁵², il cui unico scopo era il recupero dei valori medievali e della tradizione cristiana. La *Camden Society* tenta addirittura di ripristinare la liturgia del medioevo, scavalcando la tradizione anglicana inglese, nata a partire dalla fine del Quattrocento in seguito allo scisma con la chiesa di Roma.

La rivista *The Ecclesiologist*⁵³ inizia dal 1841 a pubblicare i progetti di restauro di chiese medievali mettendo in luce non solo l'intervento di restauro in sé, ma anche il recupero della fede, poichè l'Inghilterra che guardava allo sviluppo capitalistico del lavoro e alla produzione industriale aveva completamente dimenticato i suoi valori e stava diventando un paese laico e secolarizzato.

Sarebbe facile quindi affermare che il cantiere di fine Ottocento sia già imbevuto di una cultura ispirata ad un mito della naturalità dei materiali per tanti versi giustificato storicamente ma la storia del restauro ottocentesco (per buona parte ancora mitologica) potrebbe facilmente mettere in relazione tale gusto degli architetti con quello maturato contemporaneamente dai restauratori, che li spingeva (nonostante l'avallo

51) La *Camden Society* tenta di ripristinare la liturgia del medioevo, scavalcando la tradizione anglicana inglese, nata a partire dalla fine del Quattrocento in seguito allo scisma con la chiesa di Roma. La volontà di ritorno al cattolicesimo, osteggiato nell'Inghilterra dell'Ottocento, porterà la rivista (*the Ecclesiologist*) ad essere dichiarata fuori legge e alla sua conseguente chiusura.

52) Nel 1839 nasce anche la *Oxford Architectural and Historical Society* (OAHS) che, in sodalizio con la *Cambridge Camden Society*, vuole promuovere lo studio dell'architettura ecclesiastica e delle antichità, nonché il restauro degli antichi resti. Pur nella sostanziale identità d'intenti, la *Camden Society* attribuisce una particolare importanza alle questioni teologiche e dottrinarie; ciò le conferisce un'influenza notevolmente superiore rispetto alla consorella.

53) Il mensile della società, "*The Ecclesiologist*", è pubblicato dal 1841 al 1868 e diffonde i resoconti periodici dei restauri delle cattedrali e d'altre architetture religiose, non soltanto inglesi ma anche del continente (cattedrale di Colonia, Notre-Dame di Parigi, cattedrale di Reims). Nel convegno annuale del 1847 i soci si pronunciarono, quasi con voto unanime, per il restauro condotto seguendo il sistema "distruittivo", consistente nella demolizione integrale della chiesa e la ricostruzione nello stile prediletto che, per la *Camden Society*, è il "gotico decorato". Approfondimenti in TSCHUDI-MADSEN S., *Restoration and Anti-Restoration. A study in English Restoration Philosophy*, Oslo, 1976, pp. 24-36; per gli orientamenti e i contributi delle associazioni, si consulti SETTE M. P., *Il restauro in Architettura*. pp. 76-77.

di uomini di cultura come P. Merimée) al *débadigeonnage*⁵⁴ sistematico degli scialbi che coprivano pietre e mattoni medievali, per rivalutarne la componente "naturale"⁵⁵.

L'analisi scientifica che poi ha avuto luogo nel XIX secolo, incorniciata nella tendenza filosofica del positivismo⁵⁶, si era anche riflessa nel restauro architettonico: un intervento per essere considerato appropriato doveva cominciare dalla conoscenza storica della costruzione. Questo può facilmente essere compreso considerando che il ripristino è un termine che comprende molte costruzioni medievali in fase di completamento o ricostituite con l'inserimento di grandi aggiunte o estensioni che sono state fatte tenendo come riferimento l'uso di materiali di costruzione tradizionali con i loro corrispondenti tradizionali⁵⁷.

54) MARCONI, P. *Arte e Cultura della manutenzione dei Monumenti*, Roma-Bari, 1984. p. 9. Per *Débadigeonnage* si intende lo smantellamento e la decorticatura radicale di un manufatto antico.

55) MARCONI, P. *Colore e 'Colorito' in Architettura: Il Cantiere storico, le Tecniche storiche di manutenzione contributo al problema del 'Colore di Roma'* in *Il Bollettino d'Arte* n. 6, Ministero dei Beni Culturali e Ambientali, 1984. pp. 9-15.

56) LOPEZ ULLOA, F.S *The Theory and Practice of Restoration in England in the Second Half of the 19th Century: The Work of George E. Street*, ETSA _ Universidad Politecnica de Madrid, Spagna, 2010.

57) Charlton, T.M. *A history of theory of structures in the nineteenth century*. Cambridge University Press, 1982.

CAP 2. IL RESTAURO NEL XIX SECOLO

2.1 FRANCIA E IN INGHILTERRA: TEORIE E PRASSI A CONFRONTO

Nel corso del XIX secolo, la teoria e la pratica di intervento restaurativo sui monumenti antichi si sviluppò in Inghilterra con concrete differenze rispetto all'Italia¹ e alla Francia. La moderna coscienza storica favorì un nuovo approccio fondato sul rispetto per lo stile originale, non più per ragioni puramente estetiche, ma per il significato dell'edificio come testimonianza della storia della nazione, in Germania e in Francia, o per ragioni religiose in Inghilterra².

In Gran Bretagna si percepisce che *«l'interpretazione dell'architettura, anziché su parametri razionali, tende a fondarsi quasi esclusivamente su termini religiosi, politici e soprattutto morali [...] e che aspetti morali e naturalistici siano presenti costantemente e in misura accentuata nella cultura artistica inglese»*³

L'interesse rivolto allo studio e al restauro dell'architettura medievale condusse in breve alla creazione di standard professionali. Edward Augustus Freeman fu presumibilmente il primo a tentare di definirli nella sua opera *The Preservation and Restoration of Ancient Monuments* (1852). Egli descrisse tre diversi metodi di approccio al restauro: l'approccio distruttivo che trascurava gli stili del passato e ammetteva le riparazioni o le addizioni nello stile del tempo presente; l'approccio conservativo che prevedeva la riproduzione minuziosa dei dettagli di un antico edificio; il compromissorio approccio eclettico che richiedeva un'analisi molto accurata della storia e delle caratteristiche pregevoli, caso per caso, fino a giungere alla più corretta procedura di restauro. Il terzo tipo di approccio poteva prevedere

1) Ricordiamo in Italia le numerose personalità che hanno contribuito allo sviluppo del restauro come Camillo Boito, Alfonso Rubbiani a Bologna e Luca Beltrami. Si legga in S. CASIELLO, *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Marsilio, Venezia, 1996; terza ed. ampliata, 2005. Su Alfonso Rubbiani l'intervento del Prof. Arch. Emanuele Romeo, pp.203-221.

2) JOKILEHTO, J. *A History of Architectural Conservation. The Contribution of English, French, German and Italian Thought towards an International Approach to the Conservation of Cultural Property*, University of York, Inghilterra, Settembre 1986.

3) SETTE M. P. *Il restauro in architettura. Quadro storico*, UTET Università, 2001, p. 69.

la rimozione delle aggiunte, se di poco pregio o se queste fossero in grado di sminuire il progetto originario⁴. Alcuni assunti di questa filosofia d'intervento erano analoghi a quelli di Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc⁵ ed è probabile che fosse esistita una sua corrispondenza con i membri della *Cambridge Camden Society*.

Il dibattito sul restauro architettonico⁶, materia di numerose ideologie, cominciò, nel XIX secolo, ad attirare l'attenzione del pubblico divenendo oggetto di studio di personaggi come E.E. Viollet-le-Duc, J. Ruskin, A.W.N. Pugin e W. Morris.

La cultura storico-critica della disciplina del restauro, probabilmente per semplificazione, tende ad attribuire l'etichetta di "restauratore conservativo" a Ruskin e quella di "restauratore stilistico" a Viollet-le-Duc.

Ma c'è da precisare che le due personalità provengono da due realtà totalmente differenti e non è possibile pensare che esista un giusto modo di vedere il restauro senza prendere in considerazione la componente culturale e storica bombardata costantemente da pensieri, affini o completamente contrapposti. «*John Ruskin*» dice Carlo Ceschi «*apparteneva ad un mondo spirituale tutto diverso da quello di Viollet-le-Duc, e ad una terra che non presentava gli stessi problemi e non richiedeva gli stessi interventi che si erano resi pressanti e indispensabili in Francia*» dove occorre intervenire sui monumenti danneggiati dal furore iconoclasta dei rivoluzionari⁷. La visione ruskiniana dell'arte e dell'architettura non poteva non investire direttamente la questione del restauro dei monumenti e trovarsi in piena

4) I principi di restauro sono chiaramente espressi in FREEMAN E. A. *The Preservation and Restoration of Ancient Monuments*: una carta letta da the Archæological Institute at Bristol, John Henry Parker, Oxford e Londra, Luglio 1851. Si consulti pure DENSLAGEN W. F., *Architectural Restoration in Western Europe. Controversy and Continuity*, Amsterdam, 1994, p. 62.

5) Per una visione generale su Viollet-le-Duc si veda VASSALLO, *E. Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879)* in S. CASIELLO, *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Marsilio, Venezia, 1996; terza ed. ampliata, 2005

6) Per un resoconto sulle diverse ideologie del restauro si veda G. CARBONARA, *Avvicinamento al Restauro, Teoria, storia, monumenti*, Liguori, Napoli 1997, pp. 125-178 e S. CASIELLO, *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Marsilio, Venezia, 1996; terza ed. ampliata, 2005.

7) Citazione tratta da: CESCHI C., *Teoria e storia del Restauro*, Roma, 1970, pp. 87-92.

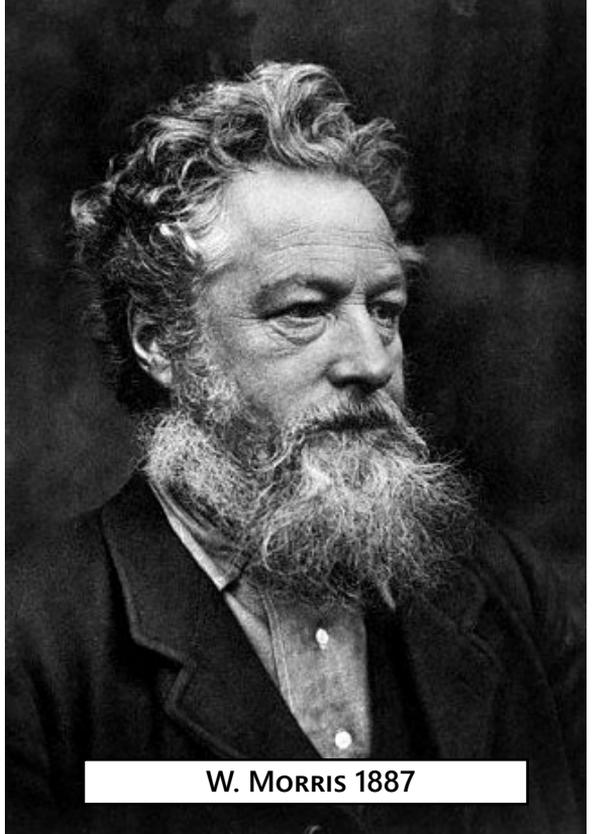
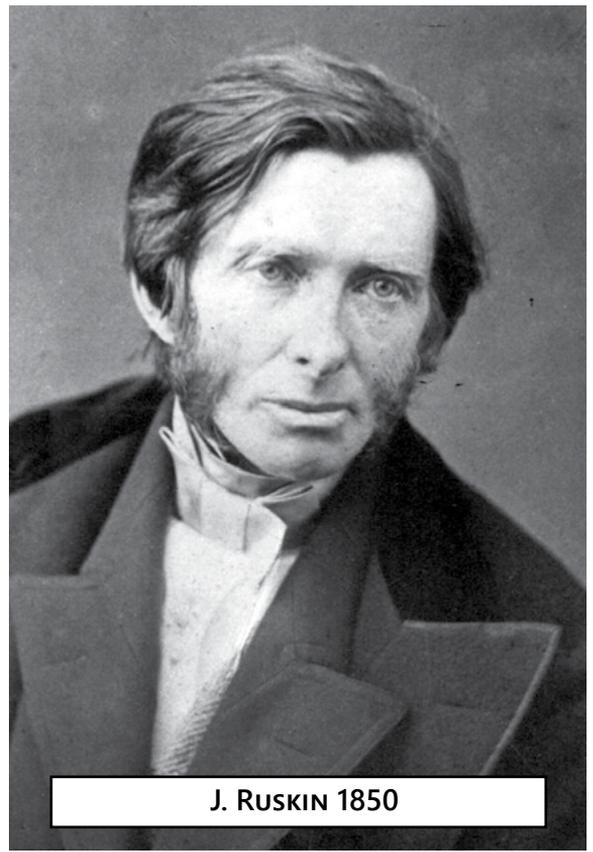
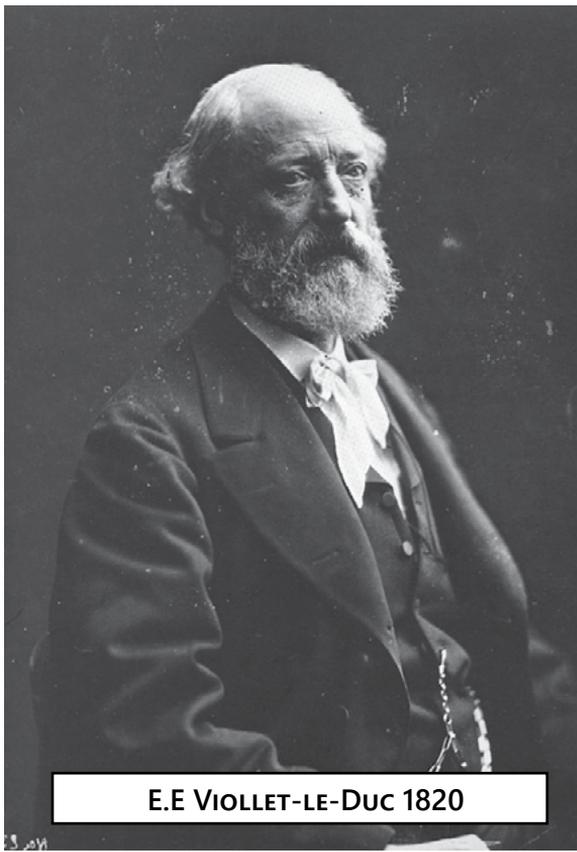


Fig 10 ▲

In Alto da sinistra a destra: E.E Viollet-le-Duc, J. Ruskin, In Basso da sinistra a destra A.W.N Pugin e W. Morris

antitesi con quanto si stava compiendo in Francia in quel periodo. «*Giudicare Viollet-le-Duc [...] in base alla coerenza dei suoi enunciati teorici sul restauro*» dice Carbonara «è perlomeno imprudente⁸». Viollet-le-Duc era stato, per quanto riguarda la tutela, un partecipante molto attivo di due Società per la protezione dei monumenti: la *Commission des Monuments Historiques* e il *Service des Cultes*. Questi organismi imposero, nei suoi interventi di restauro tempo e metodo, non sempre in accordo con il suo pensiero ed operato.

Di particolare importanza era il clima che si respirava in Francia, già all'alba del 1830, generato dal passaggio della definizione di "monumento nazionale" a "monumento storico" e dalla successiva creazione della figura dell'*Ispettore Generale dei Monumenti Storici*. Il primo a ricoprire questa carica tra il 1830 e il 1834 fu Ludovic Vitet⁹ che diede un contributo importante per il restauro in Francia, in quanto si era imposto contro gli interventi di imitazione. Il suo contributo promuoverà la *creazione di una nuova classe di tecnici restauratori*¹⁰ e sarà il primo ad essere nominato come *Presidente della Commissione dei Monumenti Storici* fino al 1848. Tra il 1840 e il 1848 verranno conteggiati e classificati dai 934 ai 3.000 monumenti grazie al contributo di Vitet e Merimée. Prosper Merimée, il successore di Vitet alla carica di *Ispettore Generale* (dal 1834 al 1853), si troverà in gravi difficoltà a causa del suo bagaglio culturale di antiquario e storico dell'arte che non gli permetteva di sviluppare un giudizio critico sulle architetture. Nel suo mandato di *Ispettore* si troverà a dover ovviare all'ignoranza degli architetti in Europa (tolta l'Inghilterra) in termini di costruzioni medievali¹¹; egli era considerato infatti la *cinghia di trasmissione tra il sapere degli storici*

8) CARBONARA, G. tre mostre celebrative in Europa, in "Restauro. Quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi", IX, 1980, 47-48-49 ("Viollet-le-Duc e il restauro dei monumenti"), pp. 59-78

9) Ludovic Vitet (1802-1873) rimase in carica come *Ispettore* per circa quattro anni, per poi lasciare il posto al Prosper Merimée in carica dal 1834 al 1853.

10) S. CASIELLO, *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Marsilio, Venezia, 1996; terza ed. ampliata, 2005. Capitolo (a cura di) RUSSO, V. *La Tutela in Francia tra rivoluzione e secondo impero* pp. 62-63.

11) Nota 61 in CHOAY, F. *L'allegoria del Patrimonio*, (a cura di) D'ALFONDO, E. e VALENTE, I. Officina Edizioni, Roma, 1995. cit. p. 99

e il *saper fare dei professionisti*¹². Sotto il profilo amministrativo Merimée istituirà, per la prima volta, un fondo monetario destinato al restauro dei monumenti.

Fu Merimée a suggerire Viollet-le-Duc come restauratore in Francia, precisando che sarebbe stata «una sicura garanzia di successo¹³», una assicurazione per il fatto che Viollet-le-Duc era ancora molto giovane. L'opera più importante della sua formazione, sebbene non sia il suo primo progetto di restauro, è sicuramente quella fatta a Madeleine di Vezelay nel 1840. I suoi interventi sulla basilica si erano limitati al consolidamento e all'eliminazione del degrado, gli interventi stilistici erano stati circoscritti all'eliminazione delle situazioni di pericolo. Viollet-le-Duc era stato costantemente relazionato e ridotto alla definizione di Restauro nel suo *Dictionnaire* in cui esprimeva che «*Restaurare un edificio significa ristabilirlo in uno stato completo che non può essere mai esistito in un momento dato*».

Il quadro accusatorio doveva rendere conto di un contesto, come quello francese, in cui i monumenti si trovavano in uno stato di degrado avanzato; inoltre, si deve riflettere sul fatto che Viollet-le-Duc aveva sviluppato nella sua teoria un forte interesse verso la storia tecnica, i cantieri e l'indagine sul posto e fu uno dei primi a dimostrare l'importanza dei rilievi fotografici. Viollet-le-Duc pensava che era necessario intervenire in un edificio valutando il caso singolo, mantenendo sempre aperto il rapporto tra teoria e prassi. Egli scrisse che l'architetto

deve agire come il chirurgo accorto ed esperto, che tocca un organo solo dopo aver acquisito una completa conoscenza della sua funzione ed aver previsto le conseguenze immediate o future dell'operazione. Se agisce affidandosi al caso, è meglio che si astenga. È meglio lasciar morire il malato piuttosto che ucciderlo¹⁴.

La differenza tra lui e Ruskin, era insita nella piena convinzione da un lato

12) Ibidem.

13) E.E. VIOLLET-LE-DUC *Monographie de l'ancienne église abbatiale de Vezelay*, Parigi 1873, p. 26.

14) Viollet-le-Duc <Restauration> p. 267.

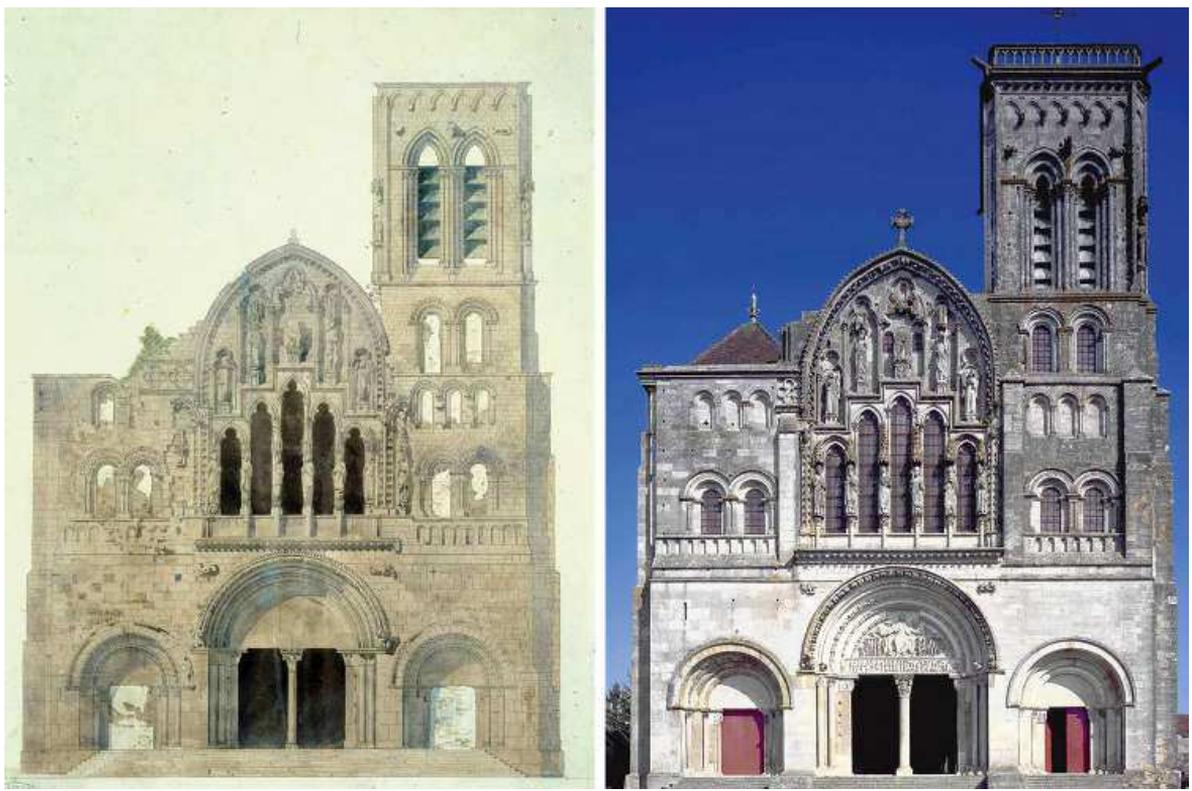


Fig 11 ▲
 Madeleine de Vezelay, prima dell'intervento di Viollet-le-Duc (1840-1861) e oggi.

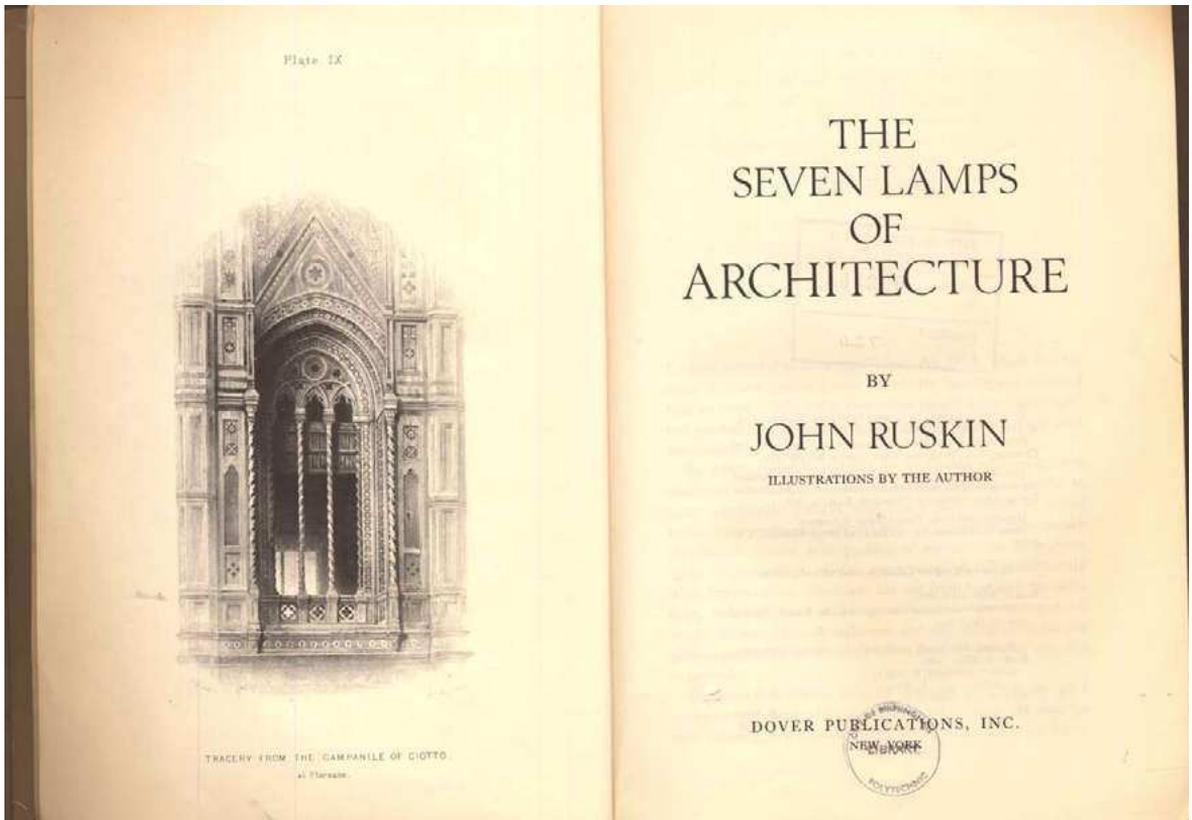


Fig 12 ▲
 The Seven Lamps of Architecture, John Ruskin. Pubblicato per la prima volta nel 1843.

della volontà di rievocare un ritorno allo stile gotico, dall'altra dalla completa rottura col passato: Viollet-le-Duc infatti aveva *nostalgia dell'avvenire, non del passato*¹⁵. Sia per Viollet-le-Duc sia per Ruskin, però, era comune il tema della "morte" dell'edificio. Per Ruskin una qualsiasi architettura «*alla fine, dovrà giungere la sua ora; ma che avvenga dichiaratamente e apertamente; e che nessun sostituto disonorante e falso la privi dell'ufficio funebre del ricordo*¹⁶». Ad entrambi non sfuggì la differenza tra restauro e conservazione, la seconda molto più importante. Viollet-le-Duc dirà «*sono due azioni molto diverse, la conservazione è la conseguenza di una cura continua. Per conservare un edificio, bisogna amarlo come si ama la propria casa, non trascurare alcunché perché ogni cosa sia mantenuta nello stato che conviene*¹⁷.» Ruskin invece che «*il cosiddetto restauro è il tipo peggiore di distruzione [...] Sorvegliate un edificio con cura assidua; proteggerlo meglio che potete, e ad ogni costo, da ogni pericolo di sfacelo*¹⁸.» Alla terza edizione di *The Seven Lamps of Architecture* (1888), trascorsi trentanove anni dalla prima edizione, Ruskin aggiunse l'espressione «*Non parliamo poi di restauro. La cosa è una bugia dall'inizio alla fine*¹⁹».

Durante gli anni Quaranta del 1800 iniziò un nuovo dibattito in Inghilterra sui principi della conservazione e del restauro degli edifici storici: si distinsero due gruppi contrapposti, restauratori e anti-restauratori, e si arrivò gradualmente alla definizione di questi principi. Guardando il dibattito da un punto di vista generale, entrambe le parti sembravano avere molto in comune: la differenza fondamentale consisteva nella definizione degli obiettivi. I "restauratori" miravano al "restauro fedele" e, se fosse stato necessario, alla ricostruzione di una precedente forma architettonica,

15) CHOAY, F. *L'allegoria del Patrimonio*, (a cura di) D'ALFONDO, E. e VALENTE, I. Officina Edizioni, Roma, 1995. p. 104

15) RUSKIN, J. *The seven lamps of Architecture*, London, 1849.

17) VIOLLET-LE-DUC, E. E. *La restauration des anciens édifices en Italie* in Encyclopédie d'Architecture, 1872. pp. 15-16; ora in AA.VV. *Le Voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc 1836-1837*, Parigi 1980. p. 223; una traduzione italiana dell'articolo è in DELLA COSTA, M. *La Basilica di San Marco e i restauri dell'Ottocento*, Venezia 1983. pp. 109-114.

18) RUSKIN, J. *The seven lamps of Architecture*, London, 1849.

19) Inserita nella "Lampada della Memoria" in RUSKIN J., *The Seven Lamps of Architecture*, cap. 6, Londra, 1888 (II ed.).

enfaticamente allo stesso tempo gli aspetti pratici e funzionali. Gli "anti-restauratori", invece, erano consapevoli del "tempo storico" e insistevano sul fatto che ogni oggetto o costruzione apparteneva al suo specifico contesto storico e culturale e non era possibile ricrearlo con lo stesso significato in un'altra epoca, l'unico compito era quello di proteggere e conservare il materiale autentico. I risultati di questo dibattito sono stati gradualmente avvertiti nella pratica di restauro, che era stata guidata verso un approccio più conservativo²⁰. Questo concetto ha rivoluzionato la disciplina del restauro e al giorno d'oggi rimane un aspetto fondamentale, riconosciuto come originato dalla scuola inglese²¹.

Un grande e storico paradosso della fine degli anni '50 e '60 era che la linea di avanzamento di "sviluppo", almeno in Inghilterra, non si trovava lungo la linea dell'architettura ferroviaria del Cristal Palace ma nel sofisticato neo-medievalismo di Street, il suo e di quelli che l'avevano emulato²². Le posizioni innumerevoli, le scuole, le tendenze e le dichiarazioni che si sono sviluppate da allora, hanno oggi un punto in comune: la valutazione e il rispetto per gli antichi monumenti architettonici.

Durante una discussione che seguì un incontro del *Royal Institute of British Architect* (RIBA), George Edmund Street esordì dichiarando che era necessario, per qualsiasi intervento di restauro, che venisse supervisionato da un architetto in tutte le fasi, poiché era impossibile comprendere un edificio sino in fondo se prima non si fosse disegnata e misurata ogni sua parte, poiché erano stati fatti gravi errori senza la figura dell'architetto.

Sebbene ammirava la grande energia, lo zelo e l'abilità dei professionisti francesi, la loro eccellente catalogazione, e le preziose relazioni di Mérimée, Street insisteva sul fatto che sarebbe stato un grande pericolo affidare il

20) JOKILEHTO, J. *A History of Architectural Conservation. The Contribution of English, French, German and Italian Thought towards an International Approach to the Conservation of Cultural Property*, University of York, Inghilterra, Settembre 1986. Al capitolo 7, p. 298.

21) LOPEZ ULLOA, F.S *The Theory and Practice of Restoration in England in the Second Half of the 19' Century: The Work of George E. Street*, ETSA_ Universidad Politecnica de Madrid, Spagna, 2010.

22) HITCHCOCK, H.R, *G.E Street in the 1850's* in *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol.19, n.4, Dic., 1960, pp. 145-171.

patrimonio architettonico britannico nelle mani del governo. Sosteneva che ciò fosse chiaramente dimostrato nel sistema dei “restauri all’ingrosso” in Francia²³. Di contro Scott aveva enfatizzato il grande valore degli edifici gotici francesi come patrimonio universale dichiarando che «*gli architetti e gli storici dell’arte francesi, mostrando (se lo ammettiamo o no) che la loro è la madrepatria dell’architettura gotica, hanno fatto delle loro produzioni la proprietà dell’Europa e del mondo, e che [...] tutti gli amanti dell’architettura gotica hanno un credito quasi uguale su di loro per la loro autenticità e conservazione*²⁴».

Alla chiusura del consiglio era stato deciso di nominare un comitato per stilare una serie di indicazioni pratiche da seguire per il restauro dei monumenti storici. Nel 1865 furono raccolte sotto la voce di *Conservazione di antichi monumenti e resti* di cui vi erano due parti: “*Consiglio generale ai promotori del restauro di edifici antichi*” e “*Consigli agli operai impegnati nella riparazione e nel restauro di edifici antichi*”.

I consigli per il restauro erano basata su un primissima indagine storica e archeologica per poi passare ai disegni e le fotografie prima di procedere con qualsiasi intervento, poichè qualsiasi cosa poteva avere un valore, dai frammenti d’intonaco alle iscrizioni. Era vietata la raschiatura delle superfici, il cemento doveva essere utilizzato esclusivamente per il consolidamento e il rimontaggio delle pietre sciolte. Era preferibile eliminare il procedimento di re-intonacatura per esporre e mostrare la storia del tessuto con le sue alterazioni successive nel modo più distinto possibile, così come aveva consigliato Street. C’era, tuttavia, ancora un’influenza persistente della Cambridge Camden Society²⁵, ma il documento contribuì ad

23) STREET, G.E. *Discussione su Mr. G.G. Scott’s Paper on the Conservation of Ancient Monuments*, Carta letta al RIBA, Londra, 1861-1862.

24) SCOTT, G.G. *On the Conservation of Ancient Architectural Monuments and Remains.*, Carta letta al RIBA, 1861-1862, Londra, pp. 65.

25) La Cambridge Camden Society voleva la “liquidazione degli ostacoli”, come “rivestimenti delle pareti, marciapiedi, pavimenti, gallerie, alti banchi, pareti moderne, pareti divisorie o altri incombustibili, come potrebbe nascondere la lavoro antico”. Contenuto e tradotto da JOKILEHTO, J. *A History of Architectural Conservation. The Contribution of English, French, German and Italian Thought towards an International Approach to the Conservation of Cultural Property*, University of York, Inghilterra, Settembre 1986.



Fig 13 ▲

La ricostruzione fu affidata a Barry e Pugin nel 1834 dopo un incendio. Di Barry è l'idea generale del palazzo, Pugin è stato l'ideatore degli arredi e dei due massicci torrioni d'angolo, la Torre Vittoria e il celebre Big Ben.





Fig 14 ▼

Alcune illustrazioni del movimento artistico e di progettazione internazionale Arts and Crafts prodotte da William Morris, 1860.



un nuovo approccio alla conservazione degli edifici storici, anche se alcune delle sue raccomandazioni tecniche causarono gravi problemi in seguito. Nel 1874, a Ruskin fu offerta la medaglia d'oro del RIBA, ma rifiutò poichè in Europa si stavano ancora compiendo azioni di distruzione di opere d'arte e di edifici storici, *«perché non abbiamo, nessuno di noi, mi sembra, qualsiasi diritto di rimanente a conferire o ricevere onori; e meno di tutti quelli che procedono dalla Grazia, e coinvolgono la Dignità, del Trono Britannico²⁶»*.

26) Ruskin, J. *Ruskin, J. to C.L. Eastlake, Secretary of RIBA, 20 Ma 1874*, Journal of the RIBA, 10 Febbraio 1900 p.143. Tradotto da JOKILEHTO, J. *A History of Architectural Conservation*.

2.2 LE PERSONALITÀ DI A.W.N PUGIN E J. RUSKIN

Nel panorama inglese le due personalità che hanno generato discussioni critiche sulla pratica restaurativa sono sicuramente Augustus Welby Northmore Pugin e John Ruskin. Pugin e Ruskin erano nati entrambi nella prima metà del XIX secolo (rispettivamente nel 1812 e nel 1819), ma Pugin morì all'età di soli 40 anni mentre Ruskin a 81 ed entrambi erano uomini di visioni appassionate e selettive. La conversione di Pugin al cattolicesimo era o la causa o l'effetto della sua convinzione sul fatto che la Chiesa Cattolica Romana fosse l'unica custode responsabile dell'eredità gotica, mentre per Ruskin era stata proprio la Chiesa di Roma a difendere e rappresentare gli stili rinascimentali²⁷. Ruskin era *un puritano, ma abbandonò il suo credo intorno agli anni '50 in favore di una religiosità non confessionale*²⁸.

A differenza di Pugin, Ruskin non era un architetto, ne tanto meno un ingegnere. Le sue teorie architettoniche erano basate sul giudizio artistico, sul potere immaginativo, sulla psicologia sociale e sulla filosofia estetica ed ebbe un impatto travolgente, in Europa, grazie al suo virtuosismo letterario.

Nonostante Ruskin si trovasse in contrasto con le idee di Pugin, cosa per altro reciproca, i due avevano numerose cose in comune come l'amore per il gotico e per il colore, il disprezzo per l'arte rinascimentale, la razionalizzazione sull'ornamento, l'insistenza sulla base morale dell'architettura e della costruzione.

La visuale conservativa di John Ruskin si rivela dichiaratamente innovativa, incentrata sulla concezione aristotelica della natura e, a tratti, influenzata dal pensiero di Pugin. Bisogna tenere a mente che esiste *«una critica del pensiero di Ruskin che tende sistematicamente a sopravvalutare le tesi ruïnistiche. [...] Sono ignorate le più recenti considerazioni che ne hanno chiarito il pensiero documentandone la posizione autenticamente conservativa in termini positivi; oppure l'opposizione di Ruskin al "restauro" viene identificata,*

27) HOMAN, R. *The Art of the Sublime: Principles of Christian Art and Architecture*, 2006 pp. 116-132ca.

28) CHOAY, F. *L'allegoria del Patrimonio*, (a cura di) D'ALFONDO, E. e VALENTE, I. Officina Edizioni, Roma, 1995. p. 93

limitata e confinata al rifiuto del semplice restauro stilistico²⁹».

Nel 1837, l'*Architectural Magazine* iniziò a divulgare il ciclo di articoli "Poesia dell'architettura" che riproponevano gli ideali di Pugin; solo qualche tempo dopo si saprà che l'autore degli scritti, lo sconosciuto Kata Phusin, era in realtà il giovane Ruskin, già «*impegnato a dare un fondamento etico e religioso al suo bisogno di bellezza che il turbinoso sviluppo industriale tende a inquinare³⁰».*

Lo sviluppo industriale, secondo Ruskin, stava comportando la manomissione degli edifici per incrementare gli interessi di natura economica di alcuni speculatori:

voi potete fare il modello di un edificio come lo potete di un corpo e il vostro modello può rinchiudere la carcassa dei vecchi muri, come pure il vostro corpo può rinchiudere lo scheletro, ma non ne vedo il vantaggio e poco m'importa. Il vecchio edificio è distrutto: lo è più completamente più inesorabilmente che se fosse crollato in un cumulo di polvere³¹.

Criticò chi cercava di ricreare il passato oscurando il passaggio del tempo sull'opera d'arte:

né dalla gente, né da coloro i quali hanno cura dei monumenti pubblici, è compreso il vero significato della parola restauro. Essa significa la più totale distruzione che un edificio possa subire. Una distruzione fuori dalla quale nessun resto può essere raccolto, una distruzione accompagnata dalla falsa descrizione della cosa distrutta [...]. È impossibile, com'è impossibile resuscitare i morti, restaurare qualsiasi cosa che sia stata importante e bella in architettura³².

29) Si cita da BELLINI A., *Boito tra Viollet-le-Duc e Ruskin?*, in GRIMOLDI A. (a cura di), Omaggio a Camillo Boito, Milano, 1991, pp. 160-164.

30) SETTE M. P., *Il restauro in architettura*. p. 72.

31) Traduzione di *The Seven Lamps of Architecture* tratta da CESCHI C., *Teoria del restauro*, Roma, 1970, pp. 87-92. Per approfondimenti si consultino: PIRAZZOLI N., *Appunti di viaggio*; CASIELLO S., *I viaggi di John Ruskin nel sud della penisola*; PICONE R., *John Ruskin e il mezzogiorno d'Italia. Gli esiti sulla conservazione dei beni architettonici nel Novecento*, tutti in AA.VV. SETTE M. P., CAPERNA M., DOCCI M., TURCO M. G., *Saggi in Onore di Gaetano Miarelli Mariani*, Roma, 2007, pp. 359-362, 433-446.

32) RUSKIN, J. *The seven lamps of Architecture*, London, 1843. pp. 184-207.

Il critico inglese si asteneva dal separare i valori ideali da quelli esistenziali e respinse ogni frattura tra cultura dello spirito e cultura materiale:

pensare che Ruskin limiti tutto ciò al rifiuto del puro restauro stilistico significa ridurne inaccettabilmente il pensiero, schematizzarlo, ma anche dimenticare l'azione della S.P.A.B. e la concretezza di talune polemiche, come quella sui marmi di San Marco, dove non si trattava fondamentalmente di un ripristino formale³³.

Augustus Welby Northmore Pugin, fu assistente di Sir Charles Barry alla progettazione delle nuove Camere del Parlamento a Westminster negli anni Quaranta e Cinquanta del XIX secolo. Fu un gran lavoratore e progettò un gran numero di edifici, ma fu anche uno scrittore attivo e promosse una "battaglia degli stili" attraverso le sue pubblicazioni tentando di rimpiazzare lo stile neoclassico con il neo-gotico, più consono agli edifici religiosi³⁴. Nella sua visione, l'unica e sola funzione dell'architettura era servire la Chiesa ispirando l'umanità ad una più alta moralità, una funzione che credeva di potere esplicitare solo attraverso lo stile gotico, cioè il vero stile cristiano, tanto che si troverà a promulgarlo come ideale della nazione³⁵. Attaccò il classicismo e il protestantesimo, accusando i loro sostenitori della distruzione del patrimonio gotico del paese, e si scagliò anche contro i preti cattolici che non furono risparmiati dalle sue accuse.

Pugin, il più purista del Revivalisti Gotici, era cattolico³⁶ e fu il primo scrit-

33) Si cita da BELLINI A., *Boito tra Viollet-le-Duc e Ruskin?*, in GRIMOLDI A. (a cura di), Omaggio a Camillo Boito, Milano, 1991, pp. 160-164.

34) VENTIMIGLIA, G. M. *Il Ruolo della Cultura Inglese nella definizione del restauro come disciplina* (Capitolo V) tratto da RESTAURO ANNO ZERO II: varo della prima Carta italiana del restauro nel 1882 a seguito delle proteste internazionali contro la falsificazione della Basilica di San Marco a Venezia (a cura di) TOMASELLI, F.

35) LOPEZ ULLOA, F. S. *The Theory and Practice of Restoration in England in the Second Half of the 19th Century: The Work of George E. Street*, E.T.S.A. Universidad Politecnica de Madrid, Spagna, 2010.

36) Maria Piera Sette ha evidenziato che in realtà il rapporto tra gotico e cattolicesimo era già stato colto da altri prima di lui, specialmente da Charles Eastlake e da John Milner, ma Pugin una volta convintosi di questa connessione ne trae tutte le conclusioni e abbraccia personalmente il cattolicesimo; una conversione che certamente è da collegare al suo infinito amore per l'arte cristiana. Si consulti SETTE M. P. *Il restauro in architettura. Quadro storico*, Torino, 2001, p. 70.

tore a giudicare i valori dell'arte e dell'architettura sulla base del significato morale³⁷. I protestanti avevano ignorato la forma tradizionale della chiesa e avevano distrutto molti edifici per le loro esigenze pratiche, che secondo Pugin non erano compatibili con la forma originale: voleva, in qualche modo, ripristinare tutte le caratteristiche antiche che avevano fatto parte delle chiese paleocristiane, compreso l'altare di pietra.

Nel suo primo libro, *Contrasts*³⁸, pubblicato nel 1836 esprime le riflessioni che lo portarono alla conversione al cattolicesimo³⁹. La diffusione dell'opera contribuì in modo netto ad espandere la sua notorietà e comportò un rapido incremento degli incarichi che gli furono affidati su interventi in edifici religiosi e privati. Lo stato trascurato dell'*Abbazia di Westminster*, una volta gloriosa, era diventata, per Pugin, una vergogna nazionale, ed era sconvolto per la poca cura che era stata concessa da coloro che dovevano proteggere questa eredità, «*come i legittimi conservatori delle nostre antichità nazionali*⁴⁰». Tuttavia, qualcosa fu salvato, mentre in Francia le devastazioni della Rivoluzione e le "influenze pagane" del Classicismo avevano causato ancora più danni.

La prima cosa da fare, secondo lui, era promuovere un cambiamento fondamentale nelle menti dei cattolici moderni, e «renderli degni di questi stupendi monumenti di antica pietà⁴¹».

Mentre lavorava ai suoi libri *Contrasts* (1836), *The True Principles of Pointed or Christian Architecture* (1841) e *An Apology for the Revival of Christian Architecture* (1843), Pugin poté compiere lunghi viaggi e valutare numerosi esempi di restauro. Egli assunse una posizione critica che ebbe vasta riso-

37) La moralità si estendeva anche ai dettagli della costruzione, dove tutto doveva essere reale e una vera espressione di necessità.

38) Il titolo originale è *Contrast or a Parallel Between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, and Similar Buildings of the Present Day; shewing the Present Decay of Taste: Accompanied by appropriate Text* (Contrasti: ovvero un confronto tra i nobili edifici dei secoli XIV e XV secolo e i corrispondenti edifici di oggi, che dimostrano la decadenza del gusto odierno). Traduzione italiana di ACIDINI, C. (a cura di), *Contrasti architettonici o la questione del gotico*, Uniedit, Firenze, 1978.

39) PUGIN A.W.N. *Contrast*. Londra, pubblicato a spese dello stesso autore nel 1836.

40) PUGIN, A.W.N. *Contrasts*, Leicester University Press, 1973. p. 41.

41) Ivi. p. 55

nanza, (non solo nel regno inglese) in merito al trattamento degli edifici storici e, specialmente, verso i progetti di restauro delle chiese.

Le obiezioni di Pugin e, in particolare, la condanna dei restauri di Wyatt e di altri architetti protestanti che operavano alterando le chiese medievali, si erano in parte generate a livello ideologico preconcezionale. Egli riprese le critiche espresse da Carter, dichiarando che i restauri di Wyatt creavano: «*orrore! Sgomento! Il cattivo Wyatt era stato lì, il fronte ovest era suo. Devo dire di più? No! Tutto ciò che è vile, astuto e scortese è incluso nel termine Wyatt, e difficilmente potrei chiamare una forza d'animo sufficiente per entrare ed esaminare l'interno*⁴²».

Egli sostanzialmente riconosceva che era necessario restaurare gli edifici e non accettava che l'intervento andasse oltre i limiti imposti dal valore dei testi sacri; le sue principali contestazioni erano rivolte al riassetto delle chiese e alla ridefinizione degli interni, spesso radicale.

Non era accettabile, secondo Pugin, l'approccio ignorante e improvvisato all'imitazione dei dettagli gotici⁴³.

Il Gothic Revival e la sensibilità romantica incoraggiarono la ripresa delle cerimonie e delle tradizioni cattoliche, per le quali le cattedrali medievali erano ben conformate:

L'unico modo per assicurare rispetto verso l'architettura era attraverso il ripristino degli antichi sentimenti [...]. Sono loro soli che possono riportare l'architettura Pointed⁴⁴ al suo antico stato glorioso; senza di essa tutto ciò che è fatto sarà una copia docile e senza cuore, vero per quanto riguarda il meccanismo dello stile, ma assolutamente privo di quel sentimento che contraddistingue il design antico⁴⁵.

42) Ferrey, B. *Recollections of A.N. Welby Pugin and his Father Augustus Pugin*, London, 1861. p.80.

43) PUGIN A.W.N, *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*, Londra, 1841. Pugin è professore di Ecclesiastical Antiquities al Collegio di Oscott dal 1837.

44) Il significato di Pointed è molto spesso tradotto come "ogivale". In merito si legga PATETTA, L. *L'architettura dell'Ecllettismo, fonti teorie e modelli 1750-1900*, Mazzotta, Milano 1975; WARKIN, D. *Architettura e moralità. Dal Gothic Revival al Movimento Moderno*, Jaca Book, Milano 1982; RYKWERT, J. *La casa di Abramo in paradiso*, Mondadori, Milano 1972.

45) PUGIN, A.W.N. *Contrasts*, Leicester University Press, 1973. p. 43

La preoccupazione di Pugin non era basata, come quella di Ruskin sulla conservazione del materiale storico originale, ma piuttosto egli riteneva necessario l'adempimento dell'idea originale nella chiesa cattolica. Parlando anche di chiese in rovina, esclamò: «*Il cielo non vuole che siano mai restaurati a qualcosa di meno della loro gloria passata!*⁴⁶» C'è stata una conseguenza diretta di queste preoccupazioni, e mentre Pugin ha ripristinato le idee di Gothic Revival in Inghilterra, ha anche incoraggiato un movimento "ecclesiologico" per la riparazione delle vecchie chiese, non solo nella loro forma ma anche nel loro contenuto morale.

46) JOKILEHTO, J. *A History of Architectural Conservation. The Contribution of English, French, German and Italian Thought towards an International Approach to the Conservation of Cultural Property*, University of York, Inghilterra, Settembre 1986.

2.3 GLI ARCHITETTI-RESTAURATORI DEL GOTHIC REVIVAL: G.G. SCOTT, W. BUTTERFIELD, G.E. STREET

Il tentativo di "restaurazione" rivalizzò per certi versi l'interesse verso il restauro stilistico inglese e, intorno agli anni Quaranta del XIX secolo, molti architetti e antiquari sostenitori di questo approccio al Gothic Revival furono in contatto attivo con i loro corrispettivi in Germania e in Francia.

Se Pugin avesse avuto difficoltà a vivere secondo i propri ideali, le teorie di Ruskin si dimostrarono ancora più impossibili da soddisfare. Non essendo un architetto, i suoi ideali utopici erano stati appresi dagli architetti del Gothic Revival, che si erano resi conto che Ruskin non aveva lasciato soluzioni pratiche al dilemma dello stile. Il risultato era stato che il "Ruskinianesimo" divenne largamente indipendente dallo stesso Ruskin e spesso sviluppato in modi che non erano propriamente d'accordo con la pratica di restauro che professava. In effetti, però «*Se Ruskin non fosse mai vissuto,*» scrisse Kenneth Clark, «*Pugin non sarebbe mai stato dimenticato*⁴⁷».

Dietro a questi nomi, si sono generate nuove riflessioni, probabilmente molto meno note alla teoria del restauro che, non nel caso di Viollet-le-Duc ma sicuramente per Ruskin e Morris, rappresentavano gli operatori pratici di un metodo che dava, in Inghilterra, forma all'architettura.

Tra questi nomi troviamo il prolifico Sir George Gilbert Scott, l'alto ecclesiastico William Butterfield e George Edmund Street.

47) CLARK, K. *The Gothic Revival: An Essay in the History of Taste*, (a cura di) John Murray, 1928. p 144

2.3.1 GEORGE GILBERT SCOTT

Sir George Gilbert Scott⁴⁸ ha prodotto nella sua lunga carriera più di 800⁴⁹ edifici tra cui si ricordano il *Foreign Office*, il *St Pancras Hotel* e l'*Albert Memorial* di Londra con «un'energia indomabile e uno zelo instancabile, così come lo spirito illuminato in cui ha perseguito la sua nobile vocazione» come ricorderà suo figlio.

Il suo interesse per il gotico iniziò a crescere dalle letture dalle pubblicazioni di Pugin e nel 1842 si unì alla Cambridge Camden Society. Era solito essere paragonato a Viollet-le-Duc e, in effetti, la mole di lavoro è stata abbastanza consistente in tutte le parti dell'Inghilterra e del Galles con in più di venti cattedrali, molte abbazie, altrettante chiese parrocchiali, e ha avuto un grande impatto sullo sviluppo della politica di restauro. Egli operava generalmente con l'approccio conservativo, prediletto anche nel restauro della chiesa di *St. Mary* a Stafford, uno dei suoi primi cantieri tra il 1840 e il 1844. Sebbene considerasse i suoi restauri come l'esito più conservativo della sua professione, in realtà operò interventi dal carattere energicamente distruttivo e tentò di replicare le parti di pietra deteriorata. Ruskin aveva dichiarato quanto pericoloso fosse, per la conservazione dei monumenti, le versioni del restauro stilistico proposte da George Gilbert Scott ed era molto critico nel valutare gli esiti dei suoi interventi: una pratica allora molto comune nel restauro della pietra che prevedeva il taglio o la rimozione della superficie esterna deteriorata attraverso l'impiego di uno scalpello, l'applicazione di trattamenti superficiali e l'inserimento di nuove pietre appena intagliate. Accolte le critiche di Ruskin, Scott reagì e tentò di condividere e adottare la sua filosofia d'intervento. Nel 1862 presentò le sue idee aggiornate in un documento al *Royal Institute of British Architects*⁵⁰. Nonostante Scott non condividesse pienamente la rigorosa

48) JOKILEHTO, J. *A History of Architectural Conservation*. Si parla di George Gilbert Scott (1811-78) nel capitolo 7 pp. 298-301.

49) Tra i suoi ottocento incarichi ne emergono alcuni d'alto profilo, come i restauri delle cattedrali di Ely, Hereford, Lichfield, Peterborough, Durham, Chester e Salisbury; intervenne anche a Londra nell'Abbazia di Westminster.

50) Il documento fu rivisto nel 1865 in un pratico insieme di regole tecniche dal titolo *The Institutès Papers on the Conservation of Ancient Monuments and Remains*.

prospettiva conservativa di Ruskin, il documento fu il primo del suo genere ad adottare molti dei suoi principi e ad essere stampato e diffuso da una organizzazione professionale di livello superiore⁵¹. La pubblicazione del documento comunque marcò in modo permanente l'influenza di John Ruskin sulla pratica del restauro architettonico, definendone l'unico e lecito obiettivo: la conservazione.

Nei restauri delle chiese, Scott seguì i principi dominanti della *Cambridge Camden Society* che spesso causarono la distruzione di elementi storici negli edifici. I suoi restauri furono criticati già nei primi anni '40. Uno dei critici fu il reverendo John Louis Petit⁵², che pubblicò le sue Note sull'architettura della Chiesa nel 1841 con un capitolo su "Riparazioni e adattamenti moderni", in cui si è lamentato del lavoro di «*restauratori ignoranti e presuntuosi*».

Nella sua risposta a Petit nel 1841⁵³, Scott presentò concetti vicini a quelli che si erano sviluppati in Francia nel periodo della Rivoluzione. Considerò un edificio antico come un'opera originale di grandi artisti da cui si poteva imparare tutto sull'architettura cristiana; una volta restaurato, con attenzione, un tale monumento avrebbe perso in parte la sua autenticità. In uno spirito simile, aveva sottolineato il valore delle alterazioni e delle riparazioni storiche, che potevano contenere resti della struttura originale, meritevoli di un'attenzione altrettanto accurata.

Nonostante la sua personale apprensione, Scott difese la sua professione contro una crescente ondata di proteste in *A Plea for the Faithful Restoration of Our Ancient Churches* (1850), in cui trattava la questione con pragmatismo⁵⁴, ispirato dal dibattito in corso, e in particolare dalle Sette

51) Una copia del documento è conservata presso la biblioteca del "Victoria & Albert Museum" a Londra.

52) John Louis Petit (1801-1868) era un ecclesiastico inglese e un artista di architettura.

53) Da Scott a Petit, 1841, riprodotto in Reply by Sir Gilbert Scott, R.A., to Mr J. J. Stevenson's Paper in *Architectural Restoration: Its Principles and Practice* (Risposta di Sir Gilbert Scott, R.A., al documento di J. J. Stevenson) su *Restauro architettonico: i suoi principi e le sue pratiche*, letto in una riunione del RIBA, il 28 maggio 1877.

54) *The True Principles of Church Restoration*, tratto da *A Plea for the Faithful Restoration of our Ancient Churches* (Londra, 1850) è pubblicato in "The Gentleman's Magazine", a cura di Sylvanus Urban, vol. 34, Londra, 1850, pp. 144-150

lampade di John Ruskin, che erano state pubblicate l'anno precedente. Egli suddivise gli edifici storicamente rilevanti in due categorie: quelli da considerare per la presenza di segni di civiltà scomparse privi della loro funzione originaria e quelle chiese antiche che si erano mantenute in uso ma da restaurare per dare loro la migliore presentazione possibile⁵⁵.

Trascorso oltre un decennio, nel 1865 Scott pubblicò nei *Sessional Papers of the Royal Institute of British Architects 1864-1865* l'opera dai contenuti teorico-metodologici dal titolo *General Advice to Promoters of the Restoration of Ancient Buildings*, in cui rivelava un atteggiamento nei confronti del monumento che sarà proprio del restauro filologico di fine secolo⁵⁶. La sensibilizzazione sociale e le prese di posizione contro le demolizioni negli anni '50 del XIX secolo erano ormai divenute una realtà con cui i ripristinatori stilistici dovevano scontrarsi.

Quel "restauro fedele" o "restauro conservativo" inteso da Scott, era basato sul rispetto del progetto originale, non del materiale originale né per la trasformazione della forma ottenuta attraverso la storia. In pratica, spesso rompeva i propri principi per rimpiangerli successivamente.

Il suo approccio coincideva più o meno con i principi che si stavano sviluppando in Francia nello stesso periodo, in quanto c'è da ricordare che Viollet-le-Duc era ben noto in Inghilterra, soprattutto nel 1854 poiché era già membro onorario del RIBA.

Lui stesso era abbastanza obiettivo nei confronti del lavoro che aveva svolto, infatti sentì la necessità di confessare i "crimini" che aveva compiuto nella sua carriera di restauratore *dichiarando che «siamo tutti trasgressori!»*. Per evitare un restauro che si traduce in un "vuoto" completo, tuttavia e, al fine di garantire che un edificio mantenga il massimo del suo materiale storico, raccomandò che, idealmente, il restauro venisse eseguito *«in modo*

55) JOKILEHTO J., *A history of Architectural Conservation. The contribution of English, French, German and Italian Thought towards an International Approach to the Conservation of Cultural Property*, D.Phil Thesis, University of York, Institute of Advanced Architectural Studies, Inghilterra, 1986, pp. 298-304.

56) Ripubblicato da Stephan Tschudi -Madsen nel suo *Restoration and Anti-Restoration* 1976 e richiamato in CARBONARA G., *Avvicinamento al Restauro*, p. 229.

*provvisorio e graduale*⁵⁷». Sebbene Scott continuasse a proclamare «*conservatorismo, conservatorismo e ancora conservatorismo*», come ha dichiarato il professore Sidney Colvin, non sembra esserci molta differenza tra i suoi principi e quelli contro cui ha discusso.

57) Scott, G.G. 1862. *On the Conservation of Ancient Architectural Monuments and Remains.*, Carta letta al RIBA, Stagione 1861–1862, London, p. 77.



Fig 15 ▲
George Gilbert Scott,

Fig 16 ▲
St. Mary Stafford, il primo importante restauro di Scott in cui effettuò numerose ricostruzioni e sostituzioni e mantenne inalterato il clerestorio e le merlature.

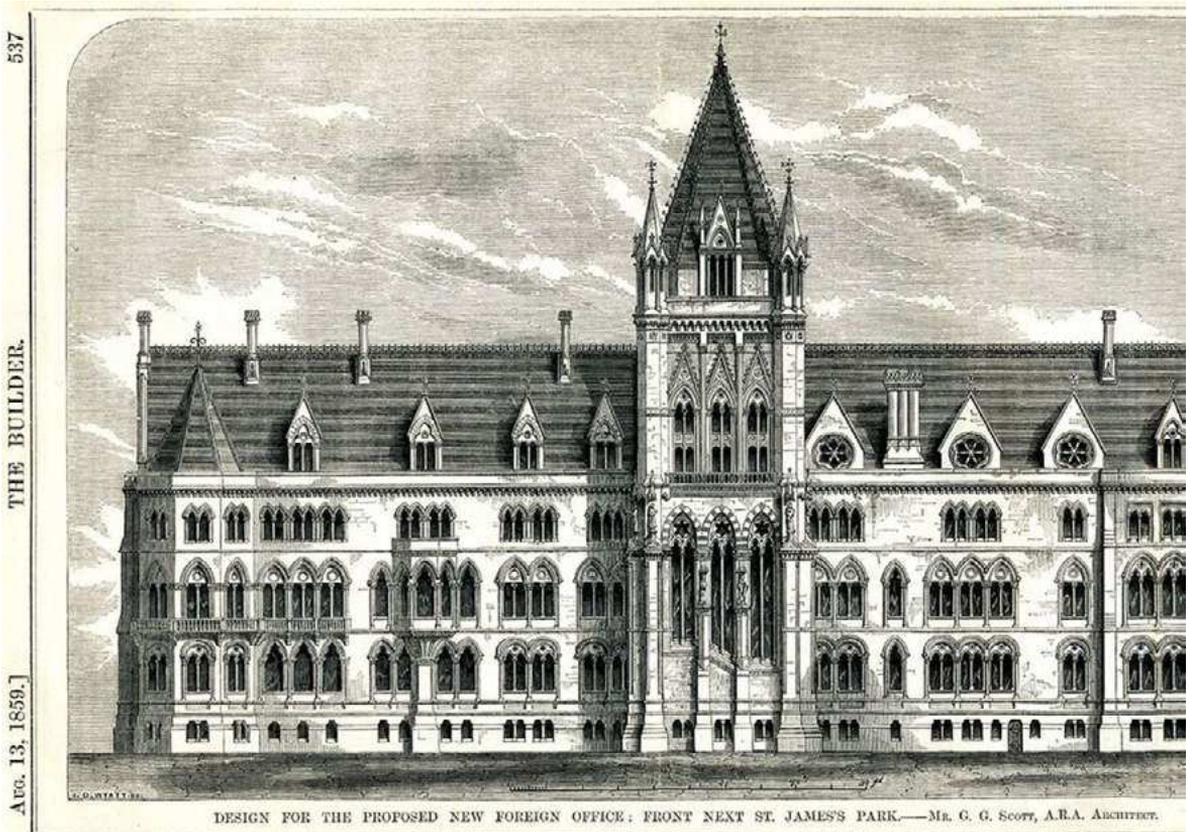


Fig 17 ▲
Foreign office, progetto di Scott in *The Builder* 1859.

2.3.2 WILLIAM BUTTERFIELD

Uno dei personaggi favoriti dai Camdeniani fu William Butterfield⁵⁸ che aveva introdotto un'interpretazione individuale dell'architettura gotica e aveva favorito l'utilizzo, all'interno dei progetti, della policromia.

Il restauro necessitava di un buon livello d'intervento sia nella parte strutturale sia negli arrangiamenti, mirando costantemente alla produzione di un edificio «*sano ed efficiente*⁵⁹». Nei suoi progetti ha utilizzato sottofondi, ventilazione a pavimento e introdotto grondaie, canali di scolo e riscaldamento. Non favorì necessariamente il restauro in un solo periodo e nel 1861, quando ricostruì la torre della cappella al Winchester College, constatò che si doversero riutilizzare «*la maggior parte delle vecchie opere nella ricostruzione*», ma sottoposto l'edificio ad un attento esame scoprì che la superficie era più rovinata del previsto:

Pietre che sembravano in buone condizioni si staccavano quando toccate con un temperino, e modanature che sembravano sane, si sgretolavano tra il mio pollice e il mio dito. Sarà necessario gran parte del nuovo lavoro esterno. Ancora qualche anno metterebbe la superficie della Torre in uno stato di gran lunga peggiore di adesso. Dovrei salvare e riutilizzare con cura ogni vecchio stampo e pietra superficiale che probabilmente non durerà, anche se potrebbe essere in qualche modo in uno stato imperfetto⁶⁰.

Anche Butterfield divenne un bersaglio per il successivo movimento anti-restauro, e nel 1900, il RIBA Journal scrisse di lui:

Siamo meravigliati che lui possa apprezzare così tanto e risparmiare così poco. Disprezzava l'insipida e vuota ristrutturazione di Scott, era del tutto cieco alla tenera e delicata astensione di Pearson [...] Possiamo rimpiangere per il nostro bene e per la sua reputazione che è stato

58) William Butterfield (1814–1900) è stato un architetto inglese, esponente del revival Gotico e associato con il movimento di Oxford.

59) THOMPSON, P. *William Butterfield, architetto vittoriano*. Cambridge: MIT Press, 1971. p. 415

60) Butterfield a Sir William Heathcote, 1 e 17 Giugno 1861 in THOMPSON, P. *William Butterfield, architetto vittoriano*. Cambridge: MIT Press, 1971. p. 415

*sempre chiamato a trattare con un singolo tessuto antico*⁶¹.

Durante la seconda metà del XIX secolo, la figura di Butterfield fu associata a quella di Street poichè i due nutrivano una rivalità, derivata dal fatto che erano gli architetti più importanti del periodo e si contendevano i lavori di restauro e di nuova edificazione.

Butterfield è conosciuto, in primo luogo, per la sua architettura più famosa, All Saint Margaret Street a Londra iniziata nel 1850-1859 e completata intorno al 1870. Ruskin dice di All Saint che:

*È il primo pezzo di architettura che ho visto, costruito in tempi moderni, che è libero da ogni segno di timidezza o incapacità [...] sfida il confronto senza paura con il lavoro più nobile di tutti i tempi. Fatto ciò, possiamo fare qualsiasi cosa: non ci devono essere limiti alla nostra speranza o alla nostra fiducia*⁶².

Gli audaci esperimenti di Butterfield con l'utilizzo della policromia strutturale avevano un'importanza fondamentale e come spiega Paul Thompson erano:

*test della teoria di Ruskin, All Saints influenzò in un certo senso tutti gli innumerevoli esempi di colori costruttivi che caratterizzarono il resto del diciannovesimo secolo diffondendosi gradualmente verso gli angoli più remoti dell'influenza europea e verso il basso attraverso il strati sociali di gusto*⁶³.

61) RIBA Journal Vol. VII, 1900. p.242

62) RUSKIN, J. *The Stone of Venice*. Volume 1. The Foundations. London, Smith, Elder & Co, 1851.

63) THOMPSON, P. *William Butterfield, architetto vittoriano*. Cambridge: MIT Press, 1971.

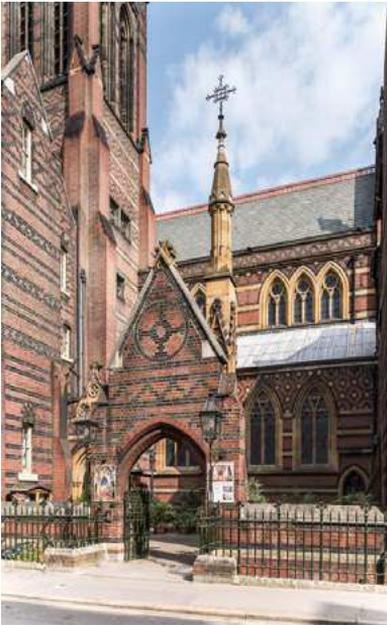


Fig 18 ▲
William Butterfield, ritratto e Chiesa di All Saint Margaret Street esterno e interno, 1850-1859. Butterfield utilizzò la policromia strutturale intervallando mattoni rossi e neri.

3.1 LA VITA E LA FORMAZIONE

George Edmund Street era un architetto inglese nato ad Woodford, Essex, il 20 giugno 1824, il terzo figlio di Thomas Street avvocato a Philpot Lane, Londra e della sua seconda moglie, Mary Anne Millington di Farlington, Hants.

Quando il giovane George aveva sei anni la famiglia si trasferì a Camberwell e scese nel Mitcham. Nel 1839 il padre di Street si ritirò e la famiglia si trasferì a Crediton in Devon. È qui che Street, esplorando i monumenti medievali in campagna, cercava un nuovo soggetto per la sua matita. Il fratello maggiore, otto anni più anziano di lui, provava interesse verso le chiese parrocchiali medievali inglesi e la sua ammirazione si era trasferita su George, le cui abilità di disegnatore presto superarono quelle del fratello. Nel 1840, mentre era ancora un ragazzo di soli 16 anni e nonostante il suo interesse per l'architettura, George fu inviato con suo fratello maggiore all'impresa familiare di Philpot Lane. La sua natura artistica non trovò nulla nella routine dell'ufficio ogni ora rubata al lavoro, ogni vacanza, lo aveva avvicinato nella sua concezione; particolari che rimarranno inculcati nella sua testa¹.

Dopo la morte di suo padre, Street tornò a casa, lasciando il fratello maggiore affidatario dell'impresa familiare e si trasferì a Exeter con la madre e la sorella. Da questo momento, probabilmente per la prima volta, rivolse seriamente la sua attenzione all'architettura. Il figlio Arthur scrisse nel suo libro *Memory of George Edmund Street. R.A. 1824-1881*:

A lui [si riferisce al fratello del padre] si deve il primo addestramento di mio padre, e questa, la loro prima escursione, che doveva essere seguita da molte altre, è interessante perché segna un'epoca importante nella vita di mio padre, anche se sfortunatamente non riesco a trovare nessuna delle sue impressioni su carta².», e continua Arthur: «L'amore per l'architettura ecclesiastica crebbe su di lui rapidamente, e con esso crebbe l'amore per i servizi che, uditi sotto il tetto di una cattedrale,

1) STREET, A.E. *Memory of George Edmund Street. R.A. 1824-1881*, Londra, 1888.

2) Ibidem.

guadagnano così tanto nella solennità e nell'imponenza.

Per migliorare le sue tecniche di disegno, aveva preso lezioni da suo zio, Thomas Haseler di Taunton, un pittore e disegnatore che insegnava prospettiva e pittura ad olio.

Nel 1841 Street trascorse un ulteriore periodo infelice nello studio legale di Londra prima che sua madre, rimasta vedova, convinse il signor Haseler di raccomandarlo all'architetto Owen Brown Carter di Winchester, in qualità di impiegato. Street rimase lì tre anni ma secondo ciò che scrive il figlio Arthur «*non erano anni felici: era solitario, soffriva della mancanza della sua famiglia e per questo si gettò sul lavoro-un'abitudine che mantenne tutta la sua vita*³.»

Nell'aprile del 1844, lavorò temporaneamente negli uffici di Scott & Moffatt, un celebre studio di architettura gotica, a Londra; con Scott e Moffatt, Street e suo fratello Thomas viaggiarono e disegnarono ampiamente in Sussex, Lincolnshire, Northamptonshire, Yorkshire e Cumbria.

La qualità del lavoro di Street impressionò Scott talmente tanto che gli fu presto data una posizione permanente all'interno dello studio. Nel libro *Memoir*, il figlio di Street scrive:

*Ricordo di aver sentito che Sir Gilbert Scott aveva scambiato una chiesa di mio padre per una del quattordicesimo secolo, non da alcun arcaismo o inconveniente di piani o accordi, ma semplicemente dalla presenza di quella sottile qualità che ho attribuito allo spirito che animato lui nel suo lavoro. Un po' affine al suo amore per la verità nella costruzione era la coerenza con cui lavorava in uno stile, una coerenza che scaturiva tanto dalla convinzione quanto dalla sua altra qualità. Il gotico era ai suoi occhi il migliore di tutti gli stili, il più flessibile, il più nazionale, e quindi il più adatto al nostro clima, quello più dotato della capacità di adottare ogni miglioramento e di piegarsi per soddisfare i nostri nuovi gusti; e, infine, il più abile nella sua costruzione*⁴.

Street aveva un desiderio ardente di progettare una propria chiesa e all'età di 22 anni ebbe un'opportunità. Attraverso il suo lavoro come ricamatore

3) Ivi. p.6.

4) Ivi. pp. 61-62

ecclesiastico, sua sorella Mary Anne sentì un chierico che intendeva costruire una chiesa in Cornovaglia e convinse il parroco, il signor George Rundle Prynne (il primo Vicario del Par) nel dare una possibilità a Street. Prynne amava i piani di Street e l'entusiasmo del ragazzo e inoltre era anche un pioniere del *Movimento Anglo-Cattolico* e anche lui diventò famoso come Vicario di Plymouth di San Pietro.

Nel 1845 all'età di soli 21 anni Street entrò a far parte della *Ecclesiological Society*⁵. Nel 1846, mentre era ancora un dipendente di Scott, fu incaricato di progettare una nuova chiesa a Biscovey in Cornovaglia. Ma fu St. Mary's Church in Par commissionata nel 1846 ad essere il punto di svolta della carriera di Street.

Il successo altamente professionale negli anni successivi, la sua maturità dello stile, il suo impulso interiore che lo faceva ragionare in modo da lasciare qualcosa di prezioso per i posteri e il suo impegno personale per la sua arte, in realtà, era nato proprio in questo piccolo quartierino di Par. Il progetto era stato seguito da altre commissioni in Cornwall che gli avevano concesso di istituire il suo ufficio a Londra nel 1849 e nel 1850, con l'influenza del Rev. William Butler, il Vicario di Wantage, fu nominato architetto alla Diocesi di Oxford e si trasferì per primo a Wantage e poi a Oxford dove nel maggio del 1852 sposò Mariquita Proctor e prese Edmund Sedding come assistente. La nomina di Philip Webb era seguita due anni dopo nel 1854.

Il successo di St. Mary's lo portò ad avere incarichi in tutta la Cornovaglia e ciò gli consentì una maggiore libertà nella rappresentazione del suo stile. Street fu tenuto occupato in Cornovaglia nella metà del XIX secolo.

Stava lavorando a St. Mary's nel 1848-49 e nello stesso periodo fu coinvolto nel restauro della chiesa a Probus e nella costruzione della scuola della chiesa che si trovava ad est rispetto alla chiesa stessa (ora non più in piedi). Stava inoltre rinnovando la chiesa a Cubert. Di St. Mary's, Par, in Cornova-

5) Street aveva preso parte a un dibattito sulla "restaurazione distruttiva" nel 1847, Eccl. VII, 237-240, mentre era ancora al servizio di Scott, e pubblicò una Lettera sui Lychnoscopes due anni dopo, Eccl. IX, 348-352. Il suo nome, almeno, doveva già essere familiare a Webb quando si incontrarono.



Fig 19 ▲
Ritratto di G. E. Street 1877.



Fig 20 ▲
La sua prima chiesa St. Mary's Church, Par, Cornovaglia. 1846.

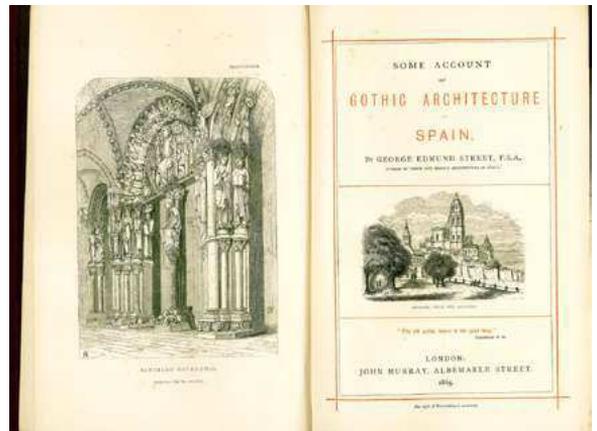
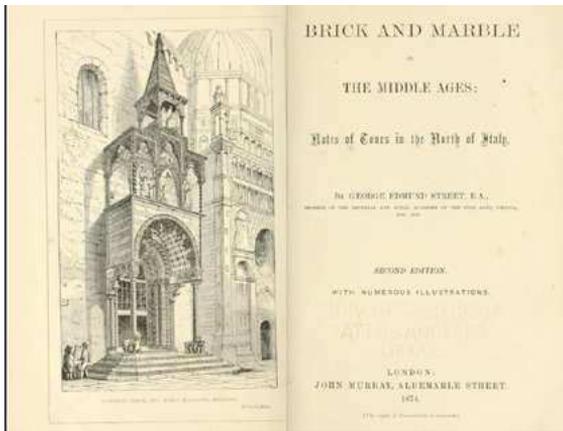


Fig 21 ▲
A sinistra George Edmund Street, disegno del libro *Brick and Marble in the Middle Ages: Notes of Tour in the North of Italy*, 1855.
A destra George Edmund Street, *Some account of Gothic Architecture in Spain*, 1865.

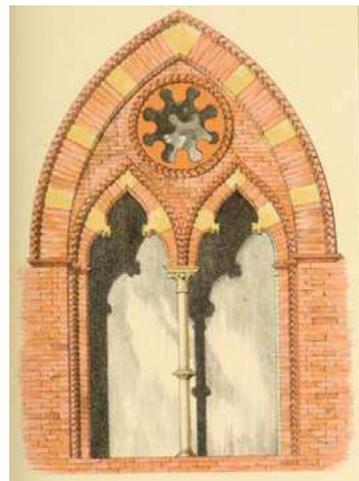
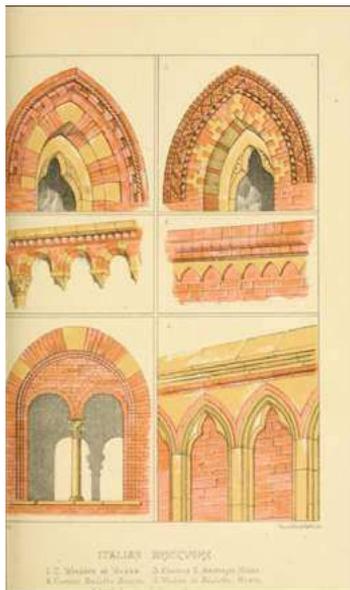


Fig 22 ▲
Disegni di Street contenuti nel libro *Brick and Marble* pagine 122 , 187 e 257.



Fig 23 ▲
Restauro di George Edmund Street, St. Probus, 1848-1849.



Fig 24 ▲
Restauro di George Edmund Street, St. Ladock, Cornovaglia, 1864.

glia, Nikolaus Pevsner ha scritto:

La prima chiesa di G.E. Street, 1848-49, è un lavoro straordinario per un principiante, di una freschezza e di un fascino spesso non raggiunto o non attribuito a Street. Il campanile del modello Lostwithiel è basso, funzionale e di proporzioni rassicuranti. Si trova a Ovest alla fine del corridoio sud. Le finestre della chiesa sono tutte bifore, presso l'angolo a Sud-Est un effetto ottenuto da tre diverse lunghezze. All'interno il motivo più curioso è la piccola finestra triangolare in una delle nicchie di sedilia: pietra rosa di una superficie che sembra dolce e amabile dopo cento anni⁶.

La seconda commissione era la chiesa di Treverbyn a cui lavorava nel periodo 1848-50. Nel 1851 fu impegnato a ripristinare il seggio della chiesa di St. Mary's in Sheviok. Ha ideato la finestra orientale di vetro colorata fatta da Wailes⁷, che ha anche fatto le finestre per St. Mary's a Par. Nel 1864, con un costo complessivo di 2.200 sterline, restaurò il seggio della chiesa di Santa Ladoca a Ladock, affidata dal rettore Richard Farquhar Wise.

Nel maggio del 1852 andò a vivere in Beaumont Street, Oxford. Ha progettato la chiesa parrocchiale di SS. Philip e James in città, un'altra a Summertown. Il suo unico lavoro per l'università era la riorganizzazione della Chapel di Jesus College. Suo figlio, Arthur suggerì che: «Forse l'adesione molto decisa di mio padre alla prima fase del gotico e l'impegno con cui sosteneva che Oxford aveva già abbastanza debolezze e doveva tornare alla purezza delle forme precoci, avrebbe potuto aver spaventato le autorità.⁸»

Durante questo periodo sviluppò il suo uso di policromia strutturale, in chiese come All Saints, Boyne Hill, Maidenhead.

All'inizio della sua carriera, aveva sostenuto l'idea che gli architetti dovessero avere un impegno pratico con la decorazione dei loro edifici, tuttavia, con la crescente quantità di attività, presto capì le difficoltà di un tale approccio.

6) PEVSNER, N. *Cornwall, Harmondsworth, Middlesex*. 1951, p. 115.

7) Vedi la contemporanea Letter about East Windows, Eccl. XII, 77-78. Vetro colorato che ha fornito più tardi l'argomento per un nuovo articolo di Street, On Glass Painting (Sul Vetro Colorato), Eccl. XIII, 237-247.

8) STREET, A.E. *Memory of George Edmund Street. R.A. 1824-1881*, Londra, 1888.

Nel 1850, Street viaggiò in Francia e nell'anno successivo e ancora nel 1854 girò la Germania settentrionale e pubblicò un articolo in *The Ecclesiologist*⁹; nel 1855 pubblicò il notevole *Brick and Marble in the Middle Ages: Notes of Tours in the North of Italy*, basato sul suo vasto tour nel 1853. Nel 1855-56 entrò nel concorso internazionale per la nuova cattedrale a Lille, arrivando secondo a Henry Clutton e William Burges, l'edificio eseguito era un amalgama dei due progetti. Per il design di Street della nuova *Cattedrale a Lille* il *Builder*¹⁰ aveva pubblicamente dichiarato che era preferibile a quello di Clutton e Burges.

La giuria aveva visto nel loro la «singolare unione di precedenti e originalità» che sappiamo essere particolarmente caratteristici del lavoro successivo di Burges, mentre hanno visto in Street quello che si può tradurre meglio come "energia umana". Continuando con le osservazioni della giuria sul design di Street:

a una conoscenza profonda dell'arte Pointed, questo autore aggiunge un raro potere di concezione, che viene mostrato anche nei dettagli come nel disegno generale. Riconosciamo qui, a prima vista, l'opera di un grande maestro. In particolare dobbiamo congratularci con l'autore [...] di aver affrontato più audacemente di qualsiasi altro concorrente le difficoltà di utilizzare il mattone in un edificio monumentale [...] Il potere piuttosto che la grazia è la caratteristica generale di questa magnifica creazione d'arte. [...] Poco voleva il suo montaggio al primo posto.

Nel 1856 Street tornò a Londra e fu nominato architetto per la chiesa di Crimea a Costantinopoli, i risultati del concorso, annunciato presto nel 1857¹¹, hanno portato esattamente gli stessi protagonisti in primo piano come la concorrenza di Lille, perché Burges vinse il primo premio e Street il secondo, ma il progetto definitivo fu affidato a Street poiché quello di Burges

9) STREET, G.E. *An Architect Tour to Munster and Soest* in *The Ecclesiologist* Vol. XVI, n. CVI, Feb, 1855, pp. 361-372.

10) *Builder* 1858, p. 91.

11) *Builder* 1857, p. 81. Discussione seguita nel 1857, pp. 115-116, 157-158, con specifici resoconti dei disegni del primo e del secondo premio nel 1857, rispettivamente pp. 150-151 e pp. 162-163.

non era adatto al sito. Arthur Street riporta nel Memoir¹² un'affermazione del padre riguardo il soggiorno a Lille che ha avuto con William Morris:

Abbiamo passato circa tre ore alla fiera, siamo naturalmente d'accordo sul fatto che dovrei avere il posto Numero 1! Mr. Clutton (Clutton and Burges) è uno dei migliori, ma ha sbagliato in vari punti, e non sono molto buoni. Gli altri disegni sono generalmente molto inferiori, e alcuni di loro sono la più grande spazzatura che abbia mai visto. Le prospettive sono tutte appese, e fanno un bello spettacolo. In altri aspetti, Clutton è completo come lo sono io -nel numero dei suoi piani e dettagli- ma pochi altri lo sono. Penso davvero che avrò uno dei premi. Morris dice il primo. La chiesa di Clutton sembra molto piccola, le parti sono così poche e così grandi.

La sua pratica era legata essenzialmente alla chiesa con commissioni per chiese fino a Parigi, Vevey, Losanna, Genova e Roma fino a quando fu nominato architetto per le *Law Courts of Justice* di Londra nel 1868 a seguito di una concorrenza insoddisfacente in cui era stato invitato a prendere parte. Nella concorrenza limitata per la cattedrale episcopale di St. Mary a Edimburgo nel 1872, il suo progetto era stato raccomandato dall'assessore Euan Christian, ma l'affidamento effettivo era andato a G. G. Scott.

Tra il 1862 e il 1866 Street ricostruì la chiesa di St Michael's Penkivel nella quale quasi tutte le pietre originali erano state tagliate e ricostruite. Nel 1864 disegnò una proprietà fuori di Lostwithiel conosciuta come la casa della fede, guidata dalle suore della misericordia da una comunità di Wantage, come casa di addestramento per le ragazze invase.

George Rundle Prynne era così contento dell'opera di Street che, quando divenne Vicario di Plymouth di San Pietro, lo invitò a progettare il nuovo coro per la Chiesa. Prynne lo introdusse più tardi a padre Butler, che fondò le sorelle Wantage, ed era per lui che incontrò il vescovo Wilberforce di Oxford. Così iniziò una carriera in cui progettò molte gloriose Chiese tra cui S. Maria Maddalena, Paddington e la navata della Bristol Cathedral.

Nel 1861-1863 Street fece una serie di visite in Spagna che portarono al suo

12) Tradotto da STREET, A.E. *Memory of George Edmund Street. R.A. 1824-1881*, Londra, 1888. p. 25

grande libro *Some Account of Gothic Architecture in Spain*, pubblicato nel 1865. I suoi ultimi due anni sono stati, oscurati da tragedie personali e molestie ufficiali del primo commissario delle opere, Acton Smee Ayrton. La sua prima moglie era morta dopo un tour in Francia e Svizzera nell'ottobre 1874; nel gennaio 1876 sposò Jessie Holland, ma il matrimonio durò solo otto settimane poichè la moglie morì di febbre durante un tour a Roma. Street iniziò le sue lezioni alla Royal Academy nella primavera del 1881, ma in estate cominciò a soffrire di gravi mal di testa. Purtroppo, la vita di Street finì prima di poter vedere la sua ultima commissione finita (quella delle Law Courts of Justice): Street diede tutto se stesso al progetto dei Tribunali di legge e ha progettato ogni dettaglio, trascorrendo molto tempo in loco, tant'è che tutti gli operai lo conoscevano. Aveva visitato i tribunali legali per l'ultima volta il 17 novembre 1881 e morì di colpo il 18 dicembre. I tribunali furono aperti nel 1882.

È stato un lavoratore infaticabile, si dice che *la sua personalità "robustious" e lo stile audace e schietto faceva stridere alcuni dei suoi contemporanei più conservatori*¹³. La sua pratica era stata continuata dal suo figlio Arthur Edmund Street che pubblicò le sue lezioni come appendice al suo *Memoir*. Fu sepolto in Westminster Abbey¹⁴ il 29 dicembre 1881.

13) JOYCE, P. *Street, George Edmund (1824-1881)* in Catalogue of the Drawings Collection of the Royal Institute of British architects, Royal Institute of British Architects, London, 1976. p. 117.

14) Un ottone nella navata centrale della navata dell'Abbazia di Westminster copre la tomba di George Edmund Street. L'iscrizione recita: "In ricordo di George Edmund Street Architetto RA, morto il 18 dicembre 1881 nella speranza della vita eterna."

3.2 IL PENSIERO E I RIFERIMENTI CULTURALI

Nonostante risulti essere poco conosciuto rispetto ai suoi colleghi, Sir. George Gilbert Scott e Charles Barry, George Edmund Street produsse numerose architetture, quasi tutte di natura ecclesiastica e non ricevette l'attribuzione della carica onoraria di Cavaliere a causa della lunga fila di nomi che precedettero la sua proclamazione¹. Era stato però investito dai migliori oneri professionali e, come Sir John Soane e C. R. Cockerell, era stato anche Professore di Architettura presso la Royal Academy² ma solo nel 1880, l'anno prima della sua morte.

Nel 1874, quando iniziò la costruzione del lavoro che gli portò notorietà, *The Law Courts of Justice*³ di Londra, gli era stata assegnata dalla regina, sulla raccomandazione dell'Istituto, la medaglia d'oro reale, onore che era stato attribuito a grandi architetti stranieri, come Perret, Wright, Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe e Nervi. Sir Gilbert Scott testimoniò il sentimento generale quando consegnò a George Edmund Street la medaglia d'oro dell'Istituto:

Preferisco soffermarmi sul lato morale del carattere artistico di Mr. Street, la sua costante pertinacia nel seguire il grande movimento a cui egli per primo si affezionò, non dirò che è rimasto completamente impassibile dalle fluttuazioni del gusto che sempre e immediatamente fluttuano su di noi: sarebbe quello di convertire la fermezza in opaca immobilità, ma ha aderito al grande risveglio, e quello nella sua forma migliore - la rinascita del tipo precedente e più perfetto di arte medievale [...] Invidio e venero questa incrollabile fermezza e desidero sinceramente che possa prevalere⁴.

1) HITCHCOCK, H.R. *G.E Street in the 1850's* in Journal of the Society of Architectural Historians, Vol.19, n.4, Dic., 1960.

2) Eletto Associato di quel corpo nel 1866 e membro interamente nel 1871.

3) DISHON, D. *Ruskinian Influences on the works of G E Street: St James-the-Less, Westminster* in Ecclesiology Today n. 15, Gennaio 1998.

The Law Courts in the Strand (1868-82) furono la gloria del suo successo, e in essi unì i suoi stili gotici preferiti per creare una nuova sintesi. Lo stile deve molto delle sue origini al gotico francese e all'inglese, ma l'influenza di Ruskin e del gotico italiano è ancora lì, negli elementi interni (o "mentali") del gotico come in quelli esterni.

4) STREET, A.E. *Memory of George Edmund Street. R.A. 1824-1881*, Londra, 1888. pp. 61-62

Numerosi furono gli scritti che denunciarono la proficua attività dell'architetto, primo fra tutti il figlio A.E. Street pubblicò una lunga *Memoria*⁵ di suo padre nel 1888 e la precedente testimonianza di Philip Webb sulla carriera di Street riempì diverse pagine del *The Dictionary of National Biography*⁶. Il suo lavoro però non ricevette grandi riconoscenze e elogi come quello di Butterfield e il suo nome non è certamente noto come quello di Scott. Eppure ci sono diversi motivi per essere interessati alla produzione lunga, e certamente non trascurabile di Street.

Si dovrebbe avere un occhio di riguardo nei confronti di Street poiché i suoi assistenti e allievi sono stati due dei principali architetti della generazione successiva: Philip Webb e Norman Shaw; e, almeno nel caso di Webb, probabilmente un po' "meno" per Shaw, i primi lavori dell'uomo si svilupparono direttamente dalla sua esperienza nell'ufficio di Street; inoltre il primo cliente e collaboratore frequente di Webb, William Morris, era stato impiegato, anche se per tempi brevi, nello stesso studio.

Quindi il lavoro decorativo di questo grande maestro del XIX secolo era attribuibile più alla sua permanenza nello studio di Street che a quella dello studio di Rossetti⁷, per quanto Morris dovesse molto anche agli scritti di Ruskin⁸.

Arthur Street ricorda come il movimento dei Preraffaelliti abbia influenzato il padre: «*Il premovimento Preraffaellita ha trovato in lui un aderente abbondante e sincero, e uno che, in molte occasioni, scrivendo e parlando, impresse nei suoi confratelli l'importanza e la correttezza dando loro tutto il sostegno morale in suo potere*⁹». Si sentiva veramente che lo scopo dei

5) Ibidem.

6) SIDNEY, L. (edito da) *Dictionary of national biography* Vol. LV, Stow-Taylor. Londra, 1898 (1°ed. 1885). pp. 42-46

7) Gabriel Charles Dante Rossetti (1828-1882), è stato un pittore e poeta britannico, tra i fondatori del movimento artistico dei Preraffaelliti insieme a William Hunt, Ford Madox Brown e John Everett Millais.

8) Morris si rifarà agli scritti di Ruskin per il suo manifesto SPAB.

9) Le sue vedute ben note lo portarono rapidamente a rapporti di amicizia con molti di quelli che appartenevano al gruppo dei preraffaelliti, o erano in sintonia con esso. Tra quelli con cui aveva conosciuto al momento di cui sto parlando si possono chiamare i fratelli Dante G. e William Rossetti, W. Holman-Hunt, George P. Boyce, JW Inchbold, F.

giovani appassionati, che hanno lottato per la verità prima di tutto, era, nel loro campo specifico, identico allo scopo del movimento neogotico nel campo dell'architettura¹⁰ di Street. Inoltre G. E. Street era un membro della SPAB, e sviluppò un'amicizia con Ruskin¹¹.

Due periodi particolari di durata relativamente breve nella lunga carriera di Street, uno alla metà/fine del 1850 e un altro nella prima/metà del 1860, possono essere correlati, da una parte, dal 1854 al 1859 quando Webb fu il suo principale assistente e, d'altra parte, quando, nei successivi anni, Shaw aveva gradualmente assunto questa posizione.

Hitchcock, a proposito della carriera di Street, nel suo scritto *Early Victorian Architecture in Britain* e ancora in *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries* cercò di dare una certa attenzione al suo lavoro: «[...] ciò che occorre è un resoconto continuo di un'opera che non solo è di distinzione intrinseca ma anche molto influente. Soprattutto le sue illustrazioni fotografiche adeguate, tra cui alcune a colori, dovrebbero aiutare a far capire quale fosse l'alta reputazione che Street aveva tra i suoi contemporanei.¹²»

Sebbene il Concorso del 1866 per il *Law Courts* a Londra ha reso Street un centro di accertamenti pubblici inaspriti e questa rimanga la più grande ed evidente produzione di Street, è possibile affermare che le opere più importanti erano quelle dei primi anni che coincidevano, senza dubbio, con l'impiego nel suo studio di Webb nel 1854.

La passione per il suo lavoro è percepibile maggiormente dai racconti di un suo allievo (probabilmente si tratta di Norman Shaw) contenuto nel libro *Unpublished notes and reprinted papers* in cui si legge quanto fosse dedito al lavoro e quanto lo facesse con passione, tanto da essere completamente stimato e ammirato dai suoi collaboratori, che molto spesso rimanevano sbalorditi dalla sua passione.

Madox Brown, William Morris, W. Bell Scott e E. Burne Jones. STREET, A.E. *Memory of George Edmund Street. R.A. 1824-1881*, Londra, 1888.

10) STREET, A.E. *Memory of George Edmund Street. R.A. 1824-1881*, Londra, 1888.

11) LOPEZ ULLOA, F.S *The Theory and Practice of Restoration in England in the Second Half of the 19' Century: The Work of George E. Street*, ETSA_ Universidad Politecnica de Madrid, Spagna.

12) Tratto dai due libri citati, il primo del 1954, il secondo 1958.

Si riporta la traduzione del racconto:

Lavorammo sodo, o pensavamo di averlo fatto. Dovevamo essere in ufficio alle nove e l'ora di andarsene erano le sei, lunghe ore, ma non invadeva mai il nostro tempo e in effetti sono sicuro che non sono mai rimasto un minuto dopo le sei. [...] Ricordo bene un piccolo tour deforce che ci ha tolto il fiato e una mattina ci ha detto che era fuori per misurare una vecchia chiesa, penso nel Buckinghamshire, e se n'è andato via dalle dieci e, alle quattro e mezzo, è tornato in ufficio per un pò di carta da disegno, poi si è ritirato nella sua stanza, riapparendo in circa un'ora dopo con l'intera chiesa accuratamente disegnata in scala, con le sue proposte di aggiunte, linee di margine e titolo come al solito, tutti pronti. [...] Credeva nel proprio lavoro e in quello che stava facendo in quel momento, assolutamente; e il fascino del suo lavoro è che quando lo guardi puoi essere certo che è interamente suo, e questo si applica dal più piccolo dettaglio alla concezione generale [...] Non c'è da stupirsi che rimanevamo entusiasti di queste esibizioni quotidiane¹³.

Street può certamente essere considerato uno dei personaggi di maggior importanza nel panorama inglese del XIX secolo poiché risultano attribuibili al suo operato circa 477 chiese¹⁴, tra nuove edificazioni e restauri, in Inghilterra, Italia, Spagna, Irlanda ecc. Figura controversa del panorama architettonico del XIX secolo, George Edmund Street ha certamente ricevuto minori riconoscenze in quest'epoca rispetto a quella passata, dove era stato ritenuto, sicuramente dopo John Ruskin, il precursore del movimento del Gothic Revival. In una nota preceduta dalla Oxford Architectural Society il 18 febbraio 1852, ha dichiarato:

Io concepisco che una delle opportunità più importanti per la scoperta del miglior modo di migliorare il nostro stile è l'attento studio degli esempi continentali. Dobbiamo andare in tutte quelle terre per scoprire quale sviluppo sia diverso da quello nostro, in quello che era superiore e in quello inferiore.

Sentiva che ciò potesse essere raggiunto scoprendo «i principi su cui la nostra arte era fondata, e poi in modo giusto e legittimo, di elaborare quei

13) KING, G.G *Unpublished notes and reprinted papers*, 1916. pp. 24-26.

14) STREET, A.E. *Memory of George Edmund Street. R.A. 1824-1881*, Londra, 1888.

principi nella massima misura che permettono, con l'aggiunta di ulteriori principi che sono stati o potrebbero essere scoperti¹⁵».

Egli riteneva che l'utilizzo di forme gotiche potesse essere esteso e che, il suo utilizzo, così com'era stato recepito «*non aveva necessariamente raggiunto i limiti delle sue possibilità nelle sfere di utilità o di bellezza; ma che [...] fosse stato piuttosto in uno stato di animazione sospesa, e si offrì a un abile manipolo piuttosto che a un modello in argilla di un esemplare ricavato da un blocco di granito¹⁶».* Al contrario, rispetto all'amore per il gotico, nella Prefazione di *Brick and Marble* si scaglia contro le costruzioni italiane rinascimentali dichiarando che:

[...]se desideriamo una scuola d'arte più pura, dobbiamo o dimenticare interamente le loro opere, o ricordarle fino a questo punto solo per mettere in guardia dai loro difetti e dai loro fallimenti. [...] La stessa falsità di costruzione, pesantezza, grossolanità e grottesca cattiva dell'ornamentazione, sembrano assistere alle loro opere, insieme allo stesso disprezzo della semplicità, del riposo e della delicatezza che siamo così abituati a connetterci con loro¹⁷.

E poi concluse dicendo che Ruskin aveva contribuito notevolmente «*[...] nel Stones of Venice, e ciò che ha detto così bene non è necessario tentare di ingrandirlo¹⁸».* Aveva dichiarato apertamente che il Gotico Settentrionale non era affatto perfetto. Mancava la «*completezza in [...] sviluppo*» del gotico inglese e francese, mancava «*l'ingegneria visibile: il contrafforte, la svolta multipla, la scienza pietrificata del gotico nord-europeo¹⁹».* Era il prodotto di molte nazionalità: «*gli italiani emanavano greci, mori, francesi,*

15) JACKSON, N. *The Un-Englishness of G. E. Street's Church of St James-the-Less in Architectural History*, Vol. 23, 1980, pp. 86-94 e 191-195.

16) STREET, G.E. *Brick and Marble in the Middle Ages: Notes of Tours in the North of Italy*, (a cura di) John Murray, London, 1874.

17) Ivi. Prefazione.

18) Ibidem.

19) BROWNLEE, D.B. *To Agree Would be to Commit an Act of Artistic Suicide...: The Revision of the Design for the Law Courts* in *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol.42, n.2, Mag. 1983. pp. 168-188.

tedeschi, catalani [...] Il risultato era "molto eclettico"²⁰».

D'altra parte, era stata proprio questa sintesi che lo aveva reso così attraente come modello per l'eclettismo del diciannovesimo secolo. Nonostante il suo lavoro fosse "inferiore" al Gothic di Francia e Inghilterra, era riuscito a creare una sua professionalità, e la sua riflessione, in particolare sull'edilizia domestica e pubblica urbana, lo avevano reso particolarmente rilevante per i problemi degli architetti vittoriani.

La sua ricerca si era riflessa sul suo lavoro per passare alla storia come uno degli architetti e teorici dell' *High Victorian Gothic* (Alto gotico vittoriano) notevole e influente.

Street aveva riservato una grande energia per la teoria architettonica e non aveva permesso che questa energia fosse reindirizzata alle esigenze della sua pratica, come aveva fatto Scott, o ad altri aspetti artistici e sociali, come aveva fatto Ruskin²¹. Tuttavia, la sua ricerca sul Gotico continentale era stata oggetto di diverse critiche da alcuni dei maggiori puristi, che non considerarono il lavoro pertinenti per il Gothic Revival²². Street pensava che l'architetto dovesse costruire edifici «*sui migliori principi della costruzione e decorati con la migliore combinazione possibile di colore e forma*²³.»

Nella pratica del restauro G. E. Street seguì il concetto di preservazione dei materiali originali, con lavori di ristrutturazione eccezionali. Queste considerazioni sono state intensificate quando venivano applicate ad un intero monumento architettonico, in questo senso egli disse: «*Il restauro di una cattedrale è, in nessun momento, un lavoro leggero. Significa generalmente che un tentativo è fatto, dopo anni di attesa o apatia, per risolvere alcuni dei difetti che il tempo e l'uso malato hanno infettato*²⁴».

19) Ibidem.

21) BROWNEE, D.B. *The Law Courts. The Architecture of George Edmund Street*, MIT Press 1984.

22) LOPEZ ULLOA, F.S *The Theory and Practice of Restoration in England in the Second Half of the 19' Century: The Work of George E. Street*, ETSA_ Universidad Politecnica de Madrid, Spagna.

23) STREET, G.E. *On Colour as Applied to Architecture* in Associated Architectural Societies Reports and Papers, 1852, n.3.

24) STREET, G.E. *The Cathedral of the Holy Trinity, commonly called Christ Church*, Sutton Sharpe and Co., London, 1882.

Nelle *Memorie*, il figlio trascrisse un pensiero di Street riguardo un progetto di restauro della chiesa di Stewkley in cui Street si trovò costretto, per ordine della committenza, a progettare un ampliamento della chiesa, che però non fu realizzato. Si legge:

*Tuttavia, fui estremamente lieto di non dover modificare il tessuto. Mi dissi che avrei infinitamente preferito non farlo, perché, tra le altre ragioni, sapevo quanto sarebbe stato facile travisare il tipo di lavoro che stavo facendo e classificarlo con quelle opere distruttive di restauro della chiesa che io deploro più dei miei critici [...]. Non è un segreto che molte delle nostre chiese più grandi siano state, o siano in corso di restauro, in una modalità che implica, almeno, una completa alterazione del carattere del vecchio lavoro [...] per rielaborare e raschiare e pulire ogni pietra antica in essa contenuta. Non cedo a nessuno nella mia convinzione dell'importanza estrema di preservare i nostri vecchi monumenti e di salvarli da qualcosa come i restauri 'distruttivi'. Ho restaurato così tante chiese che forse mi sembra poco necessario dirlo, perché tutti quelli che mi hanno consultato sanno bene quanto io sia sempre ansioso di preservare ogni aspetto e frammento dell'antichità con la più gelosa attenzione [...]*²⁵.

Street aveva percepito che si stava confondendo l'attività dell'architetto, un lavoro del tutto professionale, con quello dell'artista. Per tale ragione l'architetto restauratore non avrebbe mai potuto restaurare ad esempio un affresco: «[...]degli affreschi gravemente danneggiati di Giotto e di altri del Campo Santo a Pisa, non sarebbe meglio [che lo] abbandonassero là dove l'affresco è caduto, piuttosto che tentare qualcosa di così assurdo come un restauro [...]»²⁶»

Le affermazioni di Street sul restauro si allinearono a quelle di Didron²⁷, infatti quest'ultimo affermò che «come nessun poeta si metterebbe a completare i versi incompiuti dell'Eneide, nessun pittore a terminare un quadro

25) STREET, A.E. *Memory of George Edmund Street. R.A. 1824-1881*, Londra, 1888. pp. 97-99

26) STREET, G.E. *Destructive restoration on the Continent* in *The Ecclesiologist* Vol. XVIII, 1857.

27) Adolphe Napoléon Didron (1806-1867) era uno storico dell'arte e archeologo francese, nel 1844 fonda la rivista *Annales archéologiques*. Viollet-le-Duc fu uno dei più importanti collaboratori.

di Raffaello, nessuno scultore a finire una statua di Michelangelo, così nessun architetto dovrebbe consentire a terminare una cattedrale» e inoltre «quando si copiano dei vecchi manoscritti, si lasciano in bianco le parole che non si possono leggere e non si riempiono mai gli spazi vuoti²⁸».

G. E. Street era appassionato di architettura medievale, tanto che quest'amore lo porterà verso la ricerca, non solo del valore delle forme, ma anche dei principi costruttivi sia inglesi sia gotici continentali. Per lui gli elementi appartenenti all'architettura gotica nel Medioevo:

[...]sono l'adozione dei migliori principi di costruzione, come un trattamento naturale e delle corrette ornamentazioni senza occultamento di costruzione. Gli incidenti sono, come mi sembra, il carattere peculiare che menti individuali possono aver dato al loro lavoro; la ferocia o l'aspetto grottesco²⁹, come è stato chiamato, è principalmente quello di essere visto nell'elaborazione di qualche particolare caratteristica da qualche particolare scultore o architetto, di cui, nel lavoro più nobile, non si vede nessuna traccia³⁰.

Egli prese in considerazione la controparte dell'anti-restauro, che poi era quella appartenenti all'ideale di Ruskin³¹ che, nell'apoforisma 30 "La lampada della memoria", scrisse:

Poiché, invero la gloria più grande di un edificio non risiede né nelle pietre, né nell'oro di cui è fatto. La sua gloria risiede nella sua età, ed in quel senso di larga risonanza [...] che noi sentiamo presenti nei muri che a lungo sono stati lambiti dagli effimeri flutti della storia dell'uomo. È nella loro imperitura testimonianza di fronte agli uomini, nel loro placido contrasto col carattere transitorio di tutte le cose [...] in quella forza che [...] congiunge epoche dimenticate alle epoche che seguono [...].

28) Riferimento presente in CESCHI C., *Teoria e storia del Restauro*, p. 89.

29) Per Ruskin il termine grottesco è "uno degli istinti generali dell'immaginazione gotica consiste proprio nel piacere che trae dal comico e dal fantastico, non meno che dal sublime". Si veda RUSKIN, J. *The Stone of Venice*. Volume 1. The Foundations. London, Smith, Elder & Co, 1851.

30) STREET, A.E. *Memory of George Edmund Street. R.A. 1824-1881*, Londra, 1888. pp. 61-62

31) RUSKIN, J. *The seven lamps of Architecture*, London 1843. Si veda la traduzione in lingua italiana di *Sette Lampade dell'architettura* a cura di Roberto Di Stefano nel 1982.

Street pensava che «*il restauro è un difficile e tenero oggetto da affrontare, e c'è stato nell'ultimo decennio o giù di lì una grande protesta contro di esso. C'è stata, e deve essere ammesso, molta esagerazione e generosità nelle parole e nell'operato di molti dei campioni dell'anti-restauro, ma la loro influenza è stata comunque salutare*», mostrandosi quindi certamente convinto che qualunque pensiero potesse sfiorare il suo era di per se salutare e dava spunti concreti di riflessione. Riflessioni che giungono anche dal Nord Italia, quando partecipò ad un acceso dibattito³² su alcuni interventi, giustificati sotto il nome di "restauro", nella Chiesa di San Donato a Venezia. Egli era abbastanza amareggiato e spiegò che tutti gli interventi di restauro prodotti in questa chiesa avevano coperto le bellezze che essa possedeva. Infatti scrive:

Purtroppo la mia prima visita a questa chiesa è avvenuta dopo che era stata in parte restaurata nel più grande e peggior senso della parola. La vecchia muratura era stata rinnovata, intonacata e dipinta, fino a che gran parte del suo interesse era scomparso; e ora, temo, solo per coloro che hanno visto San Donato una decina di anni fa, che non possono avere alcuna idea del suo valore architettonico e d'interesse³³.

È stata importante anche la sua attiva partecipazione alla famosa campagna contro la restaurazione della Basilica di San Marco a Venezia, guidata da Morris nella SPAB³⁴. Il figlio Arthur scrisse³⁵ del padre:

Ora ho detto che era una questione di principio con mio padre che le chiese, vecchie o nuove, dovrebbero prima di tutto servire il loro vero scopo, sempre con sacrificio di interesse e bellezza. È stato uno [si riferisce a padre] che credeva in pieno, e quando parlava della possibilità di distruggere un vecchio lavoro, parlava in tutta sincerità. Eppure, come è successo, non è mai, in realtà, stato costretto a mettere

32) STREET, G.E. in *The Ecclesiologist* vol. VIII, 1847.

33) STREET, A.E. *Memory of George Edmund Street. R.A. 1824-1881*, Londra, 1888.

34) La Society for the Protection of Ancient Building: Società per la protezione degli edifici antichi (SPAB) è un'associazione nata in Inghilterra nel 1877, capeggiata da William Morris ispirata nei suoi principi al pensiero di John Ruskin che si occupò nel XIX secolo della protezione dai restauri di molti edifici storici.

35) STREET, A.E. *Memory of George Edmund Street. R.A. 1824-1881*, Londra, 1888.

questa regola in pratica, e mi permetto di dubitare se egli mai avrebbe potuto farlo³⁶.

L'approccio corretto per Ruskin per preservare i monumenti era la manutenzione: «*prendi la giusta cura dei monumenti, e non avrai bisogno di restaurarli. Poche lastre di piombo messe in tempo sopra un tetto, poche foglie morte e rami spazzati via in tempo fuori dal percorso dell'acqua salveranno sia il tetto che i muri dalla rovina³⁷*». Street manifestò in suo disappunto sul restauro distruttivo di numerosi edifici inglesi, restauro attuato mediante il rinnovo e la modernizzazione degli edifici a costo di distruzioni di massa o di modifiche. La sua critica si concentrò prevalentemente su certe pratiche di restauro delle chiese gotiche in Inghilterra e nel continente. Per quanto riguarda i lavori eseguiti dagli altri architetti del suo tempo, era presente, ovviamente, uno scambio di opinioni incrociate, ma rimane una letteratura ampia in cui Street lasciò il suo pensiero:

[...]un prospetto delle regole che racchiudo (a cui mi prego di richiamare l'attenzione dei tuoi lettori) è quello di promuovere un sentimento [...]: La commissione ha il potere di protesta, nel nome della società, contro ogni tentativo di distruzione di vecchie opere d'arte, o con l'inganno o con la scusa di un restauro; e per trasmettere tali proteste nei rispettivi quartieri o pubblicarli mi sembra di essere uno che potrebbe essere ricondotto alle regole dell'Ecclesiological [Society] e delle altre società architettoniche esistenti. Devo chiedere il tuo perdono per la lunghezza del mio scritto [si riferisce all'editore]; ma lo faccio con fiducia, perché sono sempre più convinto che non ci occupiamo di vecchie costruzioni come dovremmo; e che, soprattutto, è più necessario evitare religiosamente qualsiasi imitazione del modo generale di procedere all'estero, e più in particolare in Francia. È vero che non abbiamo un decimo delle ricchezze che possiede nel modo dell'antica scultura; ma questo dovrebbe renderci più attenti, [per il fatto che] ogni reliquia diviene per la sua rarità infinitamente più preziosa³⁸.

36) Ibidem.

37) Traduzione da RUSKIN J., *The seven lamps of architecture*, cap. 6, "The lamp of memory", George Routledge & Sons, Londra, 1849, ristampato da Kissinger Publishing's, pp. 184-207.

38) STREET, G.E. *Destructive restoration on the Continent* in *The Ecclesiologist* Vol. XVIII, n. CXVIII, Feb, 1857, pp. 342-345.

Non sono mancate le critiche, mosse nei confronti del progetto di restauro di Street per la *Christ Church Cathedral* a Dublino o nel prolungamento della cattedrale di Bristol.

Alcune di queste critiche sono arrivate successivamente al progetto e Street difese le sue idee contro i critici «..poiché ogni epoca mette la propria impressione su tutto ciò che viene fatto, fingere nel XIX secolo che stiamo facendo il lavoro esattamente come sarebbe stato fatto nel XIII, è del tutto impreciso e falso.» e aggiunse che era, dopo tutto, solo una 'mezza verità', dal momento che in alcuni casi si dovevano considerare delle pratiche necessarie. In questa risposta diede argomenti sufficienti a suo favore, descrivendo la possibilità di preservare la costruzione in maniera simile alla "maniera" del XIII secolo, sia per quanto riguarda le risorse umane sia per quelle tecniche.

Egli esprime in *Destructive restoration on the Continent* nel numero XVIII in *The Ecclesiologist*, ancora una volta la sua contrarietà verso il processo restaurativo perpetuato in Francia:

*Ogni anno vedo prove nuove, come credo, del fatto che i moderni restauratori stanno rovinando alcuni degli edifici più nobili del cristianesimo; [...]. È ai francesi, più che a qualsiasi altra gente, che dobbiamo rivolgerci se vogliamo dare esempi di distruzione all'ingrosso, effettuati sotto il pretesto di restauro; [...], non esito a dichiarare la mia ferma convinzione che non può esserci calamità per l'arte più dolorosa in questo paese di qualsiasi tentativo di emulare la modalità francese in questo campo. [...]*³⁹

La rivista *The Builder*⁴⁰ prestò una notevole attenzione agli scritti e ai disegni di Street e lo definì con l'appellativo di "Umbra" di Ruskin, poichè furono innumerevoli le cose che gli accomunavano, citando il suo testo in un articolo su "Colour in the Construction of Building"⁴¹ e dando un'opinione generalmente favorevole alla posizione di un 'leader'.

39) Ibidem.

40) *Builder* (1885), pp. 377-378, 421-423, 427, 599-600.

41) Colore nella costruzione degli edifici contenuto in *Associated Architectural Societies Reports and Papers*, 1852, n.3, pp. 348-369.

Ruskin e Street avevano dimostrato, in molte occasioni, la stima reciproca che l'uno provava per il lavoro dell'altro, ed è strano, ancor di più se lo si guarda da questo punto di vista, che possano sfuggire oggi queste considerazioni. Ruskin era orgoglioso di essere associato al nome di Street tanto da dire all'interno del *The Pall Mall Gazette*⁴²:

Sono abbastanza orgoglioso di sperare, ad esempio, di avere avuto qualche influenza diretta su Mr. Street; e non metto in dubbio che il pubblico avrà più soddisfazione dalle sue [si riferisce al progetto] Corti di Giustizia⁴³ di quanta ne abbiano avuto di qualcosa costruito in cinquant'anni⁴⁴.

Ruskin divenne sempre più amareggiato dall'età industriale e disilluso dal Gothic Revival ed era riluttante ad ammettere il legame con la maggior parte dell'architettura vittoriana. Definì Street come «*uno dei nostri architetti gotici piuttosto influenti*» a cui «*dobbiamo tanto*⁴⁵», e ancora ha definito i disegni di Street come «*puri oltre ogni cosa avesse mai visto nell'architettura moderna, con una squisita proprietà di colore e finezza della linea*⁴⁶». Street era stato anche associato alla figura di Pugin, molto probabilmente per l'inizio della sua carriera nell'ufficio di George Gilbert Scott. Ruskin nel suo libro *The Stone of Venice* risultò essere molto contrariato dalla politica di Pugin tanto da descriverlo dicendo che «*[...] non è un grande architetto, ma uno dei più piccoli architetti possibili o concepibili [...]*⁴⁷». Rispetto a Ruskin, l'interesse di Street era limitato alla sola architettura, non si occupò infatti di ragioni artistiche o sociali, ma la presenza di Ru-

42) *Pall Mall Gazette* Marzo, 1872.

43) Il progetto di Street per i nuovi tribunali fu scelto, dopo molte discussioni, il 30 maggio 1868 e approvato dalla Commissione, nell'agosto del 1870. L'edificio non fu tuttavia iniziato fino al febbraio del 1874 e la speranza espressa in questa lettera è quindi, sfortunatamente, nessuna espressione di opinione sull'opera stessa.

44) RUSKIN, J. *Works* Vol. 10, Londra. George Allen, 1904. p. 459.

45) In una lettera del Royal Institute, 29 Gennaio 1869: *Works* Vol.19 p. 255

46) Introduzione alla lettera di Street delle Architetture Veneziane il 15 Febbraio 1859: *Works* Vol.16 p. 462

47) RUSKIN, J. *The Stone of Venice*. Volume 1. The Foundations. London, Smith, Elder & Co, 1851. pp. 385-386

skin domina comunque il libro *Brick and Marble in the Middle Ages: Notes of Tours in the North of Italy* del 1855, tanto che Street lo menziona nella prefazione dicendo:

È impossibile concludere questa Prefazione senza menzionare gli obblighi che, non solo per tutti coloro che viaggiano in Italia, ma per tutti quelli che sono interessati alla buona architettura, devo al signor Ruskin. Nessun uomo ha bisogno o può professare la sua acquiescenza in ognuna delle opinioni che ha proposto, ma come architetto sento fortemente che un grande debito di gratitudine è dovuto a lui per la sua brillante difesa di molte leggi e verità in cui ogni onesto architetto dovrebbe acconsentire volentieri. Può essere ben contento di sopportare l'opposizione che ha evocato, soddisfatto del fatto che tutto ciò che ha scritto è più importante per il beneficio e l'esaltazione dell'arte di tutti i tipi.⁴⁸

Le sue lodevoli ammirazioni non era rivolte unicamente a Ruskin, infatti nella prefazione stessa di *Brick and Marble* Street si sentì in dovere di elogiare Webb: «Né meno un debito di gratitudine deve essere riconosciuto da ogni viaggiatore al mio amico Mr. Webb per il suo eccellente e fidato lavoro sull'*Ecclesiologia Continentale*: è certamente la guida assolutamente più corretta che abbia mai redatto per gli Ecclesiologi ovunque [...]»⁴⁹.

La conclusione di Street fu che il futuro del Gotico vittoriano stava nella sintesi del colore e del modello del gotico meridionale, appresa da Ruskin, con la struttura e la ragione del gotico nordico, appresa da Pugin⁵⁰.

La reputazione di Pugin era stata attaccata sin dal 1860⁵¹. George Edmund Street, infatti, notò l'imbarazzo di Pugin per la progettazione del suo nuovo Tribunale di Londra: «ma lo stesso Pugin aveva suggerimenti da dare, vale a dire che l'architetto avrebbe fatto bene a prendere il Granville Hotel di

48) STREET, G.E. *Brick and Marble in the Middle Ages: Notes of Tours in the North of Italy*. London, John Murray, 1874.

49) Ivi. p. XIX.

50) DISHON, D. *Ruskinian Influences on the works of G E Street: St James-the-Less, Westminster*, in *Ecclesiology Today* n. 15, Gennaio 1998.

51) RICHARDSON, C.M. *Edward Pugin and English Catholic Identity: The New Church of the Venerable English College in Rome* in *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 66, No. 3, 2007. pp. 340-365.

*Ramsgate*⁵² come guida. Ha stabilito la legge nel modo più deciso, al punto che il pubblico generale deve aver sentito che era molto stupido da parte loro non aver capito prima di essere il capo della sua professione, e che avrebbe dovuto avere il lavoro giusto.» Inoltre il figlio di Street, Arthur nel libro *Memoir* continua in modo simile:

*L'architettura di Edward Pugin riflette il suo carattere, spesso nei suoi aspetti meno attraenti. Uno dei suoi necrologi descriveva i suoi edifici come "concezioni libere, audaci e vigorose." C'è del vero in questo, ma al loro peggio possono anche essere mal digeriti, insensibili e bellicosi. Nei suoi edifici come nei suoi litigi, non sapeva mai quando fermarsi [...]. Il gotico di Edward Pugin si muoveva con la corrente del gusto verso grossezza, vigore e muscolosità; e c'era un elemento di stravaganza che rasentava la megalomania nel suo personaggio di cui suo padre era privo.*⁵³

Street attraversò una prima fase puginese, inglese e pittorica (Cuddesden College, Oxon, 1853-54) e una seconda fase ruskiniana, italiana e sublime (St James the Less, Thorndyke St, Westminster, 1860-61), ma alla fine stabilì la sua sintesi personale nel Medioevo che conteneva qualcosa dell'Inghilterra e dell'Italia, qualcosa della Spagna e dei Paesi Bassi, ma la maggior influenza era sicuramente francese. Il gotico italiano non era un prototipo degno di un'imitazione precisa: quel privilegio era riservato agli inizi francesi, ma "un'ispirazione" e uno "stimolo", un elemento fondamentale per forgiare una nuova sintesi. La versione di questa sintesi di Street era vista in maniera più complessa in uno dei suoi edifici più grandi, i suoi Tribunali di Giustizia che sono stati, infatti, il culmine di quella eclettica progressione: *Pevnser lo chiamò Inglese, Hitchcock Francese, ma potremmo altrettanto chiamarlo Italiano specialmente per il fronte di Carey Street*⁵⁴, con la torre senese sul fronte che dev'essere sembrata stranamente familiare agli occhi romani in quanto ricorda fortemente la torre di Street progettata per la

52) Il Granville Hotel, Ramsgate, Kent, sulla costa sud-orientale dell'Inghilterra, era un hotel progettato da Edward Welby Pugin e suo figlio Augustus Pugin.

53) STREET, A.E. *Memoir of George Edmund Street, RA 1824-1888*, Londra, 1888. pp. 163-164.

54) aa.vv HUNT, J.D. & HOLLAND, F.M. *The Ruskin Polygon: Essays on the Imagination of John Ruskin*. Manchester, 1982. p. 80.

Chiesa americana a Roma (1873-76). Sir Walter James, nel valutare l'influenza di teorici dell'architettura nel 1867, concluse che «*Pugin l'ha influenzato di più nella struttura, John Ruskin nell'ornamento*⁵⁵.»

Street concordava con Pugin sulla gestione del design esterno. Pugin aveva puntato il dito contro l'architettura classica, dichiarandola "Pagana" per il suo uso di elementi "irreali", "incomprensibili" e particolari affollati solo per rendere costruttivi gli edifici⁵⁶. Sosteneva che «il grande test della bellezza architettonica è l'idoneità del disegno allo scopo per cui è destinato e che lo stile di un edificio deve corrispondere al suo uso che lo spettatore può contemporaneamente percepire lo scopo per cui fu eretta⁵⁷». Street era altrettanto critico per l'aspetto superficiale, valorizzando invece una semplice visualizzazione del layout interno e l'oggetto dell'edificio chiaramente rivelato nella composizione esterna.

Street era rimasto particolarmente stupefatto e aveva trovato una grande ispirazione durante i suoi tour in Francia. Nel suo viaggio del 1858, scrisse: «*Una breve vacanza tra le chiese francesi ha lasciato tanti ricordi piacevoli di nuove idee ricevute, suggeriti nuovi pensieri, ricordi antichi riaffiorati*⁵⁸.»

Sebbene l'uso di Street di un disegno della Sala del Sinodo a Sens come frontespizio in *An Urgent Plea* nel 1853 dimostrò che la sua ammirazione per il gotico francese, quella che fu chiamata dai contemporanei l'influenza dell'«Early French» era stata poco significativa nei suoi progetti prima del 1860, tranne ovviamente per il suo progetto del 1855 iscritto alla competizione di Lille e quello dell'anno successivo per la Crimean War Memorial Church di Istanbul. Secondo le note dei libri contabili di Webb, Street fece ulteriori viaggi brevi in Francia nel 1855 e nel 1856⁵⁹, il primo presumibilmente in connessione con il Concorso a Lille: forse questi viaggi sono stati

55) SIR WALTER JAMES *On the influence of some contemporary writers on the architecture of the day*, Builder, n.25, 1867. p. 483.

56) PUGIN, A.W.N. *An Apology for the Revival of Christian Architecture in England*. London, 1843. p.16-17

57) PUGIN, A.W.N. *Contrasts*, Londra, 1836. p.1

58) STREET, G.E. *Architectural Notes in France* in *The Ecclesiologist* Vol. XIX, 1858 p. 362.

59) Dei due viaggi il primo è stato di circa tre settimane dal 13 giugno e il secondo circa una quindicina di giorni dal 20 settembre

la prova del crescente interesse di Street per il gotico francese negli ultimi anni del decennio, come le sue note pubblicate del 1858 sull'argomento⁶⁰, oppure potrebbero essere stati i superbi disegni dell'architettura medievale francese riprodotti così bene nella prima pubblicazione di Norman Shaw, *Architectural Sketches from the Continent*, Londra, 1858. Certamente questi disegni sono stati indispensabili per l'impiego di Shaw nello studio di Street. In Germania aveva trovato meno lode: «*la Germania, la cui nazionalità dell'arte era inferiore, terzo e quarto non solo a quella della Francia, ma quasi altrettanto a quella dell'Inghilterra*⁶¹.» Anche se dei restauri in Francia, in un articolo dell'*Ecclesiologist* del 1857 scriverà che:

[...]edificio dopo edificio è condannato per essere recuperato perché alcune delle pietre sono decadute; come i frontali occidentali delle cattedrali sembrano sempre irti con l'impalcatura; e come, quando le impalcature e gli operai sono scomparsi, rimane, non il glorioso vecchio lavoro commovente con le epoche, il tempo sconvolto, qui e là danneggiato o rotto, ma una copia pulita e intelligente del vecchio lavoro, con tutti i tipi di minori miglioramenti, che distruggono solo nove/decimi di interessi interiori; a volte, anche, la copia arriva solo nella misura dell'introduzione di grossi blocchi di pietre grezze in pietra di vecchia scultura, da scolpire un giorno quando il denaro è più abbondante e i vecchi tipi sono abbastanza dimenticati⁶²!

Sull'Italia si esprimerà soprattutto per l'introduzione del colore nelle costruzioni «*[...] L'architettura italiana del Medioevo ci insegna*», dice Street, «*più di ogni altra architettura fin dall'inizio del mondo*⁶³.» In *Brick and Marble* aggiunge:

Infine, vorrei che tutti gli artisti, ricordassero l'unico grande fatto che separa, da una distanza così ampia, architetti, scultori e pittori dei migliori giorni del Medioevo da noi ora- [è] la loro serietà e il loro au-

60) STREET, G.E. *Architectural Notes in France* in *The Ecclesiologist* Vol. XIX, 1858 p. 362.

61) STREET, G.E. *Architectural Notes in France* in *The Ecclesiologist* Vol. XX, 1859 p. 340.

62) STREET, G.E. *Destructive restoration on the Continent* in *The Ecclesiologist* Vol. XVIII, n. CXVIII, Feb, 1857, pp. 342-345.

63) aa.vv HUNT, J.D. & HOLLAND, F.M. *The Ruskin Polygon: Essays on the Imagination of John Ruskin*. Manchester, 1982.

to-sacrificio nella ricerca d'arte e nell'esaltazione della loro religione. Erano uomini che difendevano una fede, e il cuore si piegava sinceramente alla propagazione di quella fede; e se non fosse per questo, le loro opere non avrebbero mai avuto la vita, il vigore e la freschezza che ora conservano così straordinariamente⁶⁴.

È interessante leggere le lodi che Henry-Russell Hitchcock rivolse a Street all'interno del suo *Early Victorian architecture in Britain*, scritto in un momento in cui l'architettura vittoriana aveva ancora una considerazione molto bassa. Vale la pena di leggere la sua valutazione dell'articolo di Street del 1850: «sembra [...] per rappresentare una posizione indipendente, più equilibrato e ragionevole che di uno di quelli [Ruskin o Butterfield]». Egli descrive anche Street come «unico artista con la mentalità di Butterfield e una più attenta parte dedicata allo studio dell'architettura medievale come [quella di] Ruskin⁶⁵». Anche se non mostrò mai alcuna animosità verso la pratica dell'architettura classica, Street aveva sempre considerato il lavoro gotico come sua missione ed era costantemente fedele allo stile che aveva scelto. Nella sua carriera precedente si affacciava verso un tipo italiano e lo studio speciale che portava i frutti letterari nella sua *Brick and Marble* fu rivolto alla pratica nella chiesa di St. James-the-Less, Westminster.

Il suo lavoro successivo e più caratteristico, tuttavia, si basava sul modello inglese, o occasionalmente, come a St. Philip e St. James, Oxford, sui modelli francesi del XIII secolo; e anche se il suo lavoro di restauratore lo aveva portato più di una volta a praticare attraverso i metodi del tardo inglese gotico o perpendicolare, questo stile non era stato quasi mai adottato da lui nella progettazione originale. Street non era un simile imitatore; aveva dato pieno gioco alle sue facoltà inventive: una delle più significative era stata prodotta per la chiesa di All Saints, Clifton in cui aveva progettato una grande navata con navate soppresse, un dispositivo per accogliere grandi congregazioni. Ruskin credeva che «il nostro edificio deve confessare

64) STREET, G.E. *Brick and Marble in the Middle Ages: Notes of Tours in the North of Italy*. (a cura) John Murray, London, 1874. p. 465.

65) HITCHCOCK, H.R. *Early Victorian Architecture in Britain* (Architettura Antica Vittoriana in Gran Bretagna), volume 2. (New Haven, 1954), pp. 601-605.

che noi non abbiamo raggiunto la perfezione che possiamo immaginare, e non possiamo riposare nella condizione che abbiamo raggiunto». Street soddisfò questo requisito lasciando deliberatamente, in un suo progetto, una colonna incompiuta nella sala principale: era il suo modo di dimostrare la sua imperfezione e umiltà davanti a Dio. Dopo la sua morte, suo figlio attestò che la sua religione, non acuta o ostentatamente consumata, era intimamente legata al suo lavoro «Questo era il segreto del suo amore per gli uomini del Medioevo e per il loro lavoro⁶⁶». Vide che quei gloriosi monumenti, che sono il vanto dell'Europa, dovevano il loro puro ed esaltato tipo di bellezza alla fede devozionale. Da questo punto di vista era d'accordo con Ruskin, anche se non lo seguì sulla via della riforma sociale come fecero William Morris e gli architetti del movimento dell'*Arts and Crafts*⁶⁷. Preferì limitare il suo "spirito medievale" all'architettura, creando uno stile originale tra una vasta gamma di influenze gotiche, tra cui quella di Ruskin. Il suo successo e talento sono stati riassunti da Charles Eastlake:

La ricca fertilità del potere inventivo di questo architetto è eguagliata solo dal tatto sagace che guida la sua applicazione. Non è solo il maestro di molti stili, ma può dare l'espressione originale a ognuno di loro. Dove la decorazione può essere offerta, investe il suo lavoro con una raffinatezza sontuosa che si rivela in ogni dettaglio. Dove è richiesta la semplicità, fa semplicità attraente. Questa facoltà di design appartiene a quell'ordine raro che unisce l'istinto artistico alle capacità pratiche⁶⁸.

La sua filosofia era basata sul fatto che lo stile personale dell'architetto era sinonimo della sua dignità morale e credeva che fosse un servo privilegiato di Dio Onnipotente⁶⁹, che gli avesse affidato un'individualità e che facesse

66) STREET, A.E. *Memory of George Edmund Street. R.A. 1824-1881*, Londra, 1888.

67) Si legga in S. CASIELLO, *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Marsilio, Venezia, 1996; terza ed. ampliata, 2005. Su Alfonso Rubbiani l'intervento del Prof. Arch. Emanuele Romeo, pp. 203-221. Rubbiani, grazie alla fede che W. Morris gli trasmise, istituì nel 1898 l'*Aemilia Ars*, ispirandosi al movimento dell'*Art and Crafts*.

68) EASTLAKE, C.L. *A History of Gothic Revival in England*, Longmans, Green & Co., Londra, 1872.

69) STREET, G.E. *Brick and Marble in the Middle Ages: Notes of Tours in the North of Italy*. (a cura) John Murray, London, 1874.

parte del Piano Divino. Le influenze precoci alimentarono il suo amore per il gotico medievale e per la Chiesa. La sua religione era una necessità per lui e serviva Dio come devoto anglicano. Street divenne uno dei sostenitori più influenti del valore del patrimonio architettonico medievale inglese, in particolare di quello religioso, non solo per il suo effettivo valore, ma per la sua profonda fede: un uomo profondamente credente che considerò durante la sua gioventù di prendere gli ordini sacerdotali, aveva ereditato la credenza di Pugin nella connessione tra religione e architettura. Per lui lo stile gotico era l'incarnazione della fede cristiana, che poteva essere realizzata interamente solo quando entrambi, committente e architetto, lavoravano insieme nelle intenzioni cristiane.

3.2.1 G.E. STREET E IL DIBATTITO SUL RESTAURO DI SAN MARCO A VENEZIA

Il restauro del Duomo di San Marco, intorno agli anni '70 del XIX secolo, darà il via ad un importante dibattito internazionale, in cui si rifletterà sul miglior metodo d'intervento, portando la *Direzione Generale di Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione*, a promuovere un disegno di legge ed una circolare promulgati nel 1882, con lo scopo di disciplinare gli interventi di restauro lasciati, solitamente, al completo arbitrio degli operatori¹. Gli argomenti messi in campo vanno oltre i temi dei restauri della basilica e si concentrarono sugli esperti del settore; nello specifico verrà criticato il ruolo dello Stato italiano che possedeva un sistema di tutela ancora in via di sperimentazione ma non riuscì ad esercitarla nel patrimonio monumentale.

Il restauro di San Marco sarà uno dei primi interventi sul patrimonio storico in cui si svilupparono sostanziali riflessioni sulla conservazione delle preesistenze da parte di alcune maestranze inglesi, uno dei primi casi in cui l'Inghilterra cercò la conservazione di un edificio italiano in un periodo in cui era ancora acceso il dibattito sul tema del restauro.

In particolare, John Ruskin finanziò, nel 1877, la stampa del libro di critiche di Alvise Pietro Zorzi. Nell'introduzione al libro di Zorzi, dal titolo *Osservazioni intorno ai restauri interni ed esterni della basilica di San Marco a Venezia*, Ruskin riportò una sua considerazione: si può notare la sua posizione in merito al restauro di San Marco, considerazione che superava il concetto in cui «*il restauro è la peggiore delle distruzioni*», espresso nella sua opera *The Seven Lamps of Architecture* del 1849.

I primissimi lavori sulla Basilica, intorno al 1842, erano diretti da Giovan Battista Meduna, un architetto che procedette alla demolizione e ricostruzione delle facciate. L'intervento si concluse nel 1864 con l'appoggio dei veneziani che ritennero che il restauro si era concluso in maniera ottima poichè aveva risolto problemi legati alla staticità ed era andato a ripristina-

1) TOMASELLI F. *Ho fatto appena in tempo a vedere il caro vecchio San Marco per l'ultima volta* (J. Ruskin, 1845), in aa.vv SETTE M. P., CAPERNA, M., DOCCI M., TURCO M. G. (a cura di), *Saggi in Onore di Gaetano Miarelli Mariani*, Roma, 2007, pp. 433.

re elementi scultorei e decorativi dando all'opera un aspetto più ordinato. L'entusiasmo del primo restauro sulla facciata settentrionale aveva reso semplice la volontà di intervento su quella meridionale². Durante i lavori si propose il rinnovamento delle strutture del battistero e della cappella Zeno in cui vennero sostituiti i muri e le volte con i relativi mosaici.

Nella cappella di Zeno, a destra dell'altare, venne rimossa quella che era stata definita da Selvatico «*un'architettura lombardesca assai gretta, aggiunta nel secolo XVI³*» poichè, compositivamente, aveva un dislivello con la facciata settentrionale, a dimostrazione di come si tenesse conto dell'unità di stile: era quindi necessario eliminare quelle parti che rovinavano la composizione, in questo caso quella di origine bizantina.

Le prime impressioni sulla facciata meridionale, dopo il restauro del 1875 erano state prese anch'esse in maniera molto entusiastica dai veneziani. Si diede conferma della preferenza, nella prassi operativa, del restauro in stile, del ripristino delle parti, della creazione dei modelli come quelli "presunti" originali; gli interventi molto spesso furono giustificati con la necessità di correzione statica in nome della quale era ammissibile ogni tipo di sostituzione in stile e a qualunque prezzo.

Il concetto di autenticità nel campo dell'architettura era legato al messaggio figurativo e simbolico di cui l'opera d'arte restaurata era tramite, infatti non si trattava tanto di conservare la materia quanto la figuratività del monumento per consegnare ai posteri la sua memoria storica passata, privata di tutte le alterazioni che avevano in qualche modo offuscato l'immagine primitiva dell'opera.

I giudizi della collettività veneziana in alcuni quotidiani locali, riguardo l'intervento sulla facciata meridionale, testimoniano come il restauro della basilica di San Marco fosse «*egregiamente riuscito⁴*».

Ma non furono solo i veneziani a lodare il restauro. Bergamin approvò

2) DALLA COSTA, M. *La Basilica di San Marco e i restauri dell'Ottocento*. Le Idee di E. Viollet-le-Duc, J. Ruskin, e le "Osservazioni" di ZORZI, A.P. Venezia 1983.

3) AA.VV FOUCARD, C. & SELVATICO, P. *Monumenti artistici e storici delle provincie venete*, Milano 1859, il brano è riportato in DALLA COSTA, M. *La Basilica di San Marco*, p. 24.

4) «Gazzetta di Venezia», 11 dicembre 1875.

l'opera di Meduna sostenendo la sua tesi con il pensiero di Viollet-le-Duc, anch'esso soddisfacente, riferito alla facciata settentrionale⁵. A sostegno, il pensiero di Vincenzo Michelli era che «*Dovevasi rinnovare la facciata quale era prima senza permettersi di alterare una linea, un fregio, un emblema; si dovevano eseguire nel restauro quelle poche ed indispensabili modificazioni che l'arte e la storia associate insieme potevano consigliare?*⁶».

Di contro, però, vi era un gruppo di giovani artisti anticonformisti⁷, che erano entrati in contatto con gli scritti di Ruskin nel corso dei suoi viaggi a Venezia⁸.

Tra tutti si distinse Alvise Piero Zorzi che si fece portavoce di quella parte della società veneziana che ancora era amante *delle memorie storico-artistiche del paese*, «*memorie che qui si va di continuo deturpando con la scusa di salvarle per i secoli venturi*⁹».

Le *Osservazioni intorno ai restauri interni ed esterni della basilica di San Marco*¹⁰, contengono una critica feroce che mirò a descrivere dettagliatamente la superficialità con cui si era condotto il restauro della basilica, esplicitando quella che in seguito sarà definita la più aspra critica scritta contro il restauro di un monumento.

Gli scempi compiuti da Meduna, secondo Zorzi, avevano reso il «museo

5) VIOLLET-LE-DUC, E.E. *De la restauratoti des anciens édifices en Italie*, in «Encyclopedie d'Architecture, Revue mensuelle des travaux publics et particuliers», I voi., Paris 1872; la traduzione integrale con commento è riportata in DALLA COSTA, M. *La Basilica di San Marco*. pp. 109-114.

6) «Gazzetta di Venezia», 21 febbraio 1876.

7) Tra questi si ricordano i pittori Angelo Alessandri, Raffaele Carloforti e Giacomo Boni, e più tardi anche il conte Alvise Piero Zorzi, pittore anch'esso e cultore di interessi poliedrici sia in campo artistico che archeologico, geologico e naturalistico. Zorzi (1846-1922), oltre che per i suoi interventi a favore della conservazione dei monumenti di Venezia è noto per la sua produzione di ritratti, Sue opere sono possedute dalla Fondazione Querini Stampalia e da collezioni private come quelle Martinengo Cesaresco e Vianelli, C. ROBOTTI, *Le idee di Ruskin*; DALLA COSTA, M. *La Basilica di San Marco*.

8) ZORZI, A.P. *Ruskin in Venice*, in «Cornbill Magazine», 1909. p.122.

9) ZORZI, A.P. *Osservazioni intorno ai restauri interni ed esterni della basilica di San Marco*, Introduzione, Venezia, 1877.

10) Il testo di Zorzi è integralmente riportato e molto ben commentato nel volume di DALLA COSTA, M. *La Basilica di San Marco*. pp. 43-108 e, per la maggiore facilità di reperimento, vi si rimanda per ogni confronto.

di architettura¹¹» un edificio dall'aspetto illusorio, in cui i restauri avevano eliminato elementi esterni e colorazioni. Zorzi decretò che gli errori commessi da Meduna potevano ridursi al numero di sette¹² e riguardavano sia l'arte che l'archeologia:

1° Aver tolto il colore prezioso dato dal tempo alle colonne, e ad altri marmi, e raschiati alcuni ornamenti.

2° Aver sostituito lastroni di marmo a macchia aperta perpendicolare a linee dritte, anziché a macchia aperta trasversale a linee spezzate.

3° Aver impicciolito un listello dentellato, mutandovi la forma vecchia.

4° Aver sostituito copie ad alcuni originali capitelli e marmi figurati, con soverchio abuso.

5° Aver tolto il retro altare della Cappella Zeno, ed in sua vece poste grandi lastre di marmo occidentale, cioè Verde di Susa.

6° Aver lavorato i mosaici con paste vitree anco nelle carni, e non con pietre.

7° Aver ripetuti i difetti de' vecchi restauri nel pavimento, e fattevi innovazioni barocche, contrarie allo stile delle altre parti, lavorando il tutto con volgare diligenza, ed in modo poco duraturo.

Secondo le opinioni di Zorzi, era pratica comune, nella Venezia di quel periodo, trattare le superfici tramite pomiciatura e raschiamenti, eliminando cioè la patina dai materiali: tramite l'utilizzo di «*pomice, raspa, colore ad olio sui marmi, acido solforico ed altre consimili delizie si adoperano senza parsimonia¹³*», questi venivano privati della loro patina superficiale, e quindi della loro età, poichè si preferiva vedere tutto lucido e pulito. Dice Zorzi:

Per San Marco [la pratica di raschiamento] non può passare. Ciò che per gli altri monumenti sarebbe un attentato contro il buon gusto, riguardo a San Marco diventa un vero delitto, furono pomiciate le colonne, raschiati altri marmi figurati. A che scopo? Non si sa! Forse perché non discordassero dalla tinta dei nuovi lastroni marmorei sostituiti - non sempre per necessità - agli antichi? In questo caso dovevasi tingere con la fuliggine il moderno, e rispettare il vecchio. [...] Non pensò, chi ordinava la pomiciatura, all'aspetto strano, che avrebbe-

11) Nome con cui Zorzi identifica la Basilica di San Marco.

12) Il testo di Zorzi è integralmente riportato e molto ben commentato nel volume di DALLA COSTA, M. *La Basilica di San Marco*. pp. 55.

13) Ivi. pp. 66

ro presentato le colonne, specialmente le bianche, sostenenti capitelli di nerezza decrepita, la quale, disarmonizzando dalla tinta del fusto, avrebbe reso più palese la inconvenienza della levigatura. Non pensò essere il caso di far vecchio il nuovo, non nuovo il vecchio. [...] Oltre ai capitelli stonano tutti gli archi, modanature, parti ornamentali e figurate, che rimasero colla vecchia tinta, non si potendo raschiare. Ad una certa distanza sfondano: sembrano buchi, o pezzi di carbone fra la neve. Peggio vi stonano i marmi scuri nuovi, ed il curioso Verde di Susa.

Il biasimo del critico era riferito agli interventi di pulitura dei mosaici antichi per mezzo di alcune sostanze acide che avevano cancellato fondi e figure e, all'interno della cappella Zeno, a causa della ricostruzione delle murature si erano perse intere superfici a mosaico. In questa occasione si domandò come Antonio Pellanda, un assistente della fabbrica per i lavori di restauro e un valentissimo disegnatore di cui rimangono molti rilievi della basilica, fosse riuscito a salvare quattordici frammenti di mosaico da San Marco. Questo episodio rappresentò l'ostinazione di Pellanda contro il metodo del "restauro distruttivo" e, ancor di più, contro una direzione lavori indifferente verso la salvaguardia di questi antichi frammenti.

Ulteriori disapprovazioni sono dedicate al sistema degli appalti dei lavori di restauro ed alla qualità professionale degli architetti¹⁴.

14) Si riporta la nota numero 18 del libro TOMASELLI F., *Ho fatto appena in tempo a vedere il caro vecchio San Marco per l'ultima volta* (J. Ruskin, 1845), in aa.vv SETTE M. P., CAPERNA, M., DOCCI M., TURCO M. G. (a cura di), *Saggi in Onore di Gaetano Miarelli Mariani*, Roma, 2007, pp. 436.

Le critiche di Zorzi non risparmiano il sistema degli appalti utilizzati per l'aggiudicazione dei lavori di restauro di S. Marco che causava la levitazione dei prezzi preventivati e l'utilizzazione di materiali ritenuti non consoni, come ad esempio i marmi nazionali che prima dei restauri non erano presenti nella basilica. L'eccezionale valore della «chiesa museo» poteva essere meglio garantito solo col sistema di conduzione dei lavori «per economia», che avrebbe permesso di scegliere gli artigiani più capaci ed assicurare un controllo maggiore sui materiali da utilizzare per le sostituzioni, Un violento atto d'accusa viene rivolto dall'autore delle Osservazioni agli architetti, tutti in blocco, come categoria professionale, perché, anche se dotti nelle scienze del costruire, non possiedono, a suo parere, le doti culturali indispensabili e la sensibilità archeologica per applicarsi nella conservazione degli antichi edifici: «Poco valgono gli architetti, anco i veneti, che si reputano i primi d'Italia; e meno di tutto valgono certe nullità onnipotenti, che nella quasi universale ignoranza trovano appoggio in una fama giammai meritata. Dotti cultori della statica possono far miracoli di costruzioni solidissime, senza però avere conoscenza del bello artistico, o sentimento del buon gusto. [...] Il buon gusto, ed il sentimento artistico non hanno che fare coi calcoli delle forze

Zorzi ribadì che il miglior modo era quello di operare in stile secondo una ortodossia filologica in contrapposizione alla ostentata disinvoltura di Meduna, che operò *secondo un codice creativo forte delle sue qualità progettuali*¹⁵.

Le aspettative dei suoi sostenitori però non furono confermate poichè le sue *Osservazioni* non suscitarono nei veneziani molto interesse, e a Zorzi rimase solo la consolazione che il suo primo acquirente fu proprio l'architetto Meduna, indicato come il maggiore responsabile delle falsificazioni e degli errori. Queste considerazioni iniziali di denuncia da parte di Zorzi sono di particolare interesse nell'ambito restaurativo poichè mettono in luce i problemi legati alla conservazione del patrimonio architettonico, portando la riflessione di numerose figure a livello internazionale. Ruskin, sostenitore del pensiero di Zorzi, scrisse

*Mio caro amico! Non ho parole nel nostro ruvido inglese, né potrei con qualsiasi altra lingua meno appassionata di quella di Dante, esprimerti la gratitudine, che prova il mio cuore al vedere un Nobile Veneziano finalmente alzarsi per difendere la bellezza della sua Città nativa, e la divinità dè monumenti, dalla rovina, che loro minaccia i restauri di già intrapresi*¹⁶.

Ruskin affermò inoltre che in Francia e in Inghilterra, negli ultimi vent'anni, gli equivoci sui restauri avevano perpetuato le distruzioni sull'arte, per col-

dinamiche, o con le cognizioni statiche se si misurano con l'archipendolo; un distinto statico può essere pessimo riguardo alla qualità ed economia dell'arte. [...] Eh buon Dio! Ci vuoi altro che marciare col Vignola tascabile per essere architetti, e dar legge sui vecchi monumenti: acquetonsi a costruire con la meno possibile infamia». Dopo queste affermazioni contro i «cultori di Vitruvio» Zorzi, alla nota n. 3, riporta il nome di due architetti che a suo avviso sono encomiabili: Annibale Forcellini e Antonio Contin, Il primo per il progetto del nuovo cimitero monumentale di S. Michele in Isola e il secondo per il progetto del faro alla punta della diga di Malocco, poi non più realizzato. Come si può notare vengono elogiati i due architetti solo relativamente alle opere di nuove architetture senza far riferimento ad opere di restauro. Ma proprio Forcellini in quel tempo era il direttore dell'Ufficio tecnico del Comune di Venezia ed al suo attivo aveva collezionato diversi interventi su antichi monumenti come ad esempio quello di palazzo Loreclan e dello stesso palazzo Ducale, in corso in quegli anni, Cantieri di restauro condotti con gli stessi atteggiamenti culturali messi in atto da Meduna per S. Marco.

15) TOMASELLI F., *Ho fatto appena in tempo a vedere il caro vecchio San Marco per l'ultima volta* (J. Ruskin, 1845), aa.vv in SETTE M. P., CAPERNA, M., DOCCI M., TURCO M. G. (a cura di), *Saggi in Onore di Gaetano Miarelli Mariani*, Roma, 2007, pp. 436

16) RUSKIN, J. Presentazione, in ZORZI, A.P. *Osservazioni*, cit, p. 25.

pa «*della negligenza e della rivoluzione*¹⁷», ma si alterò ancora di più per i restauri compiuti nella fabbrica di San Marco, ritenuta «*la più meravigliosa in bellezza, la più perfetta quanto alla conservazione, di tutti gli edifici del secolo XI in Europa, e le parti più belle di questa chiesa erano appunto quelle deturpate al presente [...]*¹⁸».

Per Ruskin il più grave danno su San Marco era stato fatto sui marmi e sulla cromia delle parti originali, tanto da rendere la basilica un soggetto di nessun interesse per i pittori, al contrario di quanto lo era stato in passato, infatti

*I cambiamenti fatti dei marmi, e i danni portati alla superficie di quelli, che sono rimasti, non gli conosco. Quello che so è, che nei tempi passati io guardavo ogni giorno questa parte di S. Marco, domandando a me stesso, se mai sarei capace di dipingere una cosa tanto bella; adesso a qualunque buon pittore non basta, sdegnerebbe a dipingerla come soggetto principale, ma sentirebbe di non poter introdurre questa parte dell'edificio in un quadro senza guastarlo*¹⁹.

La sostituzione aveva irrimediabilmente portato alla falsificazione del monumento. Nella lettera al volume di Zorzi, Ruskin lasciò delle riflessioni significative sulla sua maniera di intendere gli interventi, ribaltando ogni precedente testimonianza e ogni pregiudizio. Ruskin infatti specifica che

L'unico principio è, che dopo ogni processo di operazione, in qualunque modo necessario alla sicurezza di un monumento, ogni pietra esterna dovrebbe essere rimessa a suo luogo; se ci fossero da fare aggiunte per sostenere i muri, le nuove pietre, invece di somigliare alle antiche, dovrebbero essere lasciate senza scultura, solamente avendo una iscrizione della data del loro collocamento. Di questa maniera gli archeologi futuri sarebbero sempre in stato di studiare la storia dell'Architettura sugli edifici autentici. Nei miei studi adopero la metà del tempo, che ho per analizzare un edificio, a trovare quali sono le parti originali.

17) RUSKIN, J. Presentazione, in ZORZI, A.P. Osservazioni, cit, p. 28.

18) Ivi. pp. 28-29

19) Ibidem.

Le considerazioni fatte da Ruskin avevano promosso l'utilizzo di "stampelle", utili per sostenere muri con l'aggiunta di sculture lignee per nascondere i sistemi statici. Queste considerazioni sul restauro superarono di gran lunga quelle espresse nel 1849 nel libro *The Seven Lamps of Architecture*, dove il restauro era stato definito una menzogna e era stata espressa l'impossibilità di far resuscitare i morti.

Sul restauro della facciata settentrionale della basilica, Ruskin scrisse al padre «*per rincarare la dose, si sono messi a riparare la facciata della Basilica di San Marco e, a quanto pare, stanno facendo scempio dei mosaici che la decorano*²⁰». E pochi giorni dopo sullo stesso argomento, senza nascondere amarezza e rassegnazione:

*Ho fatto appena in tempo a vedere il caro vecchio San Marco per l'ultima volta. Hanno stabilito che debba essere pulito, così dopo aver imbiancato a calce il Palazzo Ducale, ed averlo imbrattato con la distillazione nazionale austriaca di bare e livore, si sono messi a raschiare San Marco per tirarlo a lustro. Scompaiono così tutti gli antichi e gloriosi segni del tempo, provocati dall'esposizione alle intemperie, nonché i ricchi colori che la natura, malgrado la sua impotenza, ha impiegato dieci secoli a conferire al marmo; ormai il maestoso angolo che più dista dal mare, quello dove la sesta età dell'uomo era tingeggiata d'oro, ha assunto il colore della magnesia; gli antichi marmi sono stati rimossi e tirati giù [...] chissà che cosa metteranno al loro posto*²¹.

*[...] Mi limiterò a dirti che ho provato gioia e costernazione al tempo stesso quando ho esaminato stasera l'architettura di San Marco, ormai prossima alla rovina. Tutti i capitelli delle sue mille colonne sono differenti l'uno dall'altro e rivelano una grazia senza pari; nelle parti rinnovate, sono stati raschiati o puliti con un acido che ha così distrutto il rilievo da renderlo indecifrabile. Come ho già detto, sono arrivato giusto in tempo, te l'assicuro*²².

Alla fine del 1879, si era appresa la notizia del restauro della facciata oc-

20) RUSKIN, J. *Viaggi in Italia*, 1840-45, a cura di A. Brilli, Firenze 1985, p. 202, brano della lettera del 10 settembre 1845 riportato anche da M. DEZZI BARDESCHI, *Presentazione*, in PERTOT, C. *Venezia*. pp. III-IV.

21) RUSKIN, J. *Viaggi in Italia*, 1840-45, a cura di A. Brilli, Firenze 1985, brano della lettera del 14 settembre 1845 pp. 204-205.

22) Ivi. pp. 207-208.

cidentale in linea con le altre due facciate, con le annesse demolizioni e ricostruzioni delle murature.

A questa notizia si alzarono le voci di numerose personalità, non solo a Venezia ma in gran parte dell'Europa e la polemica assunse toni accesi, tanto che si era provveduto alla creazione di un comitato internazionale per l'opposizione ai restauri di San Marco, in cui si diede sfoggio non solo dell'amore per un monumento, dal valore storico inalienabile, ma anche ad una nuova considerazione del patrimonio storico e culturale appartenente a tutti indistintamente²³.

In Inghilterra, nel 1879, alcuni promotori appartenenti alla SPAB organizzarono una riunione straordinaria in cui si esponevano le critiche contro il restauro della basilica di San Marco, dove parteciparono numerose personalità del mondo accademico e politico come Lord Carnarvon, Mr. Gladstone, Mr. Emerton, il filosofo Alfred Newton e lo stesso Ruskin, inviando delle lettere di adesione ai contenuti dell'iniziativa al prof. Holland, decano del Christ's Church College, a cui spettava l'onere di presiedere la conferenza. Il dibattito fu aperto da Holland che spiegò con estrema prudenza che il proposito dell'assemblea era quello di dibattere per la vicenda dei restauri di San Marco contro il governo italiano «*con calma e rispetto*», poichè Venezia era stata la protagonista di numerosi scritti della letteratura e dell'arte inglese nelle opere di Shakespeare, Otway e Byron e più tardi di Turner e Ruskin²⁴.

Dopo il pittore Henry Wallis, che racconta lo sconforto provato nel vedere le trasformazioni subite da quell'«*unico esempio di architettura bizantino-gotica*»²⁵.

George Edmund Street aveva preso la parola illustrando la sua testimonianza, avuta durante il suo viaggio a Venezia, in cui visitò la basilica di San Marco nel 1877, e chiarendo le tecniche secondo cui dal punto di vista

23) L'articolo della rivista «The Architect», The restoration of St. Mark, riportato in F. LA REGINA, *William Morris*. p. 120.

24) Il resoconto del «Times» del 17 novembre 1879 ed il riassunto pubblicato dal «Rinnovamento» il 24 novembre.

25) Ibidem.

statico il monumento «è *solidissimo*» ed è quindi inutile proporre consolidamenti di ogni genere.

L'architetto spiegò come i restauri precedentemente compiuti avevano fatto perdere «*interamente il calore e la bellezza di colorito*» nella facciata settentrionale, mentre quella meridionale, «*rimessa a nuovo*», aveva perso ogni interesse per gli artisti e per gli archeologi che l'avevano disegnata e studiata per molti decenni. I mosaici antichi erano stati completamente sostituiti e davano una composizione completamente differente dalla primitiva. Concluse il suo intervento provocando grande timore emotivo nei presenti: esibì un pezzo di mosaico poco più grande di una mano, dichiarando che apparteneva a quel mosaico autentico distrutto e che quando era stato a Venezia era possibile acquistarne dal sacrestano²⁶, al costo di pochi soldi.

Nel 1879, quando furono espressi i timori che San Marco a Venezia soffriva di un restauro ingiustificato: egli sosteneva che dalla natura della costruzione dell'edificio ogni tentativo di restauro era necessariamente accompagnato da un rischio considerevole. «*Una volta iniziato a manomettere*» pensava, «*con la sottile incrostazione di marmo che sovrasta il nucleo di mattoni, sarà quasi impossibile smettere di rinnovare in modo assoluto.*» La gloria di San Marco giace «*nel calore della colorazione data dalle sue incrostazioni di marmo e mosaico. Questi sarebbe un suicidio da toccare*²⁷.»

Street fu il primo a esprimere, se non concepire, l'idea che le ondulazioni del pavimento, che i restauratori minacciarono di livellare, erano dovuti al design, il pavimento modellato che «*si gonfia su e giù come se la sua superficie fosse le onde pietrificate del mare*²⁸.»

Dopo l'intervento di Street, fu il turno del pittore Edward Burne-Jones che era stato, insieme a Morris, tra i fondatori della SPAB. Il suo intervento

26) Solo più tardi si avrà notizia di una iniziativa personale del disegnatore Pellanda che aveva evitato la distruzione di alcuni brani di mosaico di grandi dimensioni. Questi, molto dopo, saranno rimessi al posto dei nuovi mosaici del battistero sotto la direzione di Pietro Saccardo.

27) STREET, A.E. *Memory of George Edmund Street. R.A. 1824-1881*, Londra, 1888. p. 248

28) STREET, G.E. *Brick and Marble in the Middle Ages: Notes of Tours in the North of Italy*, (a cura di) John Murray, London, 1874. p.159.

sconfessò come la pratica del restauro aveva compromesso non solo la storia ma anche l'arte, enunciando un senso di scoraggiamento e smarrimento che si era generato, in generale, in tutti gli artisti. Ci si interrogava sui cambiamenti di tutti i Grandi monumenti del Cristianesimo

i nostri figli e le generazioni future ci accuseranno di avere alterato i grandi tesori d'arte che l'accidente del tempo commise alle nostre cure per aver reso impossibile ai loro occhi di ammirare quei famosi lavori, che a loro non potranno esser presenti che per via di libri. Il lavoro degli ultimi 12 o 15 anni di S. Marco mostrò quale derisione sia ciò che si chiamò ristauero. Non s'usò cura alcuna, nemmeno quella elementare di conservarne il colorito, quale il più zotico operaio l'avrebbe potuta esercitare. E così il lento prodotto di secoli, di invenzioni e di spese sconfiniate, furono parodiati nel precipitato lavoro di alcuni mesi!²⁹.

Anche Morris replicò sul tema della sostituzione dei mosaici, a suo avviso scandalosa e causa della falsificazione di almeno quattro secoli della storia dell'arte che era concentrata nella basilica: «nei mosaici, non bisogna fare scopo di rinnovazione per vile interesse commerciale, ma rimmetterli, facendone sorvegliare il ristauero da occhi esperti e vigili, pei quali riesca lavoro d'amore artistico che non è remunerabile³⁰».

Acland, un giurista presente al dibattito, presentò una proposta per porgere le generali scuse, da parte degli intervenuti al dibattito, se si fosse mancato di rispetto al governo italiano. Si specificò che l'unico scopo era quello di voler arrestare la distruzione di San Marco:

questo miting desidera rispettosamente esprimere al Governo Italiano l'ardente ed appassionato interesse che tutte le nazioni incivilite provano per l'arte e per la storia di Venezia, e prega calorosamente con esse per poter almeno aver tempo di considerare la cosa come sta ed ottenere se possibile la collaborazione di altri Paesi³¹.

Acland si dispiacque dell'assenza di Ruskin, che comunque scrisse che le

29) «Rinnovamento», 24 novembre 1879.

30) Ibidem.

31) Ibidem.

proteste sono un diritto e «l'esercizio» delle stesse «non può offendere alcuno. Un amichevole consiglio a degli amici, e gli Italiani sono tali, non può venir interpretato come mala parte³²».

La seduta si sciolse con l'istituzione di un "Comitato per la conservazione della Basilica di San Marco in Venezia" sotto la responsabilità di Holland, che assunse la presidenza, di Street vice-presidente e Wallis segretario onorario. Agli ultimi due venne dato l'incarico di scrivere un memoriale sulla vicenda di San Marco perché potesse circolare tra gli intellettuali³³ allo scopo di raccogliere le firme e quindi comporre un documento ufficiale da inviare al Governo italiano³⁴. Le conferenze sull'argomento non furono organizzate solo dalla SPAB, ma da varie associazioni culturali inglesi, come la *Royal Accademy* e la *Society of Painters in Water Colours*, e principalmente dalle università, accogliendo numerose riflessioni che si basavano sulla necessità che cessassero le rovinose azioni di distruzione dei monumenti. Ma dopo le manifestazioni di solidarietà per la protezione della basilica di San Marco si susseguirono delle proteste di disappunto dello stato italiano che si dimostrò abbastanza contrariato dall'intromissione dei paesi stranieri in un caso italiano, ignorando e non dando adito alle questioni espresse.

Il 31 maggio 1880 fu prodotto il documento più significativo da parte della SPAB, scaturito da un meeting tenuto nella sede della *Society of Arts* di Londra dove, su sollecitazione di Morris, si stabilì di creare un comitato che comprendesse tutti i paesi, compresa l'Italia al fine di eliminare i dissapori che si erano creati con le autorità italiane in occasione del dibattito sul restauro di San Marco. Il documento, tradotto in inglese, francese e italiano, recita:

32) «Rinnovamento», 24 novembre 1879.

33) Un commento dei temi trattati dall'assemblea di Oxford, pubblicato sul quotidiano «The Standard», offre una lettura sociologica sull'evoluzione del cittadino medio inglese e sull'interesse generale per i viaggi nel continente europeo e di conseguenza per le sorti di un monumento importante come quello di San Marco.

34) La sede del comitato veniva Istituita nello studio del pittore Henry Wallis al n. 9 di Buckingham Street, Strand, di Londra; era possibile depositare le firme anche presso il recapito dell'architetto Charles Vinall al n. 43 di Guilford Street, sempre a Londra.

La natura dei lavori di restauro recentemente eseguiti a Venezia sopra alcuni fra i principali suoi monumenti era tale, da svegliare generalmente un forte desiderio di far qualche cosa per impedire, se possibile, il loro corso. Trentanni or sono il Fondaco dei Turchi appariva rovinoso, abbandonato, ma vi era ancora tanta originalità da costituirlo vero monumento d'arte antica, e di grande valore. Il Tempio di Santa Maria di Murano, secondo per interesse artistico al Fondaco dei Turchi, trovavasi intatto. Il fondaco si riedificò; ne dell'antica struttura rimane qualche bel capitello ed i fusti delle colonne, ma raschiati o pomiciati: S. Maria di Murano fu restaurata in maniera che la facciata ha quasi perduto affatto il suo incantesimo di colore. Prima ognuno poteva recarsi (e si recava) a studiare in questi due nobili monumenti la loro architettura; ora nessuno vuole curarsene, non trovandosi ivi più un ricordo antico da esaminare, non un pezzo leggiadro di antica decorazione colorata da potersi ammirare e studiare. Eguale trattamento soffersse in questi tempi la Basilica di San Marco. Si rifece da prima la facciata Nord, recentemente la facciata Sud; una parte considerevole del pavimento si rinnovò, ed a tutti i mosaici della Cappella Zeno, ed in parte anche a quelli del Battistero si sostituirono lavori nuovi, ora appunto terminati. Ciascuno di tali restauri fu fatto così, che il lavoro nuovo differenzia dall'antico, e riesce privo di quasi tutti i pregi, che il vecchio rendono interessante. Il dolore da qualche tempo causato da queste operazioni, a molti amanti dell'arte antica, trovò Fanno scorso uno sfogo, quando pareva si dovesse agire nell'istesso modo per la facciata Ovest: un memoriale urgente, appoggiato da nomi influenti, fu mandato di qua alle autorità Italiane sollecitando ad un nuovo esame dei lavori in corso, od in progetto. Fortunatamente sembra avesse il memoriale, almeno per un momento, un buon successo, o fosse stato spedito proprio nel tempo in cui l'opinione degli Italiani cambiava su questo argomento. Fu fatta quella protesta perché, mentre le autorità Italiane spendevano gran somme di denaro, con un vero desiderio di giovare all'arte, c'era nonostante l'amara certezza che, se completavansi i lavori nel modo con cui furono fino a quel punto condotti, altro non poteva risultarne che la distruzione di pressoché tutto il valore Artistico, Storico ed Architettonico del più prezioso monumento di quell'epoca in Europa. Più si esaminano i recenti restauri di San Marco e più chiaramente apparisce che quelli in cui incombe la responsabilità della esecuzione hanno proprio stabilito di continuarli con l'istesso spirito. Non vi è dubbio, l'architetto il quale ha rinnovato la facciata Sud intendeva pure di riedificare la facciata Ovest; sopra nuove linee: ce lo dimostra il restauro nell'angolo Sud Ovest; a lor volta poi i mosaicisti sarebbero certamente pronti di proseguire i loro

lavori nel pavimento, nei soffitti e nelle pareti, precisamente sotto la tutela delle solite ragioni. Stando così le cose, e riconosciuto l'amore straordinario e largamente esteso, fra gli uomini colti di tutte le nazioni, specialmente fra gli studiosi d'arte, per quella illustre Basilica, e la vera e profonda sensazione prodotta dai medesimi per quei restauri, si comprende che Tunica strada aperta a quanti desiderano impedire una calamità, quale sarebbe certamente quella del compimento di detti lavori, è di unirsi in un Comitato che abbia l'unica mira di usare tutti i mezzi possibili per la ulteriore conservazione del vero carattere di San Marco. La natura eccezionale del pericolo sembra dover giustificare ciò che è senza dubbio, un modo eccezionale di agire. Scopo è di adoperarsi per promuovere una simpatica cooperazione con quei molti ed influenti Italiani che pensano allo stesso modo. Essendo il comitato e individualmente, e per se stesso, animato dai più cordiali ed amichevoli sentimenti verso la nazione Italiana, avrà ogni cura per agire con la maggiore delicatezza, con amichevoli osservazioni, con la risoluzione di non ferire nessuna suscettibilità nazionale; senza occuparsi delle semplici e necessario riparazioni. Fu a questo fine tenuta una conferenza nella sala della Società d'Arte, li 31 Maggio, e vi fu nominato un Comitato col potere di accrescere il numero dei socj. Esso Comitato fa appello a quanti simpatizzano nel medesimo scopo. È di grande importanza che chi vuoi trattare tale questione abbia a farlo in nome di una società d'individui i più autorevoli a dare una opinione in proposito: quindi la facilità di venire ascoltati su tale argomento. Il Segretario Onorano riceverà con sommo piacere i nomi di tutti quelli che saranno disposti a concorrere allo scopo accennato³⁵.

Alcuni quotidiani locali, alla notizia di questi meeting inglesi per il salvataggio di San Marco come «Rinnovamento», «La Gazzetta di Venezia» e «La Venezia», nella seconda metà di novembre del 1879, pubblicarono numerosi articoli sull'argomento con autorevoli commenti di esperti. Quello che ne risultò però era un ostentato patriottismo contro le impressioni straniere. Nel «Rinnovamento», a proposito si scrisse: «Noi ringraziamo gli artisti inglesi e francesi pel grande affetto che essi dimostrano pel nostro impareggiabile monumento, ma alla fin fine poi rammentiamo che in casa nostra i padroni siamo noi e che anche in Italia si è dotati di sufficiente cri-

35) Riportato da TOMASELLI F., *Ho fatto appena in tempo a vedere il caro vecchio San Marco per l'ultima volta* (J. Ruskin, 1845), in aa.vv SETTE M. P., CAPERNA, M., DOCCI M., TURCO M. G. (a cura di), *Saggi in Onore di Gaetano Miarelli Mariani*, Roma, 2007, pp. 440-442.

terio artistico e di sviscerato amore per la gloriosa arte nostra da sapere, ad onta di qualche errore commesso, come si debbano salvaguardare i grandi monumenti, quali la Basilica di San Marco³⁶».

Nella sua strenua difesa dalle critiche straniere, dalle pagine de «La Venezia», l'architetto Berchet sostenne: *«Che gli stranieri prendano così vivo interesse alla storia dei nostri Monumenti, ed alla loro conservazione, è assai lusinghiero per noi, ma che s'ingigantiscano le cose al segno di far credere che occorra la loro protezione ad impedire che in Italia si commettano azioni vandaliche, a danno degli stessi, è cosa che non possiamo ammettere³⁷».*

Il 22 novembre 1879, l'architetto Meduna diede chiarimenti nelle pagine del quotidiano «Il Rinascimento» rispondendo alle accuse che gli erano state mosse dagli oppositori stranieri ma anche da molti concittadini che prima lo avevano osannato proprio per quei restauri per i quali aveva meritato l'ambita onorificenza di commendatore con le insegne del Governo del re *«in attestato di soddisfazione per la sapiente direzione dei lavori»*, proprio del restauro della facciata meridionale della basilica di S. Marco. Meduna rassicurò i lettori sugli interventi di restauro che sarebbero stati eseguiti sul prospetto principale:

Ciò che fu imprescindibile necessità per la fronte Sud, non lo è ugualmente per quella Ovest, nella quale sono bastanti, ma pure indispensabili, parziali ricostruzioni e forse di non grande entità. In quella Sud-demolita totalmente e ricostruita, e con essa molte parti delle interne mura degli archi e delle volte - se nell'anno nel quale davasi mano ai lavori, benché di poco si fossero differiti i presidi, sarebbonsi viste crollare la fronte colle parti interne, anzi molta parte della Chiesa³⁸.

Si promulgò un provvedimento d'urgenza con l'obiettivo di ridare il «*maltolto colorito*» alla fabbrica di San Marco, affidando l'incarico all'ingegnere Francesco Bongioannini, direttore artistico per l'architettura, col compito di coordinare le ricerche per mettere a punto un sistema per ridare ai nuovi marmi e a quelli ripuliti da Meduna il «*maltolto colorito*». Il profes-

36) «Rinascimento», 17 novembre 1879.

37) «La Venezia», 17 novembre 1879.

38) «Rinascimento», 22 novembre 1879.

re Palombini, che insegnava chimica e dirigeva un laboratorio di ricerche nell'ateneo romano, fu ingaggiato per studiare il fenomeno delle cause delle patine dei marmi di S. Marco e quindi individuarne le colorazioni e proporre i prodotti per imitarle.



Fig 25 ▲
Antico prospetto laterale a settentrione della Basilica di San Marco, Venezia.



Fig 26 ◀
Antico prospetto laterale a mezzogiorno della Basilica di San Marco, Venezia.

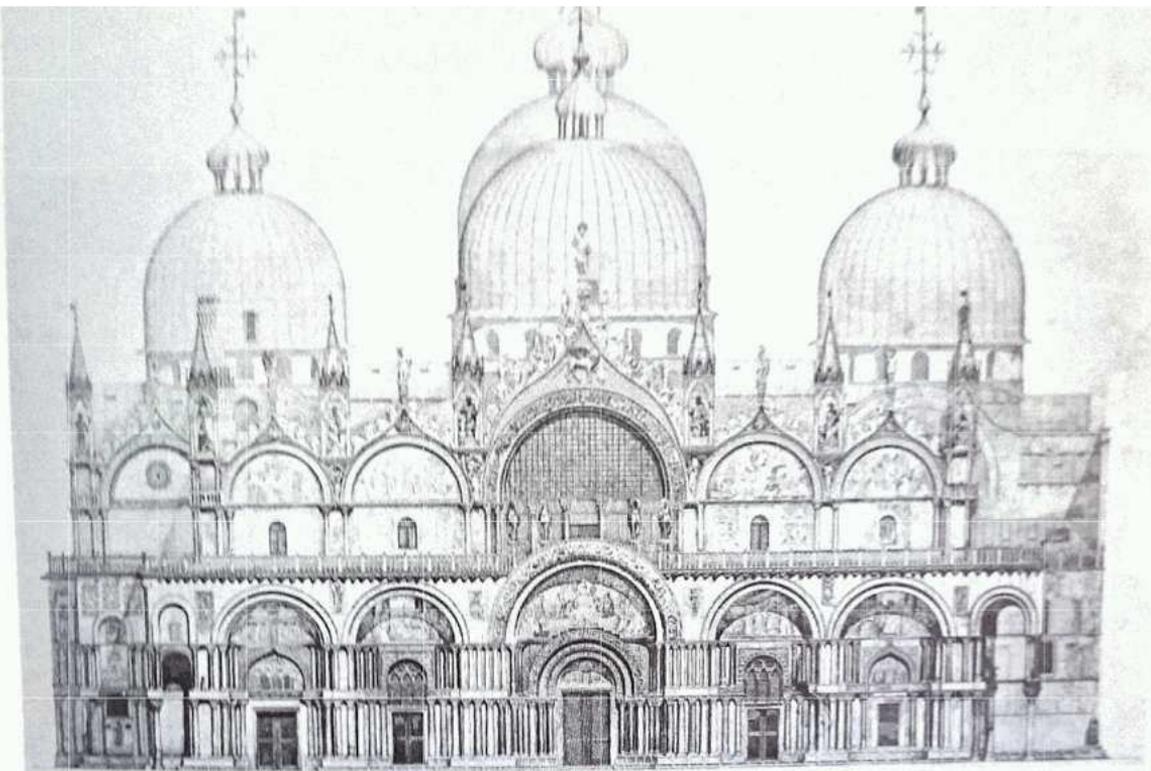


Fig 27 ▲
 In alto: Facciata della Basilica di San Marco; disegno di E. Pedon, XIX secolo, Procura di San Marco. Tratto dal libro DELLA COSTA, M. *La Basilica di San Marco e i restauri dell'Ottocento*.
 In basso: Progetto primitivo della basilica di San Marco; acquerello di W. Scott Del., da disegno di Pellanda, A. seconda metà del secolo XIX, Procura di San Marco. Tratto dal libro DELLA COSTA, M. *La Basilica di San Marco e i restauri dell'Ottocento*.

3.3 LE AFFINITÀ CON JOHN RUSKIN: VERITÀ, COLORE, LUCE

George Edmund Street ha lasciato in Inghilterra, e non solo, un'enorme eredità architettonica che comprende edifici arricchiti attraverso la variegazione ottenuta utilizzando materiali diversi, cultura che si fece, in primis, quando iniziò i suoi viaggi in Italia: «Sono persuaso che non solo alcuni riferimenti ai modelli italiani vorrebbero in qualche modo migliorare la nostra arte, ma che in nessun caso le informazioni sono più necessarie e il miglioramento è più facile che nell'uso del mattone in architettura¹.»

C'è da precisare che George Edmund Street era stato uno dei primi architetti ad elogiare la versatilità del mattone e i meriti che possedeva la policromia, anche se la promozione di queste innovazioni nell'architettura della chiesa alto vittoriana è solitamente attribuita a Ruskin². Inoltre, se i viaggi di Street all'estero erano meno frequenti e molto più frettolosi di quelli di Ruskin, ciò che egli ha portato, soprattutto in Italia, è stato presentato agli architetti in una forma considerabilmente più semplice e usufruibile³.

Nel suo libro *Brick and Marble in the Middle Ages: Notes of Tours in the North of Italy*⁴ descrisse e illustrò le architetture con l'obiettivo di spiegarne lo sviluppo architettonico in Italia e, in particolar modo, mostrò come i materiali utilizzati (mattoni e marmo appunto) erano importanti tanto nella decorazione, quanto nella costruzione; la riflessione aveva come obiettivo di stimolare l'utilizzo di materiali policromi nelle architetture, una concezione sicuramente nuova ed innovativa nel pensiero architettonico di quell'epoca, nella corrente inglese conservatrice e tradizionalista.

Un occhio attento e un'analisi più approfondita dei suoi disegni, ci fa capire che Street si impegnò a rappresentare tutto quello che aveva espresso

1) STREET, G.E. *Brick and Marble in the Middle Ages: Notes of Tours in the North of Italy*. (a cura di) John Murray, London, 1874. Prefazione p. XVII.

2) HOMAN, R. *The Art of the Sublime: Principles of Christian Art and Architecture*, 2006.

3) HITCHCOCK, H.R. *G.E Street in the 1850's* in *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol.19, n.4, Dic., 1960, pp. 145-171.

4) STREET, G.E. *Brick and Marble in the Middle Ages: Notes of Tours in the North of Italy*. (a cura di) John Murray, London, 1874.

tramite le parole, o come scrisse Massimiliano Savorra:

[...] i disegni di viaggio di Street non sembrano essere il frutto di una precisa volontà, apprioristicamente determinata, di 'rappresentare' in modo corrispondente a quanto descritto a parole le città italiane visitate. [...] al pari di una vera e propria campagna fotografica mirata [...] un strumento di divulgazione, efficace più delle notes stesse⁵.

In *Brick and Marble in the Middle Ages: Notes of Tours in the North of Italy*, George Edmund Street si dimostrò innanzitutto una guida dell'architetto nel nord Italia. Nella prefazione specificò che:

In questi giorni di ferrovie e viaggi rapidi, non c'è scusa per fermarsi tranquillamente a casa. L'uomo più occupato trova brevi vacanze nel corso dell'anno e, se saggio e occupato, non lo spende in un tranquillo soggiorno in un luogo d'irrigazione, ma in ricerca attiva del pittoresco, del bello o del vecchio, nella natura o nell'arte, sia in patria che all'estero⁶.

L'articolo *On Colour as Applied to Architecture*, l'Architetto vuole chiarire, in primo luogo che era necessario «fare nella tua mente il confronto tra architettura incolore e architettura aiutata dal colore.» Egli cercò di far rivivere l'immagine fredda e apatica di un architettura senza colore, per spiegare che

ciò che Dio ci ha dato in modo così ricco nella grande volta del cielo sopra di noi, nell'acqua splendente sotto, nei campi lungo il quale siamo distrutti e in cui ogni fiore è luminoso e le coltivazioni riccamente colorate permettono di dimostrare che non ha mai inteso forma e colori per essere separati o individualizzati.⁷

Quindi, Street suggerì che Dio, nella natura delle cose, non aveva diviso colore e materia.

5) SAVORRA, M. *Città descritte, città illustrate. L'Italia nei disegni di George Edmund Street* in I saperi della città. Storia e città nell'età moderna (a cura di) Iachello, E., L'Epos, Palermo, 2006, pp. 385-394.

6) STREET, G.E. *Brick and Marble in the Middle Ages: Notes of Tours in the North of Italy*. (a cura di) John Murray, London, 1874. Prefazione.

7) STREET, G.E. *On Colour as Applied to Architecture* in Associated Architectural Societies Reports and Papers, 1852, n.3, pp. 348-369.

Quindi «*Dobbiamo avere colore nei nostri edifici*» scrive Street «*È il più bello, il più incandescente e il più poetico che possiamo ottenere*⁸.» Anche in questa occasione, il pensiero di Ruskin e quello di Street era generato da una stessa volontà e «*le menti più pure e più pensose sono quelle che amano i colori.*» come citò Ruskin.

All'inizio, Street era rimasto perplesso dalla preferenza di Ruskin del gotico nordico. Giudicando l'architettura italiana secondo gli standard dei Pugliesi, lo trovò strutturalmente maldestro, e visitando Venezia fu leggermente deluso.

Era stato disorientato dall'esterno di San Marco: «*Per una mente educata e abituata alle tradizioni dell'architettura del nord, c'è qualcosa di molto più nell'idea complessiva, così sorprendente nella sua novità, che all'inizio è difficile sapere se ammirare o no*⁹.» Più tardi Ruskin si trovò in accordo con lui: nel 1859 le sue opinioni si erano modificate sufficientemente per dichiarare che «*ha interamente accettato la condanna di Mr. Street per quanto riguarda San Marco.*» Street era, tuttavia, totalmente affascinato dall'ornamento interno di San Marco:

*dove preziosi marmi e mosaici, ricchi di oro e di colori brillanti, abbagliano l'occhio con la loro magnificenza e si combinano per creare un interno in cui il più freddo ateo o scettico deve pensare, a dispetto di sé, sentire qualcosa della meraviglia che tutti questi colori e le decorazioni sono state introdotte per impressionare le menti di tutti coloro che entrano nella Casa di Dio*¹⁰.

Concluse che puntava «*con la massima forza alla necessità assoluta di introdurre più colore nel interno dei nostri edifici [...]. Non fino ad allora, vedremo una soddisfacente scuola di architetti in Inghilterra*¹¹.»

8) HOMAN, R. *The Art of the Sublime: Principles of Christian Art and Architecture*, 2006 pp. 116-132ca.

9) STREET, G.E. *Brick and Marble in the Middle Ages: Notes of Tours in the North of Italy*. (a cura di) John Murray, London, 1874. p. XVII.

10) STREET, G.E. *On Colour as Applied to Architecture* in *Associated Architectural Societies Reports and Papers*, 1852.

11) STREET, G.E. *Brick and Marble in the Middle Ages: Notes of Tours in the North of Italy*. (a cura di) John Murray, London, 1874.

La parte più importante dei suoi dibattiti, a lungo citati e descritti e in cui si può ammirare la vera essenza di Street, è certamente rappresentato dal suo pensiero sulla policromia e sul colore materico.

In una carta letta all'incontro annuale intitolata *On Colour as Applied to Architecture* della *Worcester Diocesan Architectural Society* il 26 settembre 1855 Street scrisse:

C'erano due grandi e distinte scuole o ordini policromi architettonici; 1° costruzione e 2° decorazione. I primi erano quelli che incorporavano nelle loro pareti materiali colorati; i secondi coloro che hanno così costruito le loro pareti e il colore potrebbe essere aggiunto in seguito [...]. Dovrei parlare delle opere della 1° classe, perché, il modo in cui hanno fatto il loro lavoro, era probabilmente nel complesso il modo più giusto rispetto a quello dell'altra scuola. Era più permanente e più sicuro da sopportare fino a quando le pareti, [...] erano parte integrante. La scuola di costruzione può essere nuovamente suddivisa: 1° In coloro che hanno reso i materiali colorati parte della sostanza del loro lavoro, e 2° coloro che, come a S. Marco, Venezia, come erano, impiegarono le loro pareti con marmi colorati.¹²

Street ripropone nel suo *Urgent Plea for the Revival of True Principles of Architecture in the Public Buildings of Oxford* l'architettura domestica con una raccomandazione più specifica delle colonne di finestra franco-francesi e tedesche sostitutive dei mulini inglesi. Con questo intervento rese evidenti il suo *modus operandi*, il suo pensiero poteva essere definito tra un campo di Butterfield più articolato e un Ruskin meno sistematico e verboso. Durante il suo Tour in Italia, Street si sentì conquistato dall'utilizzo del colore, che fece certamente distinguere numerosi pittori¹³ e architetti, e fu profondamente rapito dal campanile della Cattedrale di Firenze che descrisse come «[...] una delle opere più sontuose e magnifiche di policromia

12) Ibidem.

13) STREET, G.E. *On Colour as Applied to Architecture*. Street nomina molto spesso Giotto e dice di lui: «Giotto è, soprattutto tra gli artisti, la persona nella quale gli architetti del giorno d'oggi dovrebbero cercare istruzioni e esempi. Lui, la cui arte come pittore è così nota, non era meno di un architetto; ed è impossibile pensare a tutte le sue opere in quest'ultima capacità senza vedere quanto eminentemente la sua mente sia posseduta con un entusiasmo per il colore.»

strutturali¹⁴ mai eretti [...] è per l'introduzione del colore nella sua costruzione a cui questo lavoro deve principalmente la sua bellezza trascendente. È un esempio nobile della perfetta armonia del colore e della forma in una buona architettura¹⁵.»

Street spiegò che un edificio, se correttamente trattato potrebbe comunque permettere l'utilizzo del colore e questo si dovrebbe pensare durante la sua progettazione e, per avvalorare la sua tesi citò un pittore di vetro che riferendosi ad un suo disegno disse «*Come meravigliosamente il soggetto sembra adattarsi alla finestra; sembra che la finestra fosse stata fatta apposta.*», facendo così intendere che il pittore vetraio aveva pienamente colto il suo pensiero e che, sostanzialmente, andava ad avvalorare che i due progetti erano stati ideati insieme, e quindi si trovavano in perfetta armonia.

Egli inoltre disse che «*Un architetto, se possibile, disegnava il suo lavoro al fine di colorare e non doveva affatto lasciare che la colorazione fosse dipendente da ogni gusto ma da quello proprio; doveva dunque studiare bene e conoscere i propri principi di colorazione¹⁶.*»

Qualora si abbiano però difficoltà nel reperimento dei marmi, il miglior modo, disse Street, era quello di utilizzare piastrelle colorate e lucide che riuscissero a sostituire la policromia strutturale, seppur in modo diverso dalle naturalezze del marmo¹⁷.

Ruskin credeva che l'anima del gotico fosse fatta anche di elementi interni, o morali, che ha definito (in ordine di importanza) come la selvatichezza, la mutabilità, il naturalismo, il grottesco, la rigidità attiva e la ridondanza¹⁸:

- *Selvatichezza: «È vero, profondamente vero che l'architettura nordica è rude e*

14) Il termine "policromia strutturale", viene dato all'uso di materiali in edilizia che hanno i propri colori armonizzanti, presenta due applicazioni, letteralmente si riferisce all'utilizzo di mattoni, pietre, marmo, granito o qualsiasi altra cosa usata con scopi strutturali.

15) STREET, G.E. *On Colour as Applied to Architecture in Associated Architectural Societies Reports and Papers, 1852*, . pp. 348-369.

16) Ibidem.

17) Ibidem.

18) RUSKIN, J. *The Stone of Venice*. Volume 1. The Foundations. London, Smith, Elder & Co, 1851.

selvaggia ma [...] sono convinto che meriti il nostro più sentito rispetto proprio per questo carattere»

- *Mutabilità: «Lo spirito gotico non solo osa trasgredire lo stato servile bensì sembra prendere diletto nella trasgressione stessa e nell'inventare una serie di forme il cui merito è (...) di instaurare il principio stesso della novità continua»*
- *Naturalismo: «L'amore per le cose naturali in sé e per sé, nonché lo sforzo di rappresentarle con spontaneità senza il vincolo di leggi artistiche [...]. Alla vivace fantasia bizantina i gotici aggiunsero un amore per il dettaglio realistico [...]. Ogni colpo, preciso e delicato di scalpello, inteso a smussare i petali o ad accompagnare la sinuosità del ramo, profetizza lo sviluppo delle scienze naturali a cominciare dalla medicina»*
- *Grottesco: «uno degli istinti generali dell'immaginazione gotica consiste proprio nel piacere che trae dal comico e dal fantastico, non meno che dal sublime»*
- *Rigidità attiva: «un'energia che trasforma il movimento in tensione [...]; nelle volte e nei costoloni gotici c'è una rigidità analoga a quella delle ossa delle membra o alle fibre degli alberi»*
- *Ridondanza: «Rude arte dell'accumulo decorativo [...], l'esigenza fondamentale dell'architettura gotica è [...] di ammettere l'aiuto delle menti più semplici e di sollecitare l'ammirazione di quelle più raffinate.»*

Le idee di Ruskin sul grottesco, o «*la tendenza a deliziare in fantastiche e ridicole [...] immagini*», create dall'immaginazione disturbata dell'architetto, si manifestano in vari capitelli scolpiti che mostrano draghi e bestie diaboliche. Altri capitelli scolpiti implementarono le idee di Ruskin sul naturalismo; vale a dire l'amore per gli oggetti naturali per se stessi, e lo sforzo di rappresentarli sinceramente non vincolati da leggi artistiche. Street concordava con l'idea di Ruskin sul naturalismo, sottolineando l'importanza verso «*un ritorno ai primi principi e alla verità nella delineazione della natura e delle forme naturali*»¹⁹. Illustrò l'opinione di Ruskin secondo cui

i colori dell'architettura dovrebbero essere quelli delle pietre naturali; in parte perché [sono] più durevoli, ma anche perché più perfetti e eleganti. Il colore deve essere indipendente dalla forma. In architettura è bene applicare sia la monocromia (sculture, bassorilievi, ...) che la policromia (mosaici, affreschi, ...)»²⁰.

19) DISHON, D. *Ruskinian Influences on the works of G E Street: St James-the-Less, Westminster* in *Ecclesiology Today* n.15, Gennaio 1998.

20) RUSKIN, J. *Seven Lamp of Architecture*, 1849. Estrapolato dal Capitolo IV: La Lampada della bellezza.

Tornando alla colorazione strutturale, secondo la stima di Street: le luci chiare con pareti scure dovrebbero essere evitate poiché suggeriscono debolezza; le bande di materiali colorati utilizzati nelle pareti non dovrebbero essere di uguale larghezza, le bande più chiare dovrebbero sempre essere più larghe; forme forti come quelle circolari potrebbero essere utilizzate nei pennacchi; gli archi dovrebbero avere cerchi concentrici di colore, non alterazione del colore nei conci. Qualcosa su cui cambiò idea²¹:

Nella tua muratura, dovresti prestare particolare attenzione a utilizzare mattoni di buon colore; mescolando insieme mattoni di diverso colore [...]; e, se possibile, eseguire le tue tracce in pietra con l'introduzione parziale di mattoni stampati. In questo modo otterrete varietà e, allo stesso tempo, se siete attenti, l'armonia dei colori.²²

Nel dibattito *The True Principles of Architecture, and the Possibility of Developement* diede ampio spazio all'argomento della luce e dell'utilizzo del vetro, condannando sia la luce come "immenso flusso" e altrettanto il principio di oscuramento

Quando tutto è ombra, che ne è di quelle belle alternanze di luce e ombra in cui tutti noi ralleghiamo tanto, quando la natura li dà a noi in sole brillante, guardando attraverso il fitto fogliame di un percorso legnoso, e senza il quale, come nessuno scenario naturale esterno è mai perfettamente bello, in modo da non può essere perfetto l'effetto interno?²³

La singolare bellezza era, per Street, la luce brillante che veniva interrotta a flussi quando veniva attraversata dall'effetto dell'ombra "scura e tratteggiata".

Questo argomento portò alla considerazione delle vetrate che non doveva essere pensato sicuramente per esprimere pittorescenze. Per le vetrate

21) Una dottrina ruskiniana già enunciata nello scritto *Seven Lamps of Architecture* nel 1849.

22) STREET, G.E. *On Colour as Applied to Architecture*.

23) STREET, G.E. *The True Principles of Architecture, and the Possibility of Developement in The Ecclesiologist* Vol. XIII, n. LXXXVIII, Feb, 1852, pp. 247-262.

Street suggerì la suddivisione in numerosi pezzi, uniti insieme da giunzioni visibili in piombo.

Street, comunque, aveva espresso che alla base di ogni arte doveva esserci verità, senza limitare l'influenza della religione. Qualunque cosa si dimostrasse veritiera «*deve necessariamente essere di per sé corretta e buona, anche se non ha alcun precedente storico in suo favore; e, secondo, che nessuno sviluppo può essere buono se non procede su questo principio.*²⁴» Ciò corrispondeva alle idee di Ruskin sulla verità e, nel suo libro *Seven Lamps of Architecture*, specificherà che esistono tre tipi di frode²⁵ in architettura. Per evitare questa frode era necessario l'utilizzo di materiali nella loro vera forma senza ricorrere all'inganno superficiale come la pittura del legno per rappresentare il marmo, idee che erano state ribadite da Street:

Il principio su cui ora gli artisti devono principalmente lottare è quello della Verità; dimenticato, calpestato, disprezzato, se non odiato da secoli, questa dev'essere la loro parola d'ordine. Se sono architetti, che ricordino quanto la veridicità sia necessaria nella costruzione, nel design e nella decorazione ci sarà un successo permanente anche nel più piccolo dei loro lavori²⁶.

Ci sono parecchi esempi di questa politica sul colore negli edifici di Street, sia in Inghilterra che in Italia, dove aveva prodotto tre architetture per la Chiesa Anglicana, esempi dello studio e della ricerca dei materiali in loco.

Per esempio, supponiamo che tu intendi costruire, forse in un quartiere di mattoni: se è così, sarà saggio abbandonare il materiale della località e andare [alla ricercare] a distanza la pietra? Non perdetevi solo il

24) Ibidem.

25) Ruskin, J. *Seven Lamp of Architecture*. I tre tipi di frode in architettura sono: La creazione dell'effetto di una struttura diversa da quella reale (esempio i pendants nei soffitti gotici); la pittura di superfici volta a dare l'impressione di materiali diversi da quelli realmente impiegati (esempio la marmorizzazione del legno) o l'ingannevole rappresentazione di ornamenti scultorei sopra esse; l'uso di ogni genere di decorazioni eseguite a stampo o a macchina invece che a mano (frode operativa).

26) STREET, G.E. *Brick and Marble in the Middle Ages: Notes of Tours in the North of Italy*. (a cura di) John Murray, London, 1874.

colore ricco della muratura, ma pagate di più per farlo [...]»²⁷.

G.E. Street, piantò il revival gotico nel cuore della Roma classica con due chiese concepite nel 1870: uno per la Chiesa d'Inghilterra (Tutti i Santi, Via del Babuino) e l'altra per i "Yankee Episcopalians", come Street chiamava saccatamente i suoi clienti. La Chiesa americana (1872-1876), che è la più efficace delle due e una delle migliori opere tardive di Street, è stata oggetto del libro di Judith Rice Millon, *St. Paul's Within the Walls* di Roma.

La chiesa di *Saint Paul* a Roma rispecchia fedelmente, se vista da una determinata distanza, la poetica ruskiniana della valorizzazione dei materiali naturali. La costruzione presenta bande di travertino alternate a bande in mattoni e all'interno, Street, profondo conoscitore dell'architettura medievale francese «aveva voluto che l'ordinanza gotica fosse realizzata non in travertino, ma addirittura con della calcarenite²⁸.»

La bicromia bianco-rossa, frutto di una bella pubblicazione in *Brick and Marble in the Middle Ages; Notes of Tour in the North of Italy*, piazzava Street tra i migliori conoscitori contemporanei del Medio Evo italiano e la sua formazione culturale era assiduamente ruskiniana, come testimoniato da altri scritti sul periodico *The Ecclesiologist*²⁹.

Come contorno culturale è necessario ricordare la presenza sul cantiere, almeno una volta, di William Morris, che realizzò la decorazione interna in maiolica, nonché l'assidua compagnia della colonia inglese a Roma di Burne Jones, di Alma Tadema e di altri diretti rappresentanti del clima vittoriano, attivi sui mosaici del coro e dell'arco trionfale. Un concentrato, si può pensare di gusto inglese neo-medievale e preraffaellita; eppure le pratiche di cantiere virarono irrimediabilmente verso la tendenza romanescas forse approfittando delle scarse visite dell'architetto.

27) STREET, G.E. *On Colour as Applied to Architecture* in Associated Architectural Societies Reports and Papers, 1852, n.3

28) La pietra venne importata direttamente dalle cave di Fontvieille in Provenza, assieme ai lapicidi marsigliesi.

29) AA.VV. MARCONI P., DIAMANTI L., DIAMANTI T., *Il restauro della facciata di Saint Paul within the Walls e del campanile*. I Congresso Nazionale ASS.I.R.C.CO Consolidamento e Restauro architettonico, Verona 30 settembre-3 Ottobre 1981, Roma.

Ecco dunque che un monumento iniziato nel 1873 e terminato nel 1876, nato da mentalità e poetica accertatamente ruskiniane, si trasforma in itinere in un monumento alle tecniche camaleontiche del cantiere "povero" romano, piuttosto che in un monumento poetico.

Quando Street si fermò davanti alla cattedrale di Strasburgo alla fine del suo tour italiano, si era convertito al punto di vista di Ruskin riguardo ai meriti della superficie rispetto al gotico lineare:

Dopo aver visto le semplici facciate ininterrotte delle chiese italiane, con i loro grandi portici e la loro semplice ampiezza d'effetto, c'è qualcosa di così completamente distruttivo per tutto il riposo in un fronte coperto come questo con linee di trafori, pannelli, nicchie e baldacchini in ogni direzione, che lascia, confesso, una sensazione dolorosa sulla mente [...]»³⁰.

Le strisce italiane³¹ sono state ammirate per il loro "sereno volto": le strisce di Butterfield potrebbero essere descritte come dissonanti, schiacciati e, come John Summerson ammette nel suo famoso saggio sull'architetto, 'brutte'.

Le strisce di Street, d'altra parte, esprimevano la sua convinzione verso l'espressione della verità e della logica costruttiva. Come ha osservato George Hersey «*le regole di Street potrebbero essere state irregolari ma avrebbero inequivocabilmente espresso le divisioni interne dell'edificio*³²».

Come Street, anche Norman Shaw utilizzò strisce per aiutare la leggibilità dei livelli del pavimento, ma l'effetto complessivo era molto più giocoso. Nonostante un comunissimo utilizzo dei materiali e riconoscendo gli sviluppi nell'edilizia tecnologia, la differenza principale tra l'uso italiano e

30) STREET, G.E. *Brick and Marble in the Middle Ages: Notes of Tours in the North of Italy*. (a cura di) John Murray, London, 1874.

31) Formalmente le strisce italiane sono caratterizzate da bande regolari di mattoni e pietre dicriche utilizzate uniformemente. Al contrario le strisce vittoriane sono tipicamente costituite da fasce sottili, irregolari e irregolarmente distribuite di mattoni o pietre colorate in uno sfondo dominante di mattoni scuri. Ma c'è anche una vasta gamma di varianti nelle pratiche inglesi. Per esempio, Butterfield usa spesso tre colori in un modo apparentemente casuale.

32) PAIN, A. *The Problem of Stripes* in AA Files, Architectural Association School of Architecture n.63, 2011, pp. 70-73.

inglese delle strisce è un'espressione. Le righe vittoriane semplicemente non sembrano quelle italiane, la loro variazione di tipo e di approccio secondo idiosincrasia e ideologia personale segna una chiara discontinuità dove esiste una connessione. Continuando ulteriormente i confronti, molte delle strisce utilizzate alla fine del ventesimo secolo sono intese come esercizi di storicismo, mediando sia i precedenti inglesi che italiani. Tuttavia, di nuovo, raramente assomigliano ad una sola tipologia³³.

33) Ibidem.

3.4 LA SUA EREDITÀ: LE OPERE, GLI SCRITTI, IL RESTAURO

3.4.1 LE OPERE:

3.4.1.1 ST. JAMES THE LESS

Le riflessioni di Street sulla policromia strutturale si manifestarono in particolare nella chiesa di St. James-the-Less, Thorndike Street, Pimlico, progettata nel 1860-61. La straordinaria esistenza di una chiesa gotica così italianizzata nel cuore di Londra, completa di cuspidi troncati, policromia costruttiva e campanile abbassante, sarebbe stato impensabile prima della pubblicazione di Ruskin *The Stones of Venice*¹. A St. James the Less, Street utilizzò mattoni rossi, con decorazioni in mattoni neri sia internamente che esternamente.

Charles Locke Eastlake, scrisse nel 1872, che aveva visto questo esempio come il primo della rivolta dello stile nazionale inglese che si era verificato negli architetti del Gothic Revival, almeno in parte ispirato all'entusiasmo di John Ruskin per l'architettura medievale dell'Italia settentrionale, e dalla pubblicazione del dilagante *Dictionnaire* di Viollet-le-Duc:

Qui l'intero personaggio dell'edificio, se si considera il suo piano, le sue caratteristiche distintive, la sua decorazione esterna o interna, è eminentemente non-inglese. Anche i materiali utilizzati nella sua costruzione e il modo in cui è illuminato sono state novità. La torre distaccata con la sua spire modellata pittoricamente, il suo piano ricco di mattoncini ornamentali e cappelle di marmo, l'abside semicircolare e i semi-transetti, la piastra di travertino, i dormitori inseriti nel cleristorio, il pittoresco trattamento della navata centrale, l'audacia della scultura, la decorazione cromatica del tetto - testimoniano tutta una sete di cambiamento che Mr. Street poteva soddisfare senza pericolo, ma che tradiva molti dei suoi contemporanei in intemperanza.

Era particolarmente colpito dalla torre: «*se Mr. Street non avesse mai progettato altro che il campanile di questa chiesa - e il suo carattere italiano giustifica il nome- sarebbe sufficiente proclamarlo artista. Nella forma, nella*

1) DISHON, D. *Ruskinian Influences on the works of G E Street: St James-the-Less, Westminster* in *Ecclesiology Today* n. 15, Gennaio 1998.

proporzione delle parti, nei dettagli decorativi e nell'uso del colore, sembra lasciare poco a desiderare.²»

Nel progettare la torre, Street non copiò nessun modello in particolare ma aveva creato una sintesi personale di diversi campanili italiani misti con elementi nordici come il tetto. Dalle illustrazioni del suo libro sembrò che le sue fonti principali fossero il campanile di Santa Maria Maggiore a Bergamo³, che gli aveva fatto pensare che «*i campanili italiani hanno un proprio carattere*», San Giacomo del Rialto⁴ che considerava «*il miglior campanile di Venezia*» e il suo preferito, il campanile di Palazzo Scaligeri a Verona⁵, che descrisse come «*un pezzo di muratura alto, semplice e quasi ininterrotto*». Si può concludere che il campanile, secondo Street, era «*il punto in cui a colpo d'occhio si può comprendere l'essenza del sistema di una scuola di artisti, profuso da uno sforzo piccolo ma maestoso del loro genio*⁶.» L'ammirazione di Street per la solidità e l'ampiezza dei campanili italiani era stata direttamente influenzata da Ruskin. La massività era una delle qualità che Ruskin più ammirava e richiedeva, poiché costituiva l'essenza della sublimità:

La relativa maestosità degli edifici dipende più dal peso e dal vigore delle loro masse, che da qualsiasi altro attributo del loro design: massa di tutto, massa di luce, di oscurità, di colore, non semplice somma di nessuno di questi, ma la loro larghezza; non luce spezzata, né tenebre sparse, né peso diviso, ma pietra solida, ampio raggio di sole, ombra senza stelle⁷.

Street seguì questo principio non solo nel progetto della torre, ma anche nel corpo principale della chiesa e negli edifici esterni. L'esterno della navata esemplificava la convinzione di Ruskin che «*un edificio, per mostrare*

2) EASTLAKE, C. L. *A History of Gothic Revival in England.*, Longmans, Green & Co., London, 1872.

3) STREET, G.E. *Brick and Marble in the Middle Ages: Notes of Tours in the North of Italy*, (a cura di) John Murray, London, 1874. pp. 55-59.

4) Ivi. p. 187 compresa illustrazione prodotta da Street nella medesima pagina.

5) Ivi. p. 95.

6) Ivi. p. 10.

7) RUSKIN, J. *Seven Lamp of Architecture*, 1849.

la sua grandezza ...deve essere limitato il più possibile da linee continue.»

Aderendo ai principi di Ruskin sul potere dell'architettura, l'influenza dei modelli italiani può essere vista con il massimo vantaggio nella muratura della chiesa, in particolare intorno alle finestre⁸. La cuspidata tralicciata delle finestre era basata su un tratto veneziano che era stato molto ammirato e illustrato da Ruskin. La finestra sembrava essere un modello particolare di finestra circolare, ad ovest, che aveva una notevole somiglianza con la finestra ad est di Sant'Andrea a Vercelli, una chiesa in cui Street si era trovato «*nel raro stato d'animo (in una chiesa italiana) di ammirare senza brontolare*⁹!»

L'interno di St. James-the-Less esibisce un'ulteriore influenza ruskiniana la muratura fornisce la selvaticità e la rigidità che Ruskin considerava elementi essenziali negli edifici gotici, mentre l'ornamento fornisce il naturalismo, il cambiamento e il grottesco che aveva ricercato. L'amore per il cambiamento che Ruskin chiama «*quella strana inquietudine dello spirito gotico che è la sua grandezza; quella irrequietezza della mente che sogna*¹⁰» può essere trovata per esempio nelle pareti del corridoio: ogni capitello scolpito è diverso dal successivo, ogni colonna di marmo è unica, ciascuna base intarsiata di un diverso disegno.

L'influenza ruskiniana in St. James-the-Less è riassunta nell'ornamento della porta nord-ovest e nel portico che la collega alla torre. La muratura policroma attorno agli archi è vibrante e muscolosa. Le incisioni sui capitelli e intorno alla porta sono basate su forme naturali e mostrano un alto grado di abilità, immaginazione e varietà. Ogni materiale era stato utilizzato con il massimo vantaggio, sia che si trattasse di marmo nelle colonne o di ferro sulla porta. L'effetto complessivo è veramente sublime¹¹.

8) Le finestre degli stretti transetti hanno modellato le scale in uno stile veronese, anche se apparentemente non copiate da alcun modello particolare.

9) STREET, G.E. *Brick and Marble in the Middle Ages: Notes of Tours in the North of Italy*, (a cura di) John Murray, London, 1874. p. 332.

10) RUSKIN, J. *The Stone of Venice*. Volume 1. The Foundations. London, Smith, Elder & Co, 1851.

46) DISHON, D. *Ruskinian Influences on the works of G E Street: St James-the-Less, Westminster* in *Ecclesiology Today* n. 15, Gennaio 1998.

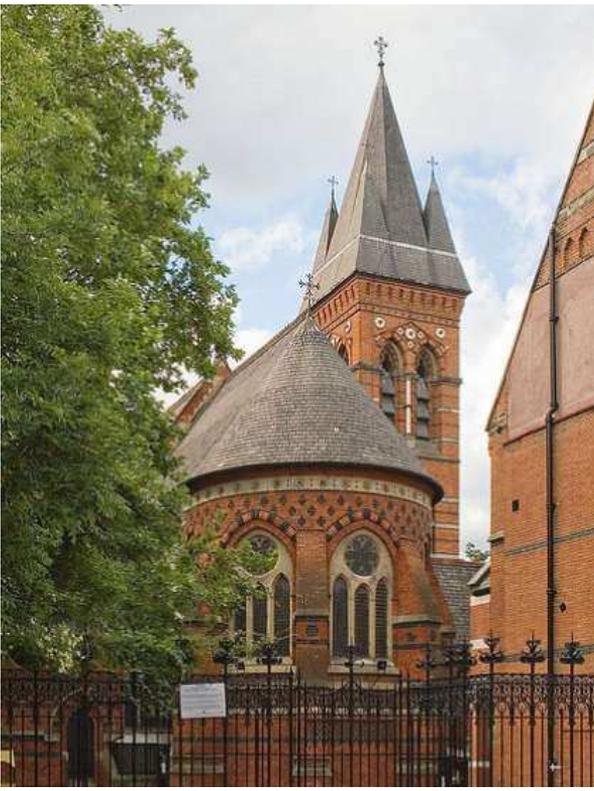


Fig 28 ▲
Esterno, parete est, St. James-the-Less

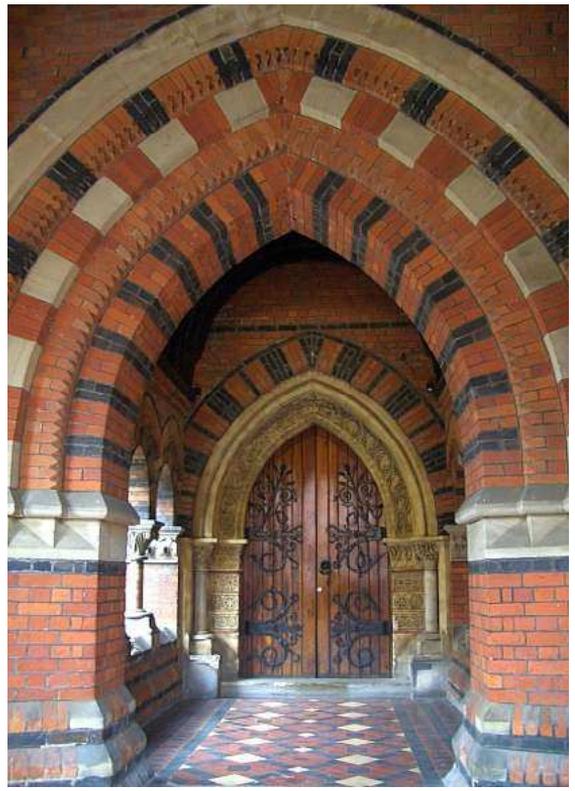


Fig 29 ▲
Portone d'ingresso di St. James-the-Less

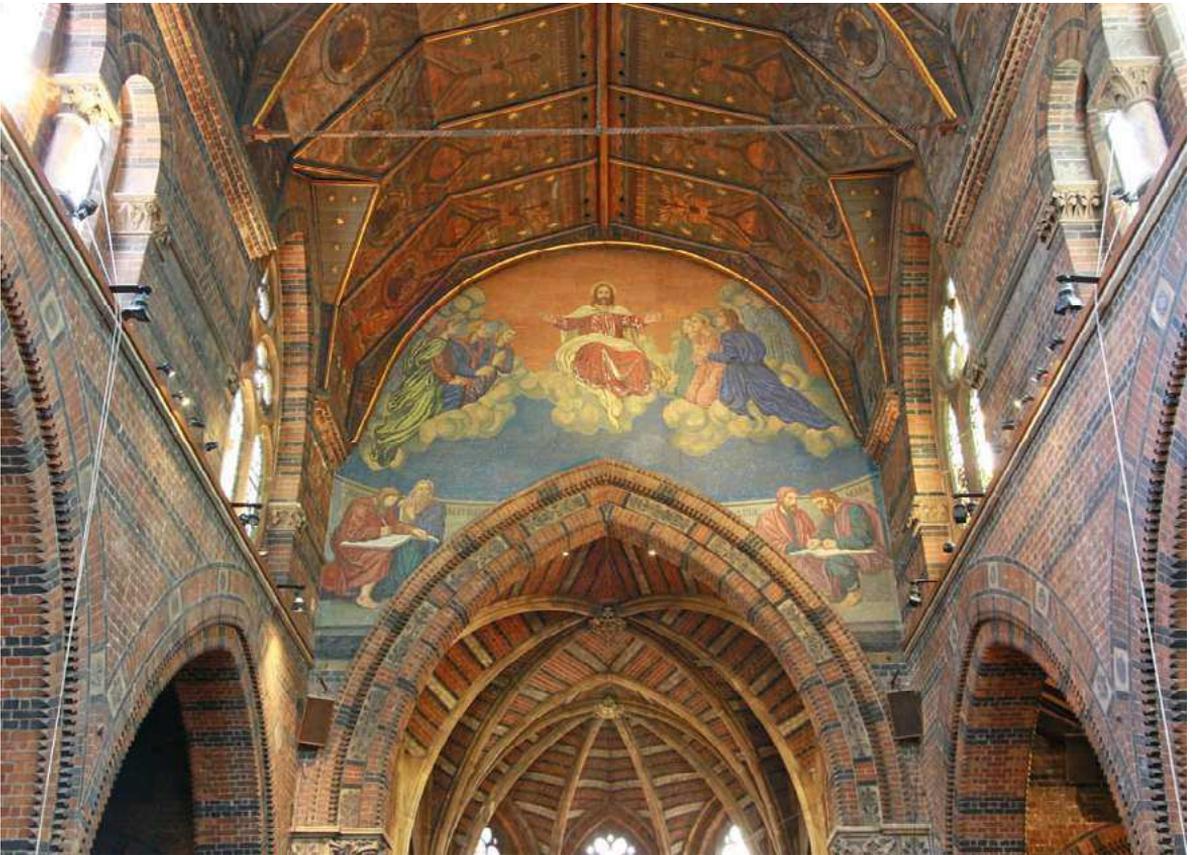


Fig 30 ▲
Mosaico in vetro veneziano, St. James-the-Less.

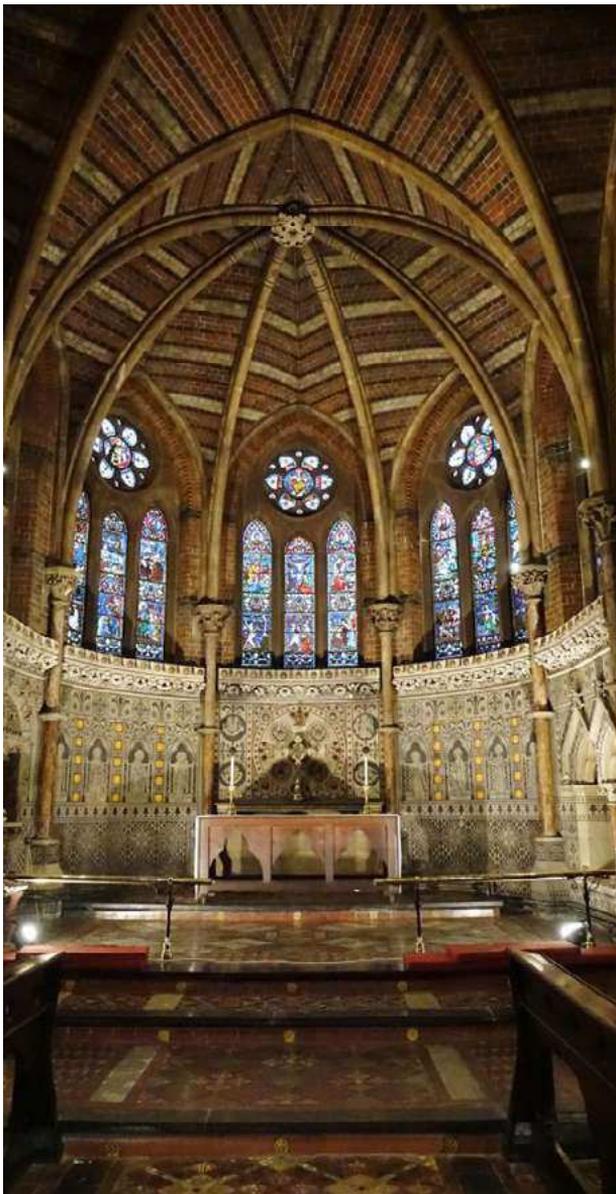


Fig 31 ◀
 Parete est con finestre Clayton.

Fig 32 ▼
 Particolare del vetro delle finestre sulla parete est.

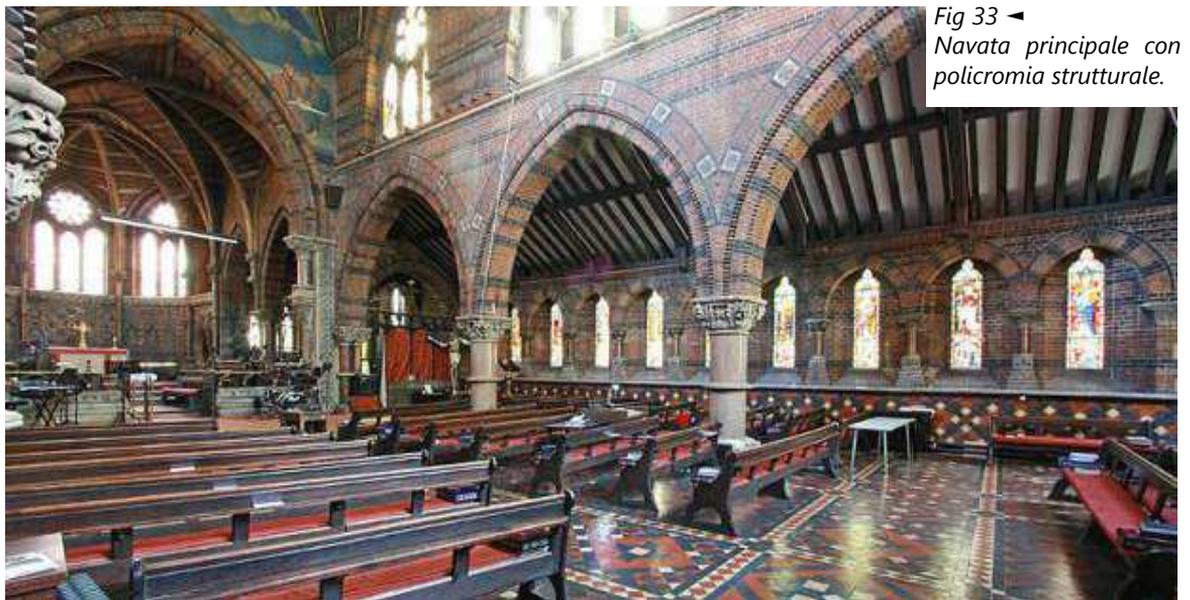
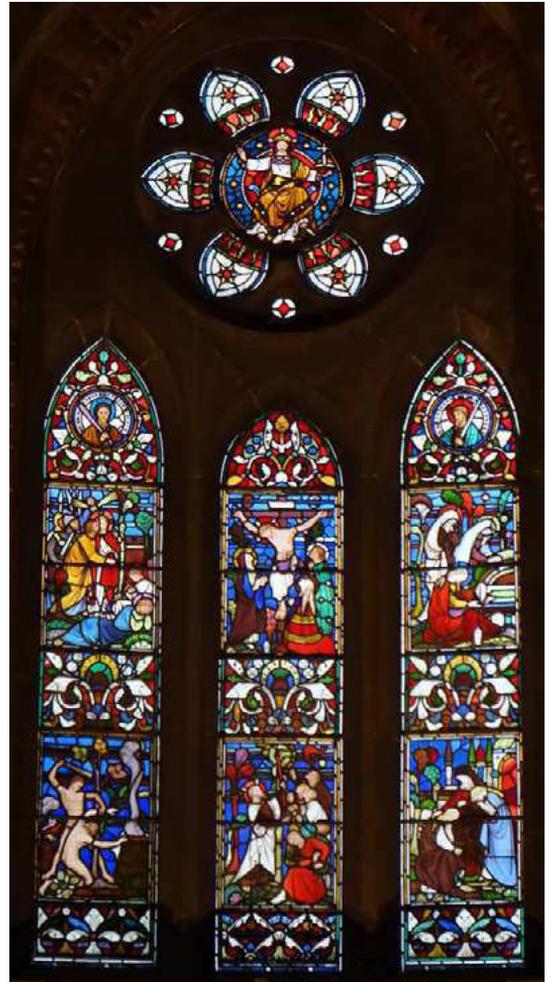


Fig 33 ◀
 Navata principale con policromia strutturale.

3.4.1.2 THE ROYAL COURTS OF JUSTICE

Le Royal Courts of Justice, chiamate Law Courts, furono progettate dall'architetto G.E. Street nel 1866. L'ipotesi che i Tribunali di Giustizia dovesse avere un design in stile gotico, doveva essere un'istruzione specificata nel concorso anche se non esistono prove specifiche. Non appare strano, però, che tutti i concorrenti avessero fatto delle proposte in stile gotico, quindi si giunge alla conclusione che, a metà degli anni '60, il gotico venisse completamente riconosciuto come uno stile applicabile all'architettura civica, simbolo di una nazione trionfante¹².

La giuria aveva dato delle indicazioni riferite al progetto: in primo luogo, doveva esserci una grande sala centrale; secondo, i tribunali dovevano trovarsi su un piano molto più alto rispetto alla sala, in modo che potessero essere raggiunti dal piano rialzato sul retro del sito in pendenza; terzo, il limite di spesa per il progetto era di £ 700,000¹³.

A partire dai primi saggi di George Edmund Street del 1850, egli aveva ritenuto che dovesse essere prodotta un'architettura, a scala urbana, che si adattasse alle esigenze del XIX secolo. Gli edifici dovevano adottare caratteristiche della struttura gotica piuttosto che «*espedienti goffi [...] dei vecchi greci*¹⁴». Street, sosteneva che l'architettura monumentale dovesse essere in possesso di simmetria, uniformità e orizzontalità.

L'uniformità stilistica nei disegni presentati dai concorrenti per il concorso delle Law Courts, fu accolta da molti in maniera positiva, *The Ecclesiologist* la definì «*una questione di grande felicità*», il *The Builder* scrisse «*Sembra che sia stato capito fin dall'inizio che i tribunali di diritto dovessero essere nello stile gotico e che gotici saranno senza dubbio*¹⁵», mentre altri avevano visto nella somiglianza dei progetti, un fenomeno negativo. Ci

12) Si ricorda che nel concorso tenuto a metà degli anni '30 per la ricostruzione delle nuove Case del Parlamento, lo stile degli edifici era stato specificato, sia gotico sia elisabettiano.

13) THOMPSON, P. *Building of the Year: The New Law Courts, London, 1867-82*. Victorian Studies, vol. 11, no. 1, 1967. pp. 83–86.

14) STREET, G.E. *The True Principles of Architecture, and the Possibility of Development in The Ecclesiologist* Vol. XIII, n. LXXXVIII, Feb, 1852, pp. 247-262.

15) BROWNLEE, D.B. *The Law Courts. The Architecture of George Edmund Street*, MIT Press 1984. p. 103.

fu James Fergusson che definì che i progetti erano una «mascherata del medievalismo» e sintetizzavano l'irregolarità gotica con l'ordine classico¹⁶, in particolar modo «*le pittoresche capacità dell'architettura medievale*» con «*la staticità e la dignità considerati classici*¹⁷»

L'esposizione pubblica dei disegni, nel marzo del 1867, avevano circoscritto i partecipanti al numero di undici: Henry R. Abraham, Edward Middleton Barry, Raphael Brandon, William Burges, Thomas N. Deane, Henry B. Garing, Henry F. Lockwood, John P. Seddon, George Gilbert Scott, George Edmund Street e Alfred Waterhouse.

Una volta visionati i disegni, i giudici giunsero alla conclusione che la scelta doveva ricadere o nel progetto di Edward Middleton Barry o in quello di George Edmund Street. Nel piano di Barry si vedeva una migliore progettazione e organizzazione degli interni, in quello di Street vi era una migliore composizione architettonica e un miglior design esterno. I giudici quindi proposero, il 29 maggio del 1867, un premio congiunto, ma risultò impossibile che i due architetti collaborassero, quindi il progetto fu affidato, con proteste da parte dell'altro candidato, interamente a Street.

E.M. Barry mostrò il suo disappunto sulla decisione dei giudici e ricordò che le istruzioni del concorso avevano sottolineato «*la necessità di una pianificazione efficiente, che doveva superare tutte le altre considerazioni*¹⁸» e ancora che «*ai concorrenti è stato chiarito che i disegni sarebbero stati giudicati interamente su questioni di comodità ed efficienza e senza riguardo allo stile o all'intenzione artistica*¹⁹».

All'interno della competizione però, il progetto considerato migliore per la critica era sicuramente quello di Burges, giudicato come «*l'opera di una mente superiore*» e «*il miglior progetto di architettura che abbiamo visto*

16) KONDO, A. *Design as Emblem The Royal Courts of Justice in Imperial Britain*. Faculty of Letters, Ferris University Yokohama, Giappone, 2009.

17) BROWNLEE, D.B. *The Law Courts. The Architecture of George Edmund Street*, MIT Press 1984. p. 104.

18) Ivi. p. 105.

19) SUMMERSON, J. *Victorian Architecture: Four Studies in Evaluation*, New York, Columbia University Press, 1970. p. 94.

dalla rinascita gotica²⁰».

Già nel 1830 la società britannica era interessata a «*come un Inghilterra industrializzata possa affermare la sua identità artistica contro tali rivali europei come la Germania e la Francia²¹».*

Come scrisse Roy Strong «*La prima metà dell'Ottocento in Europa ha testimoniato un tentativo deliberato di creare mitologie nazionali sufficientemente forti per contenere le menti delle masse che ora sono state fatte e necessarie per il funzionamento dello stato moderno²²».* In Gran Bretagna questo tentativo proseguiva nell'alta epoca vittoriana e, nel campo dell'architettura, portando all'aumento delle aspettative sociali per i grandi edifici pubblici progettati in stili storici, emblematici della mitologia nazionale e degni dell'Impero britannico.

Per non sottovalutare le aspettative, Street, per il progetto dei Tribunali, aveva espresso la sua intenzione di ottenere «*un grande effetto architettonico²³»* e promise che le Corti Reali di Giustizia sarebbero state rese «*degne del suo oggetto, dell'età così ricca di nazionalità e di una città così grande²⁴».* Il progetto iniziale presentato al concorso fu modificato da Street e nel 1868 fu pubblicato un portfolio, ma vi furono altre cinque revisioni prima dell'inizio della costruzione nel 1874. Nell'ultima revisione del "Grande Piano", Street prestò molte attenzioni alle esigenze degli utenti, cosa che non aveva affatto pensato nella stesura del suo primo progetto, infatti aveva progettato una sala centrale talmente piccola che la maggior parte dei tribunali doveva essere collocata lungo corridoi secondari, comportando l'inesorabile groviglio di locali di servizio alle sale dei tribunali stessi; aveva inoltre trascurato una delle principali esigenze di fruibilità che esigevano

20) *The New Law Courts* in *Ecclesiologist*, XXVIII, 1867; *The Architectural Conference: English Architecture Thirty Years Hence*, in *Builder*, XLVI, 1884.

21) MCLEAN, J. *Prince Albert and the Fine Arts Commission, The Houses of Parliament: History, Art, Architecture*. London, Merrell Publishers, 2000. p. 213.

22) STRONG, R. *Painting the Past: The Victorian Painter and British History*. London, 2004. p. 42.

23) Street, G. E. *Explanation of His Design for the Proposed New Courts of Justice*. London, 1877. p.13.

24) Ivi. p. 62.

dei tribunali, ovvero una netta separazione del pubblico con quelle che erano le attività ufficiali del palazzo²⁵.

Esternamente l'edificio finale era diventato una composizione gotica-pittoresca composta da varie parti disgiunte e questo fu notevolmente criticato, il *Times* scrisse a proposito:

Il meglio che si può dire del progetto di Mr. Street nel suo complesso è che ha una certa pittorescenza. La pittoricità è molto buona nel suo modo; L'architettura gotica si presta alla pittoresca e nella villa di Beckford o nella villa di Walpole [...]. Ma vogliamo molto di più in un grande edificio dedicato a un grande scopo, un edificio che è destinato a stare per sempre, al centro di una città metropolitana, come credenziale principale del suo impero e preminenza. Abbiamo bisogno di forma pura e nobile, dignità esaltata, intera unità. Che questi non siano incompatibili con l'architettura gotica e con ricchezza di dettaglio nessuno sa meglio di Mr. Street, ma ci ha dato invece di un caos di masse mal distribuite di contorni deboli e confusi, senza forma e nulla di tutto ma dettagli bizzarri con cui sono pieni dal basamento ai pinnacoli²⁶.

Il "Grande Piano" di Street guardava alla composizione architettonica nel contesto in cui doveva essere situato, sebbene anche il luogo cambiò numerose volte e l'architetto fu costretto a mutare il suo progetto. Fu proposto, tra i vari luoghi, che la facciata principale delle Law Courts fosse pensata per avere il fronte sul Tamigi.

Sir Charles Trevelyan, il fautore più vigoroso del movimento che sosteneva il "progetto sul Tamigi", esordì dichiarando che «*Senza esagerazione, l'Embarkment²⁷ del Tamigi, è il sito più bello d'Europa-forse, considerate le circostanze- del mondo²⁸*».

Di contro Street si dimostrò poco tentato dal sito sull'Embarkment «*Credo che l'edificio non guadagnerebbe molto (se non niente) avendo una fronte*

25) BROWNLEE, D.B. *To Agree Would be to Commit an Act of Artistic Suicide...: The Revision of the Design for the Law Courts* in *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 42, n.2, Mag., 1983, pp.170-171.

26) *The New Courts of Justice* In *Times*, 1871 p. 11.

27) In inglese Embarkment è la traduzione di argine, ci si riferisce quindi all'argine sul Tamigi scelto per il progetto delle Royal Courts of Justice.

28) TREVELYAN, C. E. *The New Law Courts*, *Times*, 1869, II. Lettere datate 1 Gennaio.

verso il fiume²⁹».

L'iter governativo del progetto dei Tribunali di Giustizia di Londra durò parecchi anni e i progetti furono aggiornati continuamente, tanto che si pensa che lo stress accumulato durante la redazione dei piani abbia portato Street alla morte, prima di vedere le sue Law Courts aperte.

Lo schema finale non fu pubblicato fino al 1871. Street aveva infatti completamente ridisegnato l'edificio, usando una versione modificata del piano di Waterhouse, in modo che la sala centrale si trovasse ad angolo retto rispetto al fronte dello Strand, e che fossero forniti i livelli di ingresso separati per la sala e le corti. Nel sito tre fronti su quattro dovevano essere posizionati in «*corsi relativamente stretti*» con nessuna possibilità di «*vista distante³⁰»*. La facciata principale sulla Strand, per Street, doveva essere vista nella sua interezza³¹. Street disse «*Sono sicuro che, visto in prospettiva, sarà un fronte efficace e prezioso, abbastanza degno dell'edificio. Ho fatto intenzionalmente in maniera relativamente semplice il dettaglio, ma a Londra ritengo che l'effetto che è meglio ottenere è quello prodotto dalla luce del sole e dall'ombra e dalla distribuzione effettiva delle masse dell'edificio³²»*

Il fronte attuale, più vario dell'originale nella sua linea del tetto, più drammatico nelle sue recessioni (la cui profondità è accentuata dall'arcata aperta spinta in avanti verso il marciapiede), scarsamente decorato con fogliame, una costante interazione di forme cilindriche e triangolari ora striate con fuliggine e pioggia, è il capolavoro della composizione gotica libera a Londra. Le altezze posteriori ricche di mattoni e la fredda sala a volta all'interno sono di altrettanto alta qualità. Inizialmente interessato a unire "la verticalità di Pointed con il riposo dell'architettura classica", Street alla fine abbandonò il suo tentativo di una sintesi stilistica. Mentre i suoi piani per le Corti si svilupparono, assorbì l'influenza dello stile "Queen Anne"

29) Dopo l'incontro con Layard, Street riassunse le sue argomentazioni in un memorandum. *Work*, 1960. pp.280-281.

30) Street, G. E. *The New Courts of Justice: Notes in Reply to Some Criticisms*. 2nd ed., London, 1872. p.19.

31) *Ibidem*.

32) Lettera di Street a Callender. *Work*, 26 Maggio 1871.

praticato dai suoi vecchi assistenti, Richard Norman Shaw e Philip Webb. Il risultato fu uno spostamento verso il pittoresco e un edificio che divenne un monumento transitorio che non piacque né agli osservatori più giovani né a quelli più anziani.

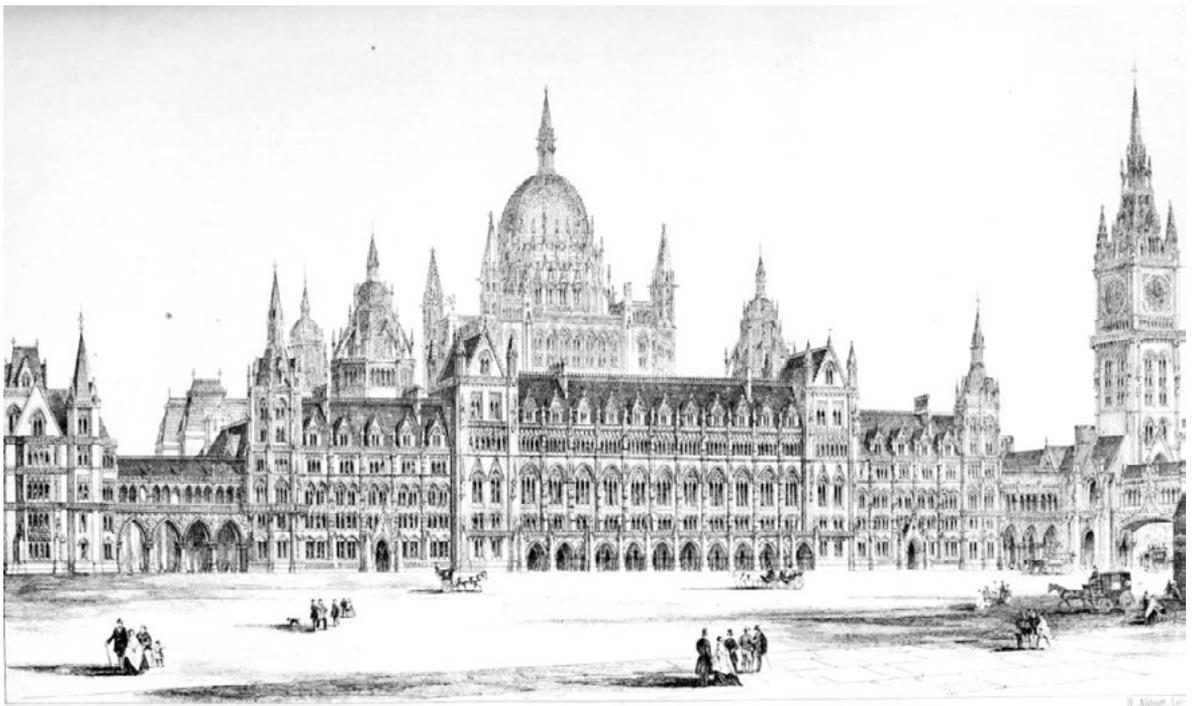
La sua vasta conoscenza dei precedenti gotici venne definita del Times «una ricchezza di dettagli [dell'architettura gotica che] nessuno sa meglio di Mr. Street³³». Il pratico medievalismo di Street era stato incarnato nelle Corti Reali di Giustizia grazie all'aggiunta di edifici separati, ognuno con una funzione diversa, che tuttavia condivideva un esterno ecclesiastico, come se gli edifici appartenessero ad una comunità ecclesiastica.

La facciata allude a precedenti inglesi, e «rende omaggio particolare al volto nord della Westminster Hall³⁴». Street non era mai stato ostinato nella sua ricerca della sintesi alta vittoriana di irregolarità gotiche e ordine classico. Quello che cercava era un disegno non convenzionale storico, mai statico, un nuovo emblema nazionale pertinente ai suoi tempi, lo stato della metropoli e lo stato della nazione in Gran Bretagna Imperiale.

Le Royal Courts of Justice furono aperte nel 1882 dalla Regina Vittoria, un anno dopo la morte dell'architetto G.E. Street.

33) *The New Courts of Justice* In Times, 1871. p. 11.

34) BROWNLIE, D. B. *The Law Courts: The Architecture of George Edmund Street*. Cambridge and London: MIT Press, 1984. pp. 218-219.



Design for New Law Courts. Strand View. E. M. BARRY, ARCHT

Fig 34 ▲
Design per le Royal Courts of Justice di Edward Middleton Barry, 1867.



Fig 35 ▲
Design per le Royal Courts of Justice di George Gilbert Scott, 1867.



Proposed New Law Courts. Strand View. W. BURGES, ARCHT.

Fig 36 ▲
Design per le Royal Courts of Justice di William Burges, 1867.



Fig 37 ▲
 Design per le Royal Courts of Justice di William Burges, 1867. Vista a volo d'uccello di Axel Herman Haig (Burges, Commissione dei tribunali: rapporto alla Corte di giustizia della Commissione), Londra.

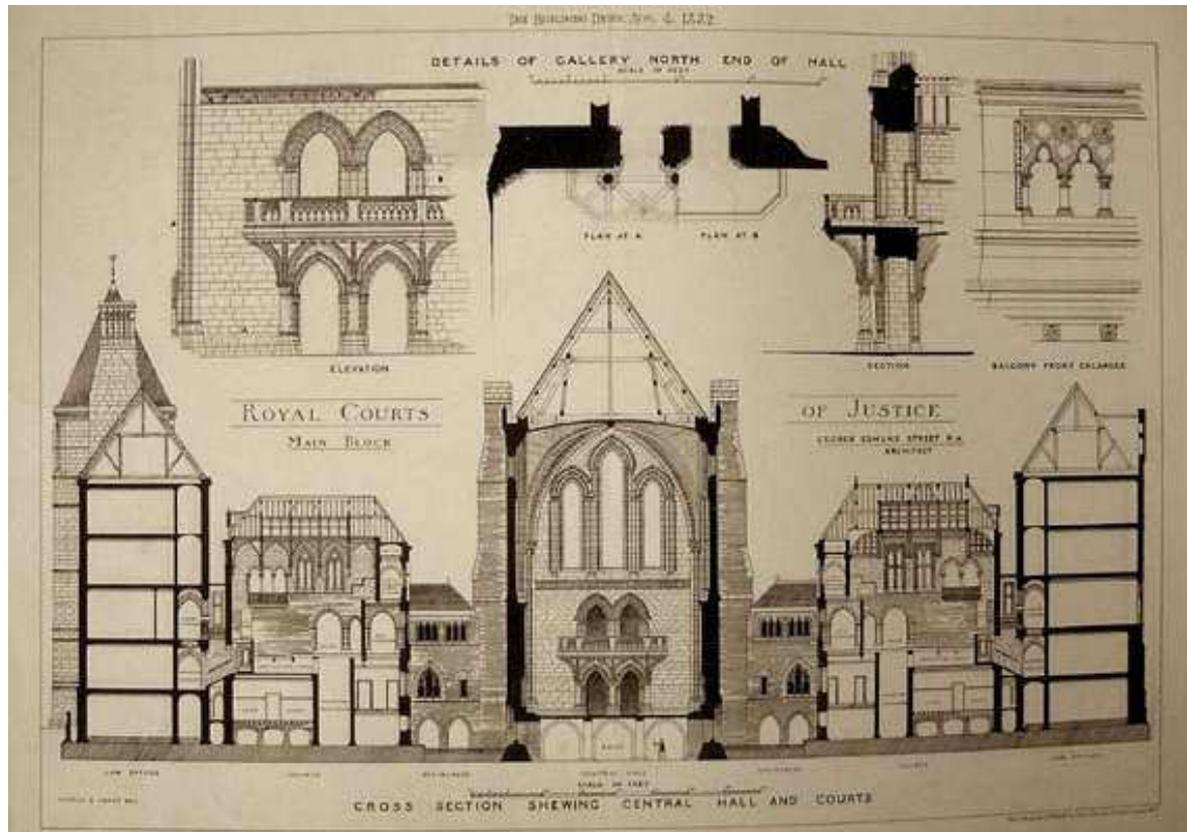


Fig 38 ▲
 Design per le Royal Courts of Justice di G.E. Street. Dettagli della galleria a nord della Hall.

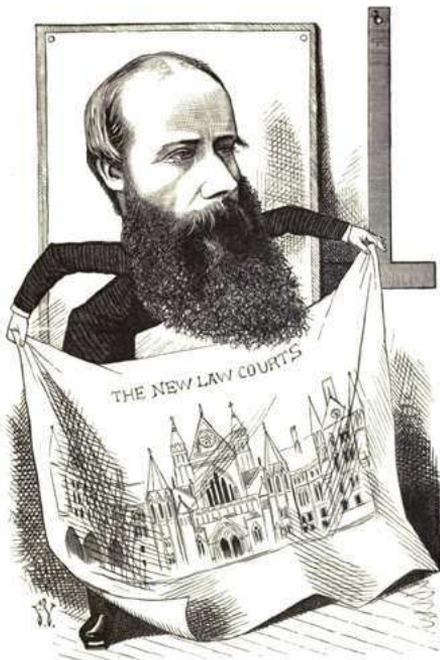
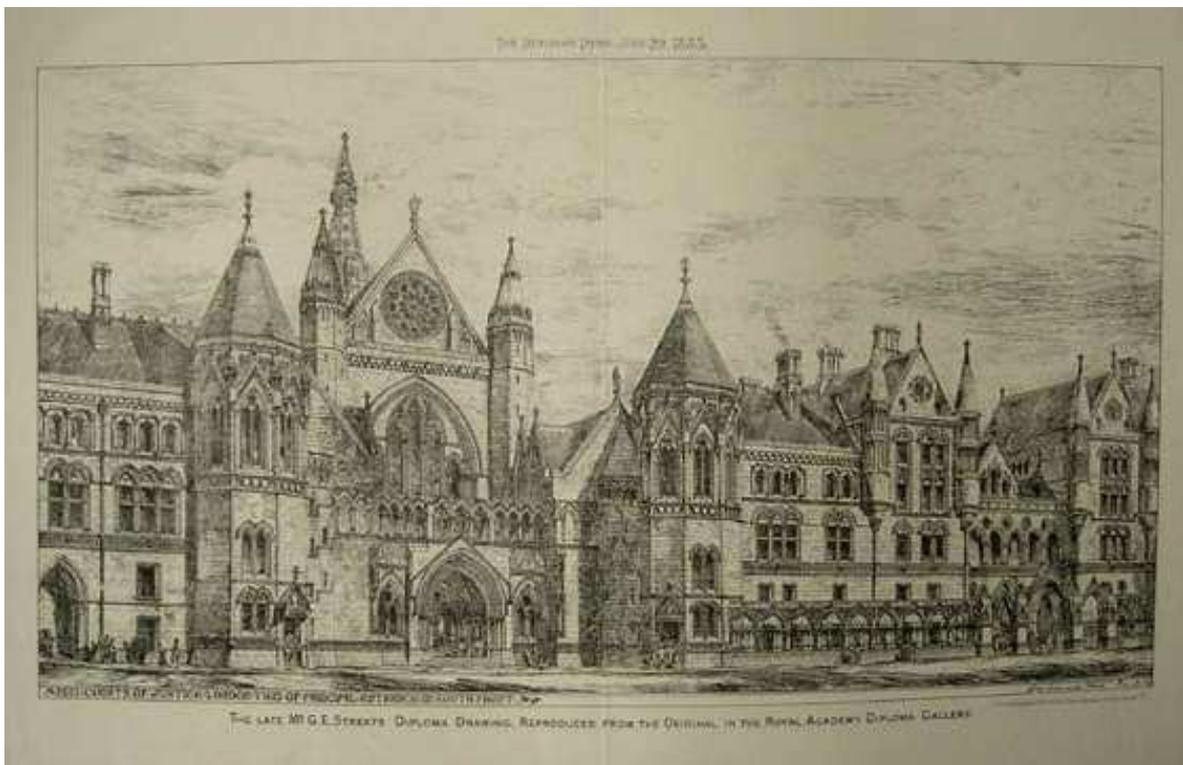
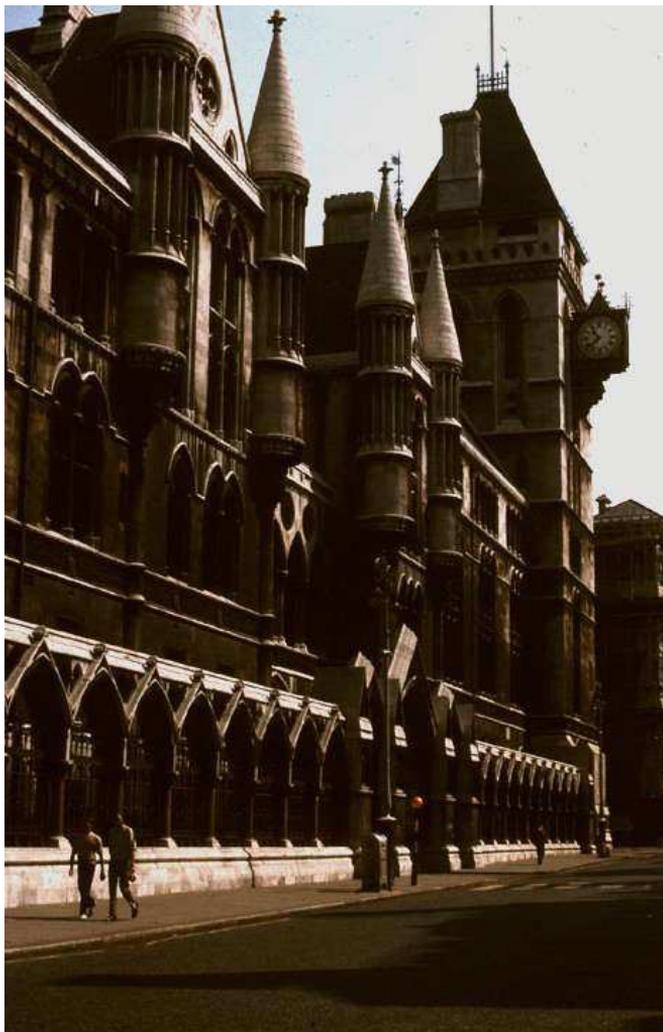
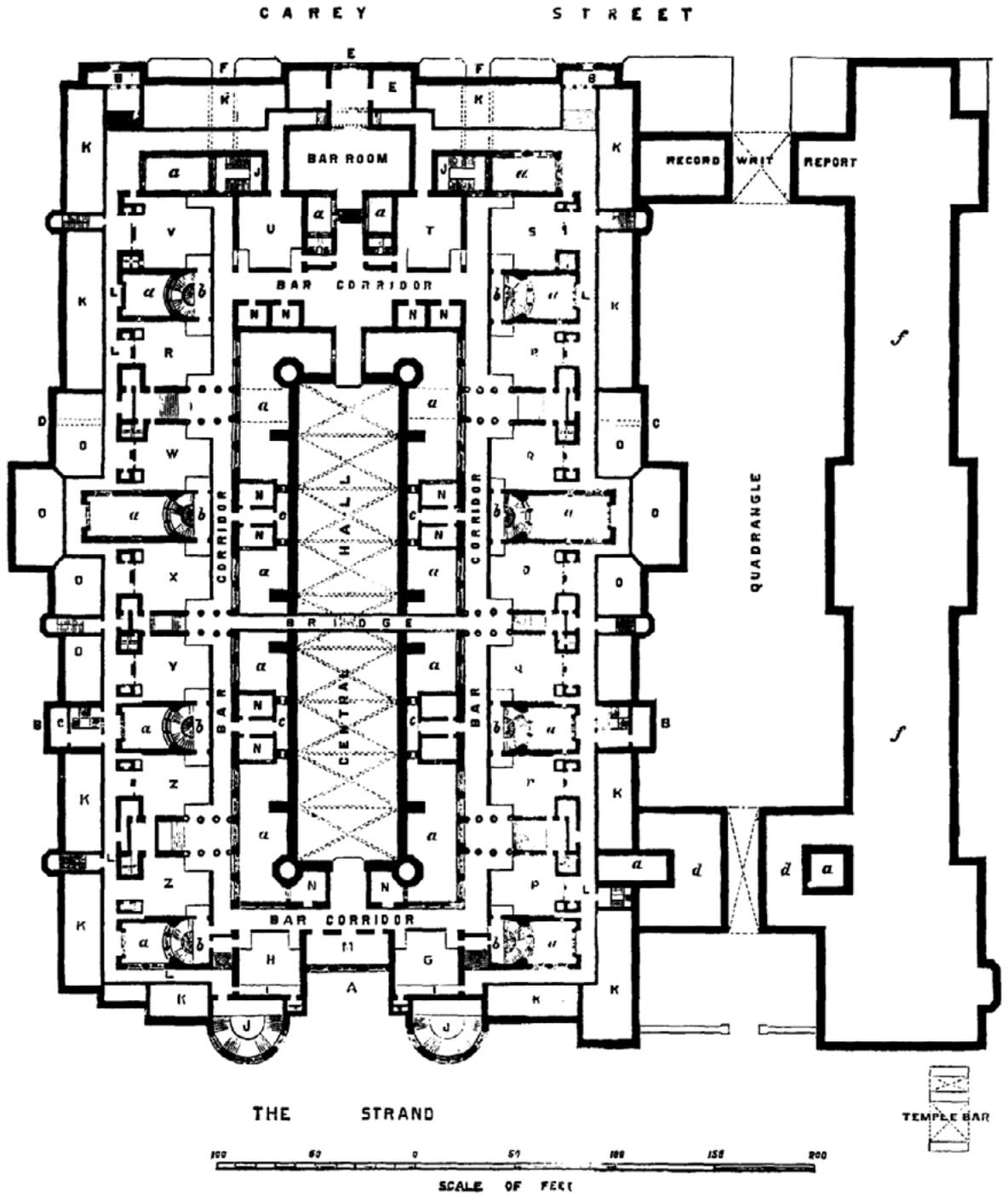


Fig 39 ▲
George Edmund Street, disegno di Frederick Waddy (1848–1901).

Fig 40 ►
Royal Courts of Justice coperti di fuligine, 1999.

Fig 41 ▼
New Courts of Justice, London. Disegno di Street sull'entrata principale del Fronte sud.





INTENDED COURTS OF JUSTICE IN THE STRAND.—MR. G. E. STREET, A.R.A., ARCHITECT.
Plan of Court Floor.

Fig 42 ▲
 Pianta, Royal Courts of Justice di George Edmund Street.



Fig 43 ▲
Foto a volo d'uccello che prende le Royal Courts.



Fig 44 ▲
Fronte principale su la Strand progettato da George Edmund Street.



Fig 45 ▲
Particolari delle decorazioni a sinistra e delle guglie a destra.



Fig 46 ▲
A sinistra: Foto dell'orologio, funzionante dal 1883. A destra: Sigillo sulla facciata.



Fig 47 ▲
Interno della Sala principale delle Royal Courts of Justice, di George Edmund Street.



3.4.2 GLI SCRITTI

Uno dei grandi contributi di George Edmund Street fu quello di disegnare, durante i suoi Tour gli edifici Europei, i più importanti dei quali sono stati pubblicati nei suoi libri *Brick and Marble in the Middle Ages: Notes of Tour in the North of Italy* del 1855 e il suo libro sui viaggi in Spagna *Some Account of Gothic Architecture in Spain* del 1865.

Nel suo libro sulla Spagna descriverà i suoi viaggi effettuati nell'autunno del 1861 e altri due nel 1862 e 1863, in un periodo in cui l'architettura spagnola aveva perso interesse. Street specificò: «*i miei viaggi in Spagna avevano l'obiettivo esclusivo di studiare il resti dell'architettura gotica che mi aspettavo o sapevo che avrei trovato* l³⁵», ma fu cauto nel dire che «*l'esplorazione del nord della Spagna alla ricerca dei suoi tesori d'arte era così insolito finora in Inghilterra, che da Bayonne per trasportare i Pirenei, il primo giorno del mio viaggio, non potevo sfuggire a un forte senso di avventura*»³⁶.

Durante i suoi viaggi, difficoltosi per via dei trasporti non troppo adeguati³⁷, attraversò gran parte della Spagna settentrionale, passando tra le città che avevano interesse archeologico e artistico, storico e personale. Il suo libro diventerà una delle collezioni più significative realizzata nel XIX secolo sull'architettura gotica in Spagna, e sarà tradotto in spagnolo 61 anni dopo la sua prima edizione del 1865, promuovendo e ricordando l'accademismo europeo e l'architettura medievale quasi dimenticata della penisola.

Suo figlio Arthur, ricorderà che si deve a Street «*[...] il merito di aver praticamente scoperto lo stile gotico in Spagna e di essere stato il primo autore che non aveva ignorato o mostrato la più grande indifferenza verso i suoi tempi eroici*»³⁸. Il libro è stato apprezzato per essere stato il tributo più gratificante ed erudito, per la bellezza dei suoi monumenti medievali, e, probabil-

35) STREET, G.E. *La Arquitectura Gótica en España*. Madrid, 1926. p.18.

36) Ivi. p. 15.

37) In quell'epoca il trasporto era composto da carrozze trainate da cavalli, da strade poco fruibili durante la stagione delle piogge, o troppo polveroso in estate, come dice Street, con «*tale accumulo di polvere, che difficilmente immagina chi non ha dovuto viaggiare*». Ivi. p. 16.

38) STREET, A.E. *Memory of George Edmund Street. R.A. 1824-1881*, Londra, 1888. p. 47.

mente servì alla gente locale che avrebbe dovuto apprezzare il valore del patrimonio architettonico³⁹. Gli scritti di Street erano talmente ricchi che, come racconta suo figlio Arthur, «[...]era così pieno di informazioni di ogni genere, da renderlo il miglior compagno di viaggio possibile per il turista ordinario⁴⁰». Nel suo ciclo di conferenze per studenti della Royal Academy nella primavera del 1881, Street espresse chiaramente i suoi pensieri sul tema del disegno dicendo che «l'essenza del buon disegno architettonico non è che dovrebbe essere solo chiaro e preciso, ma questo deve essere fatto in modo positivo e una volta per tutti⁴¹».

In aggiunta ai disegni, Street dimostrò la sua conoscenza del gotico tanto da fare una serie di valutazioni per quanto riguarda alcune soluzioni costruttive, esprimendo la sua sorpresa per quello che aveva trovato:

nulla è esistito in Spagna [...] che potrebbe portare gradualmente al pieno sviluppo dello stile gotico, ma improvvisamente troviamo edifici segnati, evidentemente, da mani straniere e che sorgono senza alcun collegamento con i monumenti circostanti, presentando, al contrario, i tratti più noti della somiglianza con opere di altri paesi, eretti, appunto, prima. Questo è accaduto con le cattedrali di Burgos, León e Santiago, [...] e questo è il caso, ancora di più, di Toledo⁴².

L'impatto che *Some Account of Gothic Architecture in Spain* ebbe in Inghilterra fu sorprendente. Nel *The Examiner* si scrisse che il libro «è stato l'opera di un artista che aveva studiato molto attentamente l'architettura inglese e europea e il cui studio dell'architettura gotica in Spagna aveva permesso di produrre questo libro, scritto in primo luogo con grande approfondimento⁴³». La rivista *The Edimburg Review* pubblicò uno degli articoli più lunghi i cui vennero inserite numerose citazioni del libro di Street. Disse inoltre che «[...] non abbiamo pubblicazioni che lanciano tanta luce sui monumenti

39) Ibidem.

40) Ivi. p. 43.

41) Un corso di conferenze tenute davanti agli studenti della Royal Academy nella primavera del 1881 in STREET, A.E. *Memory of George Edmund Street. R.A. 1824-1881*, Londra, 1888.

42) STREET, G.E. *La Arquitectura Gótica en España*. Madrid, 1926. p. 255.

43) THE EXAMINER *Books of the week* n 2979, Londra, 1865. p. 135.

architettonici in Spagna [come quella di Street]⁴⁴».

Il libro ebbe un successo sconvolgente anche in Spagna. Si dava merito a Street della profonda padronanza del gotico, acquisita da studio e da pratica architettonica e, in particolar modo, fu sorprendente osservare la sua destrezza nell'utilizzo delle metodologie, la sua capacità di inquadrare le architetture spagnole nel contesto più ampio dell'architettura europea e le conoscenze delle caratteristiche formali e strutturali degli edifici.

L'impatto era anche sostenuto, in modo significativo, dai suoi disegni di viaggio, riprodotti in pochissimo tempo. Tra i quaderni di viaggio troviamo circa 500 disegni⁴⁵, alcuni personalmente incisi sul legno per assicurarsi la precisione delle illustrazioni.

Di Street si ricordano anche gli interventi resi pubblici dalla rivista *The Ecclesiologist*, in cui l'architetto intraprese gli argomenti più vari; tra questi si ricordano:

- *On Italian Pointed Architecture (Nell'architettura Pointed Italiana)*, 1860-1861.
- *Architectural Notes in France (Note dell'architettura in Francia)*, 1859.
- *Destructive Restoration on the Continent (Restauro distruttivi nel Continente)*, 1857.
- *An Architect Tour to Munster and Soest (Il tour di un architetto a Munster e Soest)*, 1855.
- *On the Revival of the ancient Style of Domestic Architecture (Nel Revival dello Stile Antico delle Architetture Domestiche)*, 1853.
- *The True Principles of Architecture, and the Possibility of Developement (I Veri Principi dell'Architettura e la Possibilità di Sviluppo)*, 1852.
- *On Colour as Applied to Architecture (Colore come applicazione all'architettura)*, 1852.
- *On the Proper Characteristics of a Town Church (Sulle caratteristiche proprie di una chiesa cittadina)*, 1850.
- *Mr Street, in reply, of Lychnoscopes, (Sig. Street, risposta sui Lychnoscopes⁴⁶)*, 1848.

44) THE EDIMBURG REVIEW OR CRITICAL JOURNAL, 1865. Art. VI.

45) LOPEZ ULLOA, F. S. e GIRÒN SIERRA, F.J. Los dibujos de arquitectura gòtica española de George E. Street. Atto del 15 Congresso Internazionale di Espressione Grafica Architettonica- Las Palmas de Gran Canaria, del 22-23 Maggio del 2014.

46) Una finestra laterale bassa in una chiesa.

3.4.3 RESTAURI

3.4.3.1 LA CATTEDRALE DI BRISTOL

Il restauro della Cattedrale di Bristol dal 1868 al 1877 era stato condotto dall'architetto G.E. Street. La particolarità di questa Cattedrale era l'estremità orientale poiché la chiesa era stata concepita, in primo luogo, come una "Hall Church" ovvero una chiesa in cui le navate laterali hanno la stessa altezza del coro, un particolare molto insolito in Inghilterra e caratteristico dell'architettura gotica tedesca. Nel XIX secolo, G.E. Street progettò la navata seguendo le stesse linee. L'effetto di questa elevazione comportò che non ci fossero finestre a lucernario per illuminare lo spazio centrale, come era solito nelle chiese medievali inglesi. Il figlio Arthur scrisse nel Memoir:

Basti dire ora che [...] si sentiva moralmente obbligato a seguire le intenzioni evidenti dell'architetto del coro [...]; ma mentre aderiva rigidamente allo schema principale del suo predecessore, riuscì a trasformare un'opera che, pur possedendo una sua grazia, era un pò debole di carattere e povera nei dettagli, in un'edizione più pura, più nobile e più dignitosa di se stessa⁴⁷.

Tutta la luce interna doveva provenire dalle finestre del corridoio che sono di conseguenza molto grandi. Nel coro, la grande finestra della cappella della Madonna venne fatta per riempire la parte superiore del muro, in modo da illuminare la volta con la luce del sole, soprattutto al mattino.

L'architettura unica consente corridoi a tutta altezza utilizzando ponti in pietra lungo i corridoi nord e sud. A causa della mancanza di un cleristorio, la volta era relativamente bassa, solo circa la metà dell'altezza di quella di Westminster Abbey. L'interno della cattedrale appare ampio e spazioso.

Arthur Street scrisse⁴⁸ che il padre scoprì le fondamenta del nuovo muro nord che avrebbero dovuto essere, con una disposizione di contrafforti proprio simile a quella del coro, e trovò anche una porzione dell'angolo sud-ovest della navata sud. I frammenti del muro normanno a sud, mai

47) STREET, A.E. *Memory of George Edmund Street. R.A. 1824-1881*, Londra, 1888. p.110.

48) Ibidem.

rimosso, portavano una testimonianza muta ma convincente per l'interruzione improvvisa delle opere in questa fase. Successivamente alla costruzione del nuovo coro, la vecchia torre centrale fu demolita e ricostruita⁴⁹. Lo storico dell'architettura Nikolaus Pevsner scrisse del coro dei primi del trecento di Bristol che «*dal punto di vista dell'immaginazione spaziale*» non è solo superiore a qualsiasi altra cosa in Inghilterra o in Europa, ma «*dimostra incontrovertibilmente che il design inglese supera quello di tutti gli altri paesi*» in quella data.

La navata di Street era costituita da una volta con costole di tierceron⁵⁰, che si ergevano allo stesso livello del coro, e visivamente portano l'attenzione in modo soddisfacente verso lo sviluppo del coro gotico. Le volte della navata laterale di Street riecheggiano le loro controparti nel coro medievale, usando volte aperte sopra i ponti di pietra, ma le volte trasversali sono costruite in modo diverso. Su un piano o un'elevazione non è chiaro che il lavoro sia di un'epoca diversa.

49) Ivi. p. 110-112

50) Nell'architettura gotica il tierceron è una nervatura che si apre a ventaglio dai fasci del muro fino a toccare il colmo del tetto, di forma simile a palma.

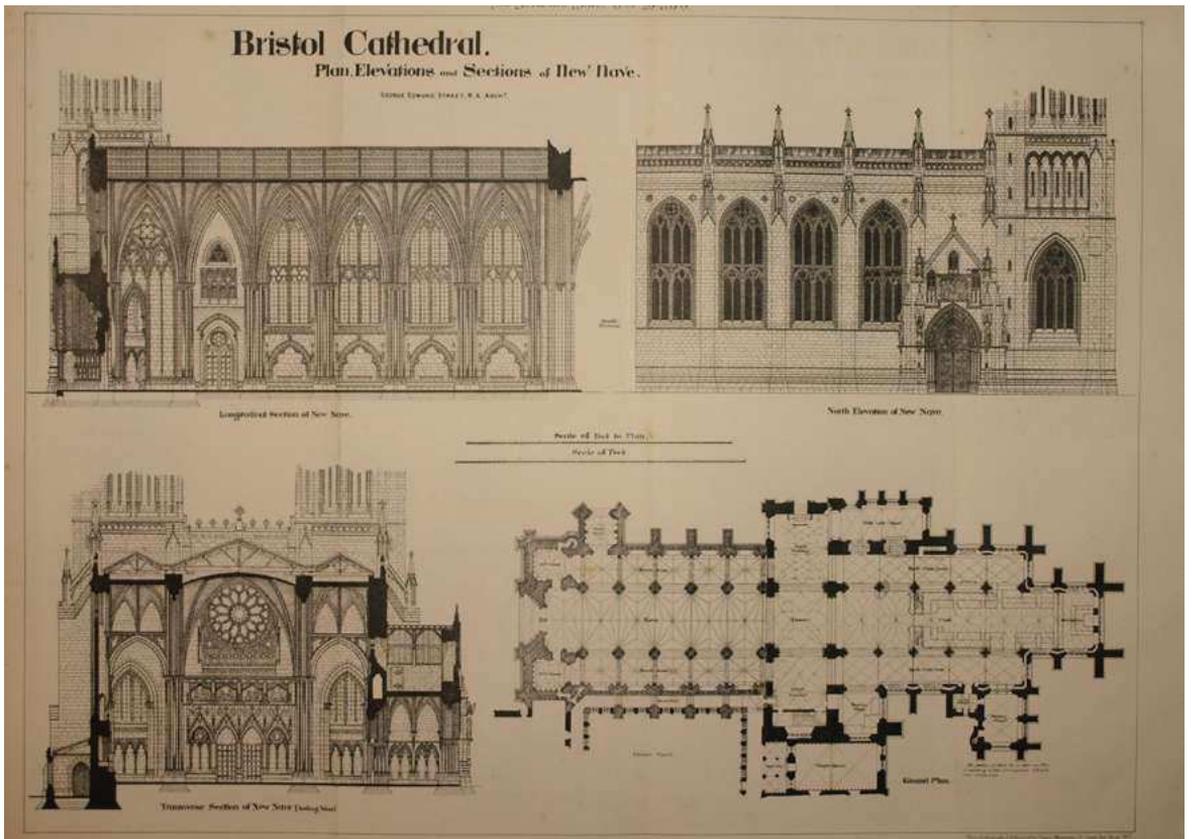


Fig 48 ▲
 Rilievo e Progetto della Bristol Cathedral di George Edmund Street.



Fig 49 ▲
 Navata della Bristol Cathedral dopo il restauro di George Edmund Street. Particolare del tieceron.



Fig 50 ▲
Vista della Bristol Cathedral dopo il restauro di George Edmund Street.

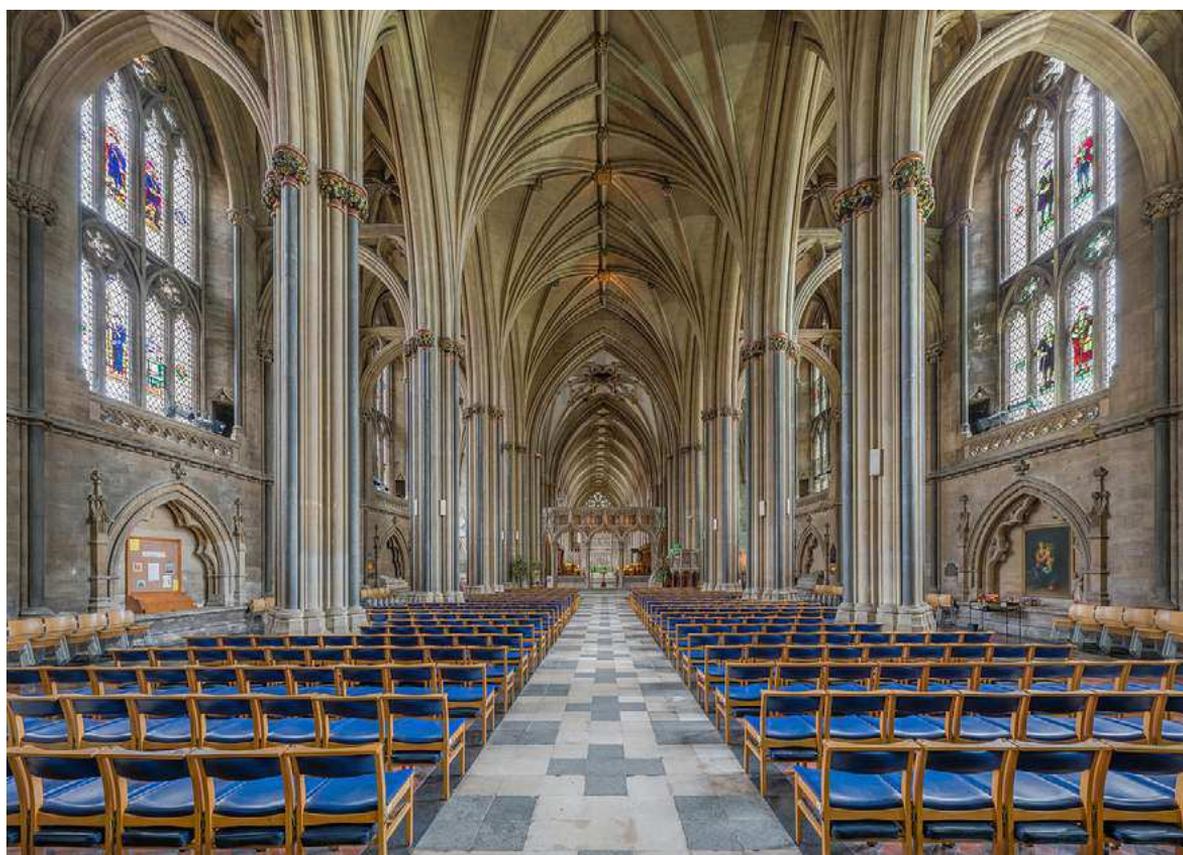


Fig 51 ▲
Navata della Bristol Cathedral dopo il restauro di George Edmund Street.

3.4.3.2 LA CHRIST CHURCH CATHEDRAL

Dopo il crollo del tetto e di gran parte del lato sud dell'edificio nel 1562, la Christ Church Cathedral rimase in condizioni precarie, tanto che nel 1829 un "improvviso e grande allarme" aveva costretto le autorità a chiudere e ad intraprendere una vasta riparazione sotto la supervisione dell'architetto Matthew Pric. Più significativamente, però, la cattedrale fu restaurata dal 1871 al 1878 dall'architetto George Edmund Street, con un sostegno finanziario da parte del distillatore di Dublino Henry Roe. Roe si offrì di pagare l'intero onere del restauro della cattedrale e di costruire la casa del Sinodo (ora sede del museo vichingo e medievale, Dublinia, unita alla cattedrale da un ponte in stile veneziano che è diventato una delle icone architettoniche di Dublino), proponendo di affidare tutto il lavoro al controllo esclusivo all'architetto Street. *«Questa offerta è stata naturalmente accettata, il lavoro è stato avviato quasi immediatamente ed è stato portato avanti con così tanta energia che i servizi di apertura si sono svolti quasi esattamente sette anni dopo⁵¹.»*

Non sorprende che il progetto sia stato oggetto di una considerevole attenzione contemporanea: le fotografie interne prese prima del restauro sono state vendute come souvenir e la reazione al completo restauro non era stata universalmente favorevole.

Il restauro della Cattedrale era un'ennesima occasione, per Street, di dimostrare le sue capacità. Street aveva provveduto al *«restauro-o alla ricostruzione, potrei quasi dire-del coro della Christ Church Cathedral, a Dublino»* scrisse il figlio Arthur, e continuò *«mio padre, ha dovuto lavorare su linee di transizione, ha fatto l'uso più libero di tutte le forme belle e varie di chevron⁵² per l'arricchimento delle modanature degli archi per un effetto più felice⁵³.»* Street, una volta effettuato il sopralluogo, come scrisse Arthur:

trovò la chiesa con un impianto a croce, con una navata e un corridoio nord [...], transetti nord e sud e un lungo coro, nella forma di un

51) STREET, A.E. *Memory of George Edmund Street. R.A. 1824-1881*, Londra, 1888. p. 185.

52) Lo chevron è un particolare motivo decorativo a forma di V, a volte rovesciata, utilizzato in architettura come arricchimento decorativo delle arcate

53) Ivi. p. 81.

semplice parallelogramma, con corridoi corali che si estendono a non molto più della metà della sua lunghezza. Il sito dell'antica navata sud era occupato da una biblioteca, una sala capitolare, una sala di ritrovo per il coro e una hall che conduceva alla casa del sagrestano, che era attaccata al muro sud-ovest della navata. Sul lato sud del coro c'era un ingresso moderno con una sacrestia o una sala d'attesa ad essa collegata. La torre, che apparteneva al diciassettesimo secolo, era di aspetto meschino sia dentro che fuori. Era supportato da ruderi pilastri e archi calcarei imbiancati a calce. I transetti avevano solo una vecchia caratteristica lasciata a loro esternamente, vale a dire una porta nel transetto sud. Al loro interno erano deturpate di calce e si erano ammucchiate di squallide assicelle e volte in gesso. Il muro nord della navata era in uno stato molto pericoloso: crepato dappertutto e sporgente in ogni direzione; il triforio e il cleristorio erano [...] molto fuori della perpendicolare, e mio padre era dell'opinione che il muro avesse ceduto prima che la volta della navata cadesse nel 1562.

Il muro sud della navata era stato trascinato giù nella rovina della volta. Il soffitto a volta della navata nord era caduto - presumibilmente nello stesso momento - e l'intera parete del corridoio era stata sostenuta esternamente con un'immensa massa di muratura che copriva interamente, per fortuna conservando, le vecchie finestre. Il muro sud della navata stessa era stato sostituito da un curioso tentativo del sedicesimo secolo di riprodurre forme del XIII secolo. Il fronte ovest era stato completamente modernizzato e ogni traccia di vecchi lavori era stata cancellata. Il coro era diviso dalla chiesa da uno schermo solido, sul quale si trovava l'organo. Le pareti erano ricoperte da pannelli di gesso, cornici e pinnacoli dal carattere spregevole e dal profumo di Batty Langley⁵⁴. Il pavimento era pieno di banchi e le navate del coro erano state trasformate in gallerie. Non solo nel coro, ma nell'intera chiesa, non rimane una sola vecchia finestra aperta. Esternamente non rimaneva quasi una vecchia pietra battuta⁵⁵.

Per quanto riguarda la cinta muraria cinquecentesca, c'era stato un dibattito per la sua demolizione che avrebbe potuto creare disguidi verso l'operazione dell'architetto Street, ma gli uomini moderati erano d'accordo che se mai un restauro fosse stato legittimo, sarebbe stato proprio nella

54) Batty Langley (1696-1751) è stato un progettista di giardini e scrittore prolifico.

55) STREET, A.E. *Memory of George Edmund Street*. R.A. 1824-1881, Londra, 1888. pp. 186-187.

muratura⁵⁶.

L'edificio sembrava gridare ad alta voce di essere liberato dai suoi legami; gran parte del vecchio lavoro era stato completamente distrutto da rendere impossibile qualsiasi tipo d'intervento.

Le innovazioni che erano state progettate da Street erano inevitabili, ma un sondaggio di ciò che è stato fatto e una considerazione dei principi su cui Street agiva chiarisco che l'intervento era come un'opera di rivelazione, *«il piano del coro, come verificato da mio padre, poteva vantare un'originalità che lo rendeva forse la parte più avvincente dell'intera opera⁵⁷.»*

Mr. Thomas Drew, RHA, un architetto importante di Dublino, da allora nominato architetto onorario della cattedrale, scrisse riguardo l'intervento di Street: *«Per il magnifico istinto di George E. Street per l'anatomia comparata, come posso dirlo, di un antico edificio e una profonda erudizione architettonica, dobbiamo la ricreazione della perfetta e unica chiesa del dodicesimo e tredicesimo secolo a partire dai più piccoli brandelli di prove⁵⁸.»*

Street aveva descritto il suo intervento di restauro ed è necessario citare le sue parole per il tempo:

Quando i moderni accessori e la decorazione del coro erano stati rimossi [...]A destra e sinistra del coro, vicino alla torre, rimanevano due archi, che si aprivano alle navate laterali, di ricchissima opera di transizione della fine del XII secolo, che erano state riparate e travestite con modanature in gesso e altri ornamenti, ma evidentemente nella loro vecchia posizione e con vecchia costruzione, accanto a loro c'erano due larghi pilastri di pietra, e al di là di questi due archi di pietra generalmente simili a quelli già descritti, ad un attento esame divenne chiaro che [solo] il nord era antico, l'altro era una copia fatta in gesso, probabilmente nell'ultimo refitting dell'interno nel 1831. Qui, quindi, avevamo tre vecchi archi da trattare, e uno di loro [...] quello sul lato nord - chiaramente non nel suo vecchio posto, poiché i suoi sostegni venivano sopra i vuoti e non sopra i piloni nella cripta sottostante. Ho quindi proceduto a tagliare nel molo sud, a est del vecchio arco del coro, e presto ho scoperto la pietra lavorata dell'inizio del lato inclina-

56) Ibidem.

57) Ivi. p. 188..

58) Ibidem.

to di un'abside; alcune di queste pietre erano perfette e fornivano tutto ciò che era necessario per la pianta dell'abside,[...]. Mi venne subito in mente che l'arco che era stato ricostruito sulla parete nord era in realtà l'arco orientale dell'abside, e che i due archi intermedi che formavano i lati inclinati dell'abside, balzando come facevano a un livello inferiore, erano senza dubbio anche più stretti degli altri. Elaborato in questo modo, le pietre si univano perfettamente sopra le vecchie fondamenta nella cripta, e non vi può essere alcun dubbio che in questa parte più singolare, se non unica, del piano e del progetto, il coro, [...] è una riproduzione esatta dell'opera originale, essendo in effetti ricostruito in larga misura, con le vecchie pietre scolpite e modellate [...].

Nel fare i disegni per il completamento del nuovo coro, di cui la parte inferiore era stata così fortunatamente e con così tanta certezza recuperata, si decise di introdurre liberamente lo stesso tipo di modanature arricchite come quelle dei cinque archi del basso palcoscenico. Avere adottato uno stile più avanzato sarebbe stato quello di stabilire una violenta discordia tra le varie fasi del coro, come anche tra questo e le sue navate laterali e le sue cappelle; e sebbene sia vero che la chiesa guadagna per la grande differenza tra il coro, i transetti e la navata, è altrettanto vero che la completezza di ciascuna porzione in sé è uno degli amuleti della costruzione⁵⁹.

Il triforio e il cleristorio erano scomparsi del tutto. Street adottò uno schema di aperture per finestre mentre sistemava il suo progetto in modo da poter mettere una finestra a luce singola sopra le due piccole baie, e doppie luci sulle tre più grandi: nei transetti, che avevano all'incirca la stessa data del coro, non trovò altri archi usati internamente, quindi riprodusse quella forma anche nel muro esterno. Collocò l'organo su una galleria in pietra, che occupava pochissimo spazio sul pavimento della chiesa e non nascondeva alcuna bellezza architettonica.

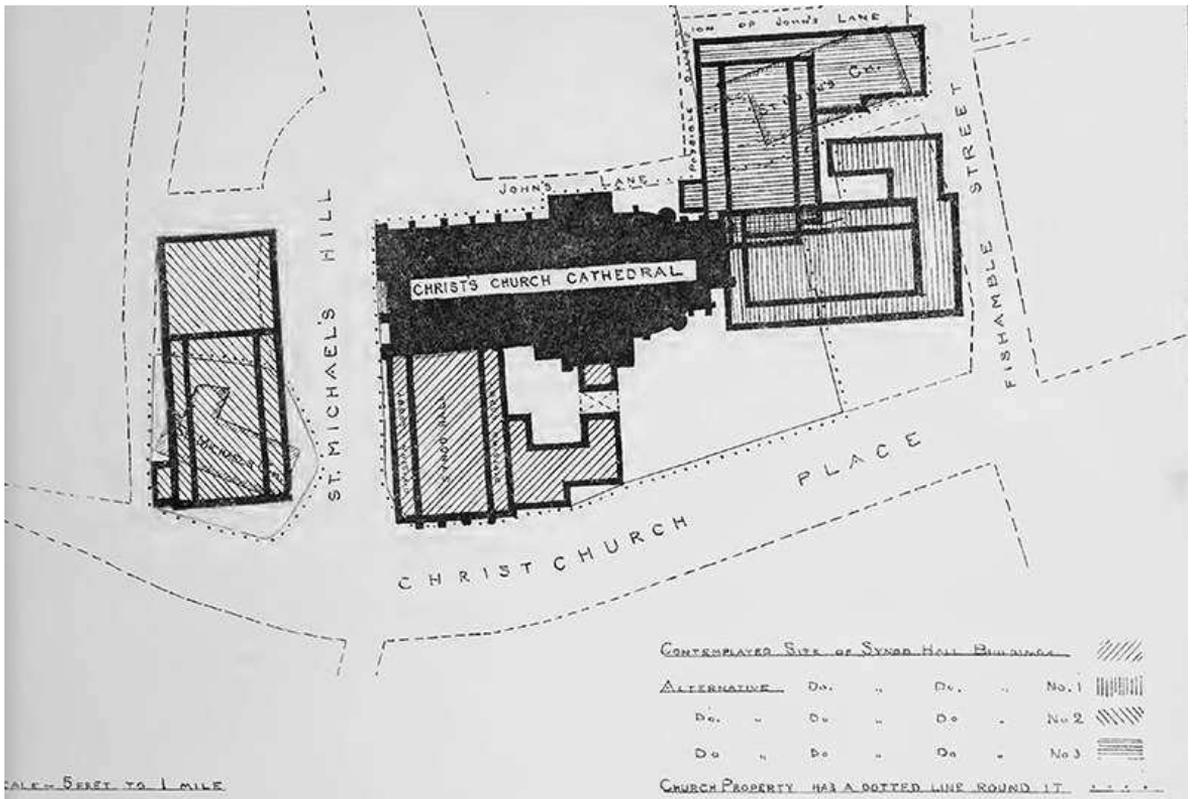
L'intero muro sud fu ricostruito, e sarebbe stato più economico trattare il vecchio muro nord nello stesso modo, ma il signor Roe fu intriso di riverenza per il vecchio lavoro che permise a Street di restaurare la muratura a grandi spese, senza demolirla. Il muro doveva essere accuratamente puntellato mentre le colonne venivano rimosse e sostituite. Queste colonne, benché di un metro e sessanta di diametro, furono così miseramente costruite nel

59) Ivi. p.188-189.

tredicesimo secolo che si erano dimostrate alquanto impari al compito di trasportare la volta, il cui peso sarebbe dovuto essere giustamente in grado di sopportare il peso di parecchie volte⁶⁰. Mentre i lavori erano in corso, sul lato nord della navata, vicino all'estremità ovest, sono stati trovati i resti di una camera in tre campate, camera, che Street restaurò e che ora serve come battistero. Il fronte ovest, sembrava irrimediabilmente moderno, ma furono scoperti nel muro alcuni stipiti di una finestra a ovest. *«Mio padre», disse Arthur «era piuttosto orgoglioso di questa testimonianza e della natura armoniosa del suo lavoro. Dalla parete sud della navata centrale, nella baia più occidentale, inizia una pittoresca scalinata, che attraversa la strada da un ponte formato da un arco in grassetto segmentale, e collega la cattedrale con i nuovi edifici del sinodo⁶¹.»*

60) Ibidem.

61) Ibidem.



PLAN OF CHRIST'S CHURCH CATHEDRAL &c.



ELEVATION LOOKING EAST. SHEWING SYNOD HALL AS IT WOULD PROBABLY BE BUILT.

SCALE

Fig 52 ▲
Rilievo della Christ Church Cathedral di George Edmund Street



Fig 53 ▲
Christ Church Cathedral, George Edmund Street. Interno della Cattedrale con pavimento policromo.

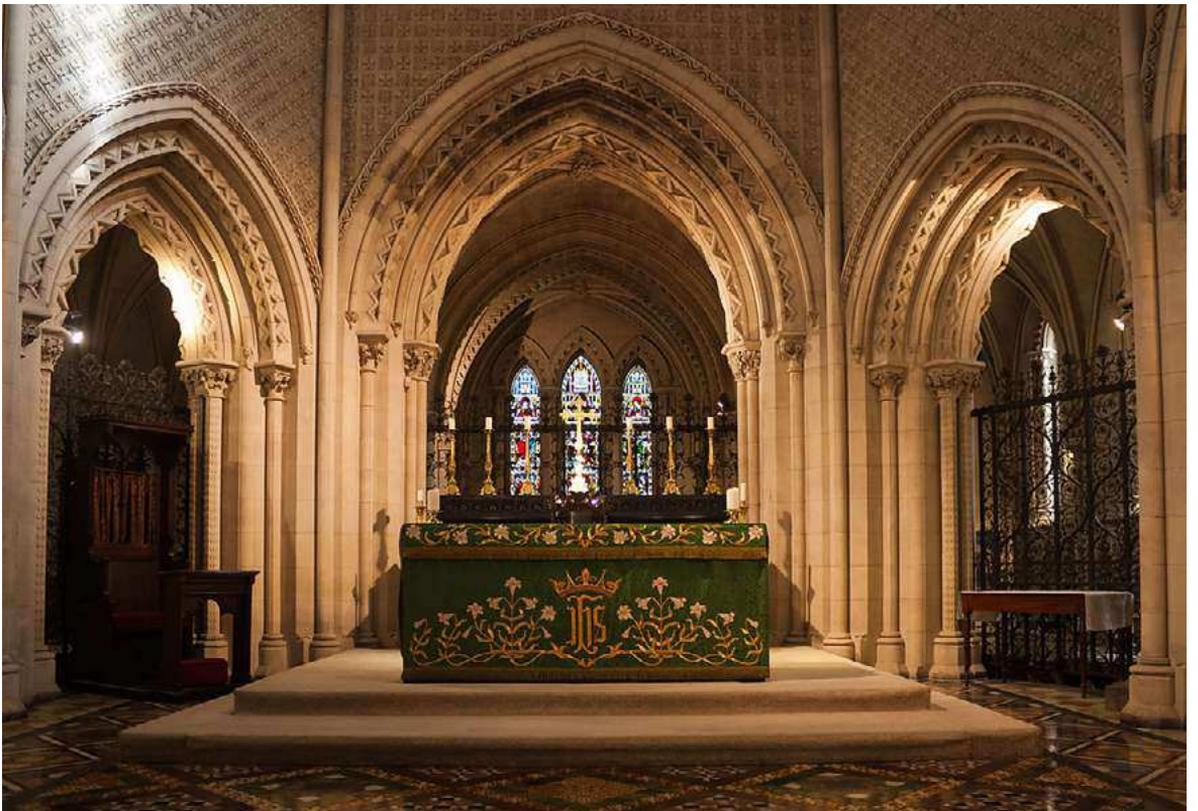


Fig 54 ▲
Christ Church Cathedral, George Edmund Street. Le modanature delle volte con il motivo decorativo dello chevron.

L'importante dibattito sul restauro e sul metodo d'intervento del XIX secolo, è stato generato da un differente approccio sul controllo della salvaguardia degli edifici storici, in Francia gestito da un'organizzazione statale, in Inghilterra in mano alle società private.

Nella critica ai restauri francesi la colpa veniva spesso attribuita a questa centralità del sistema, poichè si pensava che era meglio affidare la tutela nelle mani di un architetto. Certamente la provocazione di A. W. N. Pugin era stata molto importante per la causa, ma un ruolo fondamentale era stato attribuito alla creazione della *Cambridge Camden Society* fondata da due laureati a Cambridge, John Mason Neale e Benjamin Webb nel 1839¹. I principi della società furono enunciati da *The Ecclesiologist*, edito per la prima volta nel 1841 e in altre pubblicazioni, ma l'approccio polemico provocò una reazione contraria, tanto che la società fu accusata di cospirazione con l'intento di ripristinare il papismo.

La società fu sciolta e ricreata nel 1845 con il nome di *Ecclesiological Society* e si poneva come obiettivo quello di riportare le chiese inglesi al loro splendore passato, al loro "stile migliore e puro".

Considerando che gli edifici erano stati modificati in vari periodi, era stata data priorità al ripristino di uno stile piuttosto che alla preservazione della propria forma. La politica di solito portava alla demolizione e alla ricostruzione, ad «*un accurato restauro cattolico*». Era considerato segno di debolezza copiare la perfezione riconosciuta². Questi principi furono enunciati

1) Nello stesso anno, un'altra società fu fondata a Oxford per lo studio dell'architettura gotica, in seguito chiamata Oxford Architectural and Historical Society.

2) *In pratica ciò significava spesso che:* • i banchi, le gallerie e altri accessori "moderni" sono stati rimossi o sostituiti con nuovi disegni; • i pavimenti esistenti sono stati ripresi dopo aver registrato la posizione di "lastre monumentali" e un nuovo pavimento con le lastre nella loro posizione originale è stato posato su uno strato di cemento profondo sei pollici; • i tetti sono stati demoliti e ricostruiti con nuove piastrelle, grondaie e drenaggio adeguati; • le sezioni difettose della struttura sono state ricostruite usando "pietre per legare" e legami di ferro per rafforzarle; • le fondazioni sono state consolidate e sostenute laddove necessario; • gli strati di calce venivano ripuliti dall'interno, esponendo la 'superficie pulita naturale per vedere, prestando attenzione, tuttavia, a tutti i vecchi dipinti murali, che potevano essere conservati, sebbene l'intonaco fosse spesso rimosso per esporre la muratura; • le modifiche sono state spesso apportate nel piano; le navate laterali potevano essere ingrandite o aggiunte e gli archi del coro si allargavano; • elementi che rappresentano stili "fuori moda" o non conformi

nel 1842 in *The Ecclesiologist*:

Dobbiamo, sia dalle prove esistenti o dalla supposizione, recuperare lo schema originale dell'edificio come concepito dal primo costruttore, o come iniziato da lui e sviluppato dal suo immediato successore; o, d'altra parte, deve conservare le aggiunte o le alterazioni delle ere successive, riparandole quando ne ha bisogno, o anche eseguendo forse più pienamente l'idea che le ha dettate. Per parte nostra decidiamo decisamente il primo; sempre però ricordando che è di grande importanza prendere in considerazione l'età e la purezza del lavoro successivo, l'occasione per la sua aggiunta, il suo adattamento ai suoi utenti e i suoi intrinseci vantaggi di convenienza.

Si deve ricordare che esisteva una connessione tra gli architetti inglesi, francesi e tedeschi, in quanto i redattori delle principali riviste del Revival gotico, *L'Ecclesiologist*, *Annales archéologiques*³ e *Kölner Domblatt*, tutti istituiti nei primi anni del 1840, mantennero una corrispondenza reciproca, pubblicando articoli e resoconti sulle esperienze negli altri paesi e incontrandosi durante i viaggi. August Reichensperger, direttore di *Kölner Domblatt*, visitò l'Inghilterra nel 1846 e di nuovo nel 1851, incontrando A.W.N Pugin, C. Barry, G.G. Scott, e con A.N. Didron, direttore di *Annales. Montalembert*, P. Mérimée, E.E. Viollet-le-Duc, A.N Didron e JB. Lassus viaggiarono molto, e così fece Pugin, che era ben noto all'estero grazie alle sue pubblicazioni. L'obiettivo che si erano proposti era stato seguito, in Inghilterra, da numerosi architetti e membri come Rickman, Salvin, Cockerell, Street, Butterfield e Scott.

Il contributo di George Edmund Street all'architettura e al restauro inglese è passata alla storia come un esempio di High Victorian Gothic, in altre parole, una combinazione di elementi e colori entrambi continentali gotici e romanici, con chiara influenza francese e italiana.

Street ha avuto, tra i suoi collaboratori più influenti alcuni personaggi che fanno parte del restauro architettonico di quel periodo, tra questi,

sono stati rimossi e "corretti".

3) La rivista fu fondata nel 1844 da Didron. Viollet-le-Duc fu un importante collaboratore

sono degni di nota⁴, W. Morris⁵, P. Webb, Edmund Sedding, J. D. Sedding, R. Norman Shaw. Combinando la sua attività professionale con una partecipazione attiva in diversi gruppi, tra cui la *Society for the Protection of Ancient Building* (SPAB⁶), è stato assicurato il suo ruolo di primo piano e un'influenza nei circoli che frequentava. Aveva la capacità di godere di due mondi: da un lato del successo e delle competenze di un professionista attivo, e dall'altro la fama di "ecclesiologo" venerato e ammirato degli apostoli dell'architettura etica, nonché quella di archeologo di fama europea⁷. Così Street ha certamente prefigurato il movimento dell'*Arts & Crafts*⁸.

La figura più influente in Inghilterra, che viene associata alla "lotta" per il restauro dei monumenti, è stato sicuramente William Morris, che si fece carico di *«sintetizzare un messaggio, di sublimare concetti fino ad allora non definiti elaborando il proprio punto di vista in contrasto con le opinioni e gli atteggiamenti più diffusi e praticati, e ad inaugurare percorsi intellettuali inediti pur partendo da una profonda conoscenza della tradizione storica»*

William Morris nacque a Walthamstow il 24 marzo 1834, seguace e sostenitore di Ruskin, aveva lavorato per Street (10 anni più grande di lui) per un solo anno nel 1855. All'interno dello studio di Street instaurò una grande amicizia con Philip Webb¹⁰, anch'egli impiegato nello studio e insieme dividevano l'amore per il medievale. Era stato proprio Webb ad

4) Si ricordano anche G. H. Fellowes - Prynne, T. E. Collcutt e Leonard Stokes. E ha collaborato, tra gli altri, con J. F. Bodley e W. White nello studio di G. G. Scott.

5) Un profilo biografico sintetico di Giacomo Boni è in FERRARA M. L., *Il culto delle ruine*, p. 101.

6) Società per la protezione degli edifici antichi. La prima sede della S.P.A.B. è stata a Londra, al numero 9 di Buckingham Street.

7) JOYCE, P. *Street, George Edmund (1824-1881)* in Catalogue of the Drawings Collection of the Royal Institute of British architects, Royal Institute of British Architects, London, 1976. p. 117.

8) Il movimento internazionale di progettazione Arts and Crafts nasce in Gran Bretagna alla fine del XIX secolo, si sviluppa e continua ad affermare la sua influenza fino al 1930 anche in Europa e nel Nord America. Costituito dal pittore e scrittore William Morris e dall'architetto Charles Voysey a partire dal 1860, ispirato dagli scritti di John Ruskin e Augustus Pugin.

9) DE MARTINO, R. *William Morris e la «Protezione dei monumenti»* p. 147 in S. CASIELLO, *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Marsilio, Venezia, 1996; terza ed. ampliata, 2005.

10) Webb affermò che Morris era "un ragazzo magro come un uccello meraviglioso appena uscito dal suo guscio"

insegnare a Morris il disegno, un'abilità di cui aveva bisogno per il lavoro nello studio di Street¹¹. Inizia, così, ad interessarsi in maniera approfondita al Gothic Revival e in particolar modo alla protezione dai restauri che avrebbero col tempo distrutto tutto il patrimonio architettonico medievale dell'Inghilterra. Aveva anche pareri precoci sul design, infatti durante un viaggio di famiglia a Londra nel 1851, Morris, allora sedicenne, dimostrò la sua lealtà ai principi artigiani rifiutandosi di entrare alla *Grande Esibizione* poiché sosteneva il design dell'*Età della Macchina*.

Morris usò il medievalismo all'interno della sua arte e del suo attivismo sociale per esprimere la sua insoddisfazione verso i problemi che percepiva nella società vittoriana, cercando di far prevalere la sua visione verso la riforma sociale. Era uno dei primi e originali pensatori che scrissero molto sul tema in un modo che completava gli insegnamenti di Karl Marx¹².

Durante il revival vittoriano, il medievalismo poteva offrire conforto e sfuggire dal duro capitalismo industriale dell'Inghilterra del diciannovesimo secolo. Secondo E.P. Thompson, «i valori del capitalismo industriale erano viziosi e al di sotto del disprezzo e costituivano una presa in giro della storia passata dell'umanità¹³.»

Morris passò un anno all'interno dello studio di Street, e inizialmente si dimostrò abbastanza eccitato dall'idea di farne parte, come spiega alla madre in una lettera:

Propongo di chiedere al signor Street di Oxford di prendermi come suo allievo: è un bravo architetto, come stanno le cose adesso, e ha un sacco di affari, [è] un uomo d'onore; vorrei imparare quello che voglio da lui se devo scegliere qualcuno¹⁴». A Crom Price Morris diede ulteriori ragioni, dimostrando quanto dipendesse dall'atmosfera di Oxford: se Street acconsentisse a portarlo avanti «sarebbe glorioso, ed allora non

11) HENDERSON, P., *The Letters of William Morris*, Longmans, Green & Co., 1950, pp. 17-18; WATKINSON, R. *William Morris as a Painter* William Morris: Art and Kelmscott, ed. Linda Parry, London: The Boydell Press, 1996, pp. 23-33.

12) Thompson, E.P. *William Morris: Romantic to Revolutionary*, Pontypool, The Merlin Press, 1955-1976 Foreword by Peter Linebaugh, 2011, pp. 248-249-770.

13) Ivi. p. 770.

14) MACCARTHY, F. *William Morris: A Life for our Time*, Faber & Faber, 1994.

*lascerei affatto Oxford*¹⁵.

Ma presto la sua iniziale voglia di partecipare attivamente all'interno dello studio si trasformò in un senso di privazione e il clima che Morris respirerà con Street sarà un ostacolo dei suoi giovani ideali. Sembra che Street lo abbia trattato gentilmente, quasi come il suo figlio favorito, tanto che quando andò a Lille nel 1856 per valutare i progetti dei partecipanti alla competizione della Cattedrale, portò con sé Morris. Si può affermare con certezza che Street abbia avuto una qualche influenza su William Morris, anche se questo legame viene spesso trascurato poiché Morris in seguito fu piuttosto critico nei confronti del "restauro" del Gothic Revival di Street. Morris trascorse solo nove mesi nell'ufficio di Street, abbastanza a lungo, si potrebbe pensare, perché il maestro abbia avuto molta influenza sul suo allievo. Ma sebbene Morris in realtà non si sia mai qualificato come architetto professionista, l'architettura rimase il punto focale attorno al quale erano raggruppate le altre arti¹⁶.

Morris respinse Street come aveva rinnegato suo padre. In un certo senso era inevitabile poiché il goticismo di Street era troppo definito e troppo conservativo per lui. Webb¹⁷, ripensandoci, decise che William Morris non avrebbe recepito le influenze positive del lavoro di Street «*se non nel modo negativo di decidere di lasciare lo studio di quello che per lui era solo un cambiamento di un tipo di arte vittoriana in un'altra*¹⁸».

Era chiaro che Morris detestava il restauro e che Street divenne un ottimo restauratore. Così si dedicò al socialismo: «*Street, sebbene un uomo molto capace, non poteva percepire che solo dalla vita della gente poteva venire*

15) Ibidem.

16) AA.VV. CHARVEY, C. e PRESS, J *William Morris: Design and Enterprise in Victorian Britain*, Manchester University Press, 1991. p. 28

17) Webb, che aveva studiato seriamente l'architettura gotica inglese, arrivò a vedere che "il medievale era una contraddizione aperta", e cercò di rendere gli edifici dei giorni nostri piacevoli senza pretese di stile in LETHABY, W.R. *Philipp Webb and his Work*, London, 1979. p.18

18) MACCARTHY, F. *William Morris: A Life for Our Time*, Faber & Faber, 1994.

*un'arte vivente*¹⁹.»

Morris in seguito sostenne che con Street c'era stato un diverbio, anche se non fu ritenuto giusto e fu accusato di aver litigato da solo, continuando a perseguire Street negli anni a venire con una compulsività curiosa e poco generosa. Fu associato a un ramo del movimento nell'arte che usava il medievalismo in modo più deliberato e scorrevole, come un idioma di protesta²⁰. Nel 1856, Morris incontrò una serie di artisti e amici associati al movimento dei Preraffaelliti in relazione al Romanticismo²¹, un tema che risultava essere una delle più forti tra le sue prime influenze e passioni²².

Il Movimento Preraffaellita²³ comprendeva Dante Gabriel Rossetti e Edward Burne-Jones si dedicava alla *«purezza dell'arte e della religione e [...] al servizio di cose dello spirito in un mondo affidato a "Mammon"²⁴»*. Sosteneva che nelle generazioni precedenti, nella produzione dei restauri, i mutamenti erano stati fatti *«alla moda del tempo»* in modo che *«una chiesa dell'undicesimo secolo potrebbe essere aggiunta o modificata nel dodicesimo, tredicesimo, quattordicesimo, [...] o addirittura nel diciassettesimo o nel diciottesimo secolo.»*

Verso la fine del suo tempo a Oxford, Morris viaggiò in Inghilterra e Francia con Edward Burne-Jones, trascorrendo del tempo a studiare i siti

19) Ibidem.

20) ORTENBERG, V. *The Quest for the Middle Ages*, London: Hambledon Continuum, 2007, IX-XII.

21) Morris scrisse numerose poesie durante questo periodo, riflettendo su questi valori e sulla preoccupazione sul medievale. *The Defence of Guenevere and Other Poems* (1858), il suo primo volume di poesie è un risultato molto significativo della sua carriera, influenza fortemente riflessa di Keats, Tennyson e Browning, la crescente influenza del medievalismo e la filosofia dell'"arte per l'arte".

22) THOMPSON, E.P. *William Morris: Romantic to Revolutionary*, Pontypool The Merlin Press, 1955-1976 Foreword by Peter Linebaugh, 2011, pp. 40-41, 77-78, 86.

23) Ricordiamo i pittori preraffaelliti: Dante Gabriel Rossetti, considerato il fondatore del movimento, William Trost Richards, William Hunt, Ford Madox Brown, John Everett Millais, William Morris, Edward Burne-Jones e il tardivo John William Waterhouse.

24) Secondo l'Oxford English Dictionary Online, "mammon" sta ad indicare "un desiderio smodato di ricchezza o possesso, personificato come diavolo o agente demoniaco (ora raro). In un secondo momento (dal 16° Secolo) anche (con più o meno personificazione): ricchezza, profitto, possesso, ecc., Considerato come una falsa influenza o un'influenza malvagia.

architettonici medievali.

Morris sostenne che il metodo in cui si erano restaurati i monumenti antichi era stato condotto in modo che *«quegli ultimi cinquant'anni di conoscenza e attenzione hanno fatto di più per la distruzione [degli antichi monumenti] di tutti i precedenti secoli di rivoluzione, violenza e disprezzo.»*

Temeva che se i restauri non fossero stati fatti correttamente, *«i nostri discendenti troveranno [questi monumenti] inutili per studio e agghiacciante entusiasmo²⁵».*

Il 5 marzo 1877 William Morris inoltrò una lettera²⁶ che fu pubblicata su *The Athenaeum*, un quotidiano inglese, in cui si opponeva al restauro distruttivo²⁷ dell'abbazia normanna di St. Mary the Virgin a Tewkesbury operato da Sir George Gilbert Scott, che era un convinto architetto del Gothic Revival e in quegli anni aveva portato avanti numerosi e devastanti interventi di restauro stilistico sugli edifici medievali, soprattutto ecclesiastici²⁸. Morris propose un'associazione in difesa degli edifici storici:

Il mio occhio ha appena preso la parola "restauro" sul giornale del mattino, e, guardando più da vicino, ho visto che questa volta non è niente di meno che la Minster di Tewkesbury che doveva essere distrutta da Sir Gilbert Scott. È troppo tardi per fare qualcosa per salvarlo - e qualunque altra cosa bella o storica ci è ancora rimasta nei siti degli antichi edifici per cui una volta eravamo così famosi? Non sarebbe utile una volta per tutte, e con il minimo ritardo possibile, mettere in piedi un'associazione allo scopo di sorvegliare e proteggere queste reliquie, che, per quanto scarse siano diventate, sono ancora tesori meravigliosi, tutti più inestimabile in questa epoca del mondo, quando lo studio appena inventato della storia vivente è la principale gioia di tante nostre vite?

25) AA.VV NAYLOR, G. & MORRIS, W. *By Himself: Designs and Writings*, London, 1988, p.98.

26) La traduzione della lettera è riportata nel capitolo di DE MARTINO, R. *William Morris e la «Protezione dei monumenti»* pp. 149-150 in S. CASIELLO, *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Marsilio, Venezia, 1996; terza ed. ampliata, 2005.

27) Ci furono alcuni restauri, come la chiesa parrocchiale di Burford e la cattedrale di Lichfield, che aveva già fatto scrivere a Morris una prima lettera di protesta nel Settembre 1876, anche se questa non fu pubblicata.

28) Si veda LAMBERINI, D. *I "nobili sdegni"*. Le battaglie inglesi della SPAB contro i restauri nel continente e l'influsso sui proseliti europei della conservazione, in Quasar n.20, luglio-dicembre 1998, p.8 e nota 7.

La *Society for the Protection of Ancient Building*²⁹ (SPAB) fu formalmente fondata in una riunione il 22 marzo del 1877, con la promulgazione del *Manifesto*³⁰. William Morris era il segretario onorario³¹.

Il Manifesto univa lo spirito contestatore di Morris, contro il rapido progresso indotto dall'industrializzazione, e la sensibilità di John Ruskin per il rispetto dell'autenticità degli edifici storici³².

In seguito il *Manifesto* ha dato luogo all'*Anti-Restoration Movement* o *Anti-Scrape Society*, dove il termine "Scrape" sta per incrostazioni e "anti" è l'opposizione alla rimozione di queste incrostazioni, con Philip Webb, Thomas Carlyle, John Ruskin, Burne-Jones, Holman Hunt e altri.

Il Movimento quindi si opporrà al metodo della pulitura delle incrostazioni, poiché l'importanza di un edificio era contenuta nella sua età e quindi nella sua permanenza nel tempo e si scontrerà con due pilastri dell'Inghilterra Vittoriana, capitalismo e chiesa.

L'Anti-Scrape si batteva sul fatto che gli «*antichi monumenti storici sono di proprietà nazionale e non dovrebbero più essere lasciati alla mercé delle molte e variabili idee di proprietà ecclesiastica che possono essere in qualsiasi*

29) La Società è attiva tutt'ora (2018) dal 1877 e si rifà ancora al manifesto originale di Morris. Organizza, consiglia, gestisce programmi e corsi di formazione, conduce ricerche e pubblica informazioni. Essendo una delle Società di servizi nazionali, per legge, deve essere informata per qualsiasi richiesta in Inghilterra e Galles della demolizione di interi edifici o parte di essi. Nel 2012 si contavano circa 8.500 membri.

30) La traduzione del Manifesto è riportata tradotta integralmente nel capitolo di DE MARTINO, R. *William Morris e la «Protezione dei monumenti»* pp. 151-153 in S. CASIELLO, *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Marsilio, Venezia, 1996; terza ed. ampliata, 2005. Nella nota n. 5 a pagina 153 del capitolo di DE MARTINO è esplicitato inoltre il testo di un'aggiunta dei soci della SPAB nel 1924. Si dichiara che il Manifesto è stato pubblicato tradotto integralmente in Italia e si trova nel saggio di LA REGINA, F. *William Morris e l'Anti-Restoration Movement*, in *Restauro*, a. III, n. 13-14, maggio-agosto 1974. p.12.

31) Secondo Tschudi-Madsen, la costituzione della S.P.A.B. avviene ad opera di Morris sviluppando un'idea di John Ruskin già espressa nel 1854, quando questi aveva aderito alla *Commons Preservation Society*, fondata per contrastare la speculazione edilizia. Si riporta da CARBONARA G., *Avvicinamento al Restauro*, p. 170.

32) L'intento di codificare principi e istruzioni per conservare i monumenti si manifesta fin dai primi dibattiti scaturiti intorno ai restauri dell'Abbazia di Tewkesbury (Scott), del Castello Windsor e della Cattedrale di Lichfield (Wyatt); luoghi molto noti e resi ancora più affascinanti dalle rappresentazioni che ne avevano dato Horace Walpole, William Beckford, Uvedale Price e Humphrey Repton nei loro racconti.

momento prevalenti tra noi». Morris sosteneva che le persone avevano diritti e responsabilità nel preservare i vecchi edifici che andavano oltre la legge.

Era una questione di coscienza sociale. Il Manifesto doveva fare in modo che l'edificio storico non dovesse subire un restauro, bensì una protezione:

per evitare la decomposizione con la cura quotidiana, per proteggere un muro pericoloso o riparare un tetto che perde [...] se resistere a qualsiasi manomissione con il tessuto o l'ornamento dell'edificio così com'è; se è diventato scomodo per il suo uso attuale, sollevare un altro edificio piuttosto che alterare o ingrandire quello vecchio; in fine per trattare i nostri antichi edifici come monumenti di un'arte passata, creati da maniere passate, che l'arte moderna non può intramettersi senza distruggere.

L'*Anti-Restoration Movement*, sancito dalla pubblicazione di un articolo anonimo³³, pubblicato dal *Royal Institute of British Architect* nel 1878, diventerà l'emblema del movimento che rifiuta l'idea di "restauro" distruttivo e falsificatore che prenderà il nome di *over-restoration*, incitando i concetti di tutela espressi da Ruskin e Morris. Quando l'architetto e medievalista francese Eugene-Emmanuel Viollet-le-Duc lavorava al restauro di Notre-Dame a Parigi, Morris osservò senza mezzi termini che «*La cattedrale sarà una cosa terribile da guardare*³⁴.»

Morris non esitò ad esprimere i suoi diversi punti di vista sugli edifici medievali anche nel caso di un progetto di restauro di altissimo profilo come quello compiuto da Viollet-le-Duc.

Nel Marzo del 1865 sono state pubblicate, sotto la visione dell'*Ecclesiological Society* a Londra le *Norme dell'istituto sulla conservazione dei monumenti antichi e delle rovine* all'interno del volume XXVI della rivista *The Ecclesiologist*. Questo regolamento, esclusivo per il Regno Unito, contiene una serie di norme rivoluzionarie codificate con il metodo conservativo e,

33) La provenienza è attribuibile a Morris, sulla rivista *The Architect*, il 13 luglio 1878.

34) CAMILLE, M. *The Gargoyles of Notre-Dame: Medievalism and the Monsters of Modernity*, Chicago: University of Chicago Press, 2009, pp. 65-66.

ancora oggi, sorprendentemente attuali³⁵.

Il documento dava giusto risalto all'approccio professionale che doveva essere preposto nell'intervento sulle testimonianze architettoniche del passato, considerando il restauro un'attività lontana dalla capacità di tutti.

Al competente architetto si dovrebbe chiedere di realizzare minuziosi disegni dell'edificio con le misure accurate. [...] Nel caso delle chiese, queste fotografie e le copie dei disegni dovrebbero essere depositate nella sagrestia, all'ufficio del registro della parrocchia, o in ogni ufficio pubblico nella diocesi adatta allo scopo, e la data della consegna dovrebbe essere annotata³⁶.

Oltre a prescrivere la rigorosa conservazione delle superfici materiche, la norma inglese esaltò per la prima volta la caratteristica della "distinguibilità" nel restauro: l'introduzione di nuovi elementi, anche dal carattere strutturale, era consentita ma doveva essere «*molto evidente*», le parti aggiunte dovevano essere «*un rinnovamento*». Concetto espresso in versi da Camillo Boito³⁷, nella stessa maniera con cui gli antichi Greci esprimevano le leggi:

*serbare io devo ai vecchi monumenti
l'aspetto venerando e pittoresco;
e se a scansare aggiunte o compimenti
con tutto il buon volere non riesco
fare devo così che ognun discerna,*

35) Il riferimento completo è: *The Institutès Papers on the Conservation of Ancient Monuments and Remains*, in *The Ecclesiologist*, Volume XXVI, Joseph Masters Aldersgate Street and New Bond Street, London, March 1865, pp. 220-226. Alla fine del documento è precisato che «Copies of this Paper can be procured of the Librarian, at the Rooms of the Institute, 9, Conduit Street, Regent Street, at 2s. per dozen, or 2d. each» ad attestare quanto l'istituto britannico tenesse alla diffusione del corretto metodo di conservazione delle testimonianze architettoniche del passato e dei siti archeologici. Citazione numero 68 p. 304. Tratto da VENTIMIGLIA, G. M. *Il Ruolo della Cultura Inglese nella definizione del restauro come disciplina* (Capitolo V) tratto da RESTAURO ANNO ZERO II: varo della prima Carta italiana del restauro nel 1882 a seguito delle proteste internazionali contro la falsificazione della Basilica di San Marco a Venezia (a cura di) TOMASELLI, F.

36) *Papers on the Conservation of Ancient Monuments and Remains*, si sta traducendo dall'art. 1.

37) Boito è il restauratore che viene associato all'intervento filologico

*esser l'opera mia tutta moderna*³⁴

Questa Carta aveva chiarito ancor di più i termini di restauro, conservazione e manutenzione e aveva dato un importante contributo nella spiegazione della differenza tra le parole "*Restoration*" e "*Conservation*": la conservazione, l'oggetto della norma, era l'obiettivo da perseguire attraverso il restauro, cioè un'attività per architetti qualificati e maestranze accuratamente selezionate e specializzate.

Nell'ambito della manutenzione sono invece ricompresi tutti gli interventi di riparazione o protezione dalle intemperie, che si rendono periodicamente necessari per mantenere i monumenti in buono stato.

34) Versi pubblicati in BOITO C., *Questioni pratiche di belle arti. Restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento*, Milano, 1893. Camillo Boito, romano, studiò in Germania e in Polonia, e, per questioni familiari, fu costretto a risiedere in varie città e poté avvalersi di una formazione europea, tutt'altro che comune nell'Italia del XIX secolo. Nonostante Boito avesse contestato e, in parte, frainteso le idee di John Ruskin, la sua influenza emerge al quarto punto del documento votato al IV Congresso degli Ingegneri e Architetti Italiani (Roma, 1883): «*Nei monumenti, che traggono la bellezza, la singolarità, la poesia del loro aspetto dalla varietà dei marmi, dei mosaici, dei dipinti, oppure dal colore della loro vecchiezza, o dalle circostanze pittoresche in cui si trovano, o perfino dallo stato lacunoso in cui si giacciono, le opere di consolidamento, ridotte allo strettissimo indispensabile, non dovranno scemare possibilmente in nulla coteste ragioni intrinseche ed estrinseche di allettamento artistico*». Approfondimenti in CARBONARA G., *Avvicinamento al restauro*, pp. 201-230; SETTE M. P., *Il restauro in Architettura*, pp. 79-85; GRIMOLDI A. (a cura di), *Omaggio a Camillo Boito*, Milano, 1991.

ALLEGATI

Fig 55 ▼

Di seguito si riporta una tabella che descrive, in ordine cronologico, gli interventi di restauro dell'architetto George Edmund Street.

La tabella è così organizzata: Numero, Nome della Chiesa restaurata, Luogo, Anno, Tipologia d'intervento e Grado di Importanza.

Il grado è assegnato da un elenco esistente degli edifici e/o dei siti protetti noto come The Heritage List (ufficialmente la Lista del patrimonio nazionale per l'Inghilterra o il NHLE) ed è il registro ufficiale e aggiornato di tutti gli edifici storici o siti storici protetti in tutta la nazione in Inghilterra.

Gli edifici di I grado sono di eccezionale interesse, a volte di importanza internazionale

Gli edifici di II grado* sono edifici particolarmente importanti di interesse più che speciale

Gli edifici di III grado sono di particolare interesse.

N°	NOME CHIESA	LUOGO	ANNO	TIPO D'INTERVENTO	°
1	St. Cubert	Cubert, Cornovaglia	1846 1849	Restauro di una chiesa risalente al XIII sec.	I
2	St. Mary the Virgin	Monken Hadley, Barnet, Greater London	1848 1850	Restauro di una chiesa risalente al XV sec.	II*
3	St. Peter	Stonehouse, Plymouth, Devon	1849 1850	Aggiunse il presbiterio.	II
4	St Probus	Probus, Cornovaglia	1850	Restauro di una chiesa risalente al XV sec.	I
5	St. Andrew	Chaddleworth, Berkshire	1851	Aggiunse il presbiterio.	I
6	St. Mewan	St Mewan , Cornovaglia	c.1851	Restauro di una chiesa del XII sec.	II*
7	St. Giles	Barrow, Shropshire	1851 1852	Restauro di una chiesa risalente all'8° (o 11°) sec.	I
8	All Saint	Cuddesdon, Oxfordshire	1851 1853	Restauro di una chiesa del XII sec.	I
9	St. Andrew	Rollright, Oxfordshire	1852	Restauro di una chiesa del XII sec.	I
10	St. Mary	Lichfield, Staffordshire	1852 1854	Ha aggiunto il campanile alla torre. Il resto della chiesa fu ricostruito nel 1868-70 da James Fowler. Nel 1979-81 la chiesa fu adattata per formare un centro di eredità.	II*
11	St. John the Baptist	Shottesbrooke, Berkshire	1852 1854	Restauro di una chiesa risalente al XIV sec.	I
12	St. Nicholas	Abbots Bromley, Staffordshire	1852 1855	Restauro e ricostruzione parziale di una chiesa risalente al 1300.	II*
13	St. Peter	Chalfont St Peter, Buckinghamshire	1853 1854	Alterato e esteso. Il primo uso di mattoni policromi.	II*
14	St. Michael	Oxford	1854	Restauro di una chiesa risalente all'XI sec.	I
15	St. Lucia	Upton Magna, Shropshire	1854	Restauro con qualche ricostruzione parziale di una chiesa dall'era normanna.	II*

16	St. Mary	Salford, Oxfordshire	1854 1855	Una chiesa risalente al XII sec, ricostruita in gran parte.	II
17	St. Mary the Virgin	Upton Scudamore, Wiltshire	1855	Restauro di una chiesa del XII sec.	II*
18	St. Edmund	Shipston su Stour, Warwickshire	1855	Oltre alla torre del XV sec, la chiesa fu ricostruita in stile trecentesco.	II*
19	St. Peter	Bournemouth, Dorset	1855 1879	Il corridoio sud è stato costruito nel 1851, e il resto della chiesa è stato progettato da Street.	I
20	St. Mary	Charlbury, Oxfordshire	1856	Restauro di una chiesa del XII sec.	I
21	St. Andrew	Collingbourne Ducis, Wiltshire	1856	Restauro di una chiesa del XII sec.	II*
22	St Kenelm	Enstone, Oxfordshire	1856	Restauro di una chiesa del XII sec.	II*
23	St. Martin	Sandford St. Martin, Oxfordshire	1856	Restauro di una chiesa risalente al XIII sec.	II*
24	St. Michael	Tilehurst, Lettura, Berkshire	1856	Costruito da Street, diverso dal corridoio sud del XIV secolo e dalla torre del 1737.	II
25	St Edward the Confessor	Westcott Barton, Oxfordshire	1856	Restauro di una chiesa del XII secolo.	II*
26	Cappella di St. Mary	Arley Hall, Arley, Che- shire	1856 1857	Aggiunse la navata nord.	II
27	St. Michael	Garton sul Wolds, Yorkshire orientale	1856 1857	Con John Loughborough Pearson, restauro e decorazione interna di una chiesa risalente al XII sec per Sir Tatton Sykes, quinto baronetto di Sledmere.	I
28	St. Michael	Finmere, Oxfordshire	1856 1858	Restauro di una chiesa risalente al XIV sec.	II
29	St. Mary	Blymhill, Staffordshire	1856 1859	Oltre alla torre occidentale e al castello, gran parte della chiesa è di Street Ha anche progettato la scuola e in parte la canonica.	I
30	St. Mary	Addington, Buckin- ghamshire	1857	Restauro e ricostruzione di una chiesa del XIV sec.	II*
31	Holy Trinity	Ascott-under-Wychwo- od, Oxfordshire	1857	Restauro di una chiesa risalente al XIV sec.	II*
32	St. Mary the Virgin	Charlton-on-Otmoor, Oxfordshire	1857	Restauro di una chiesa risalente al XIII sec.	I
33	St. Michael and All Angel	Fringford, Oxfordshire	1857	Corridoio meridionale ricostruito.	II
34	St. Michael	Gussage St Michael, Dorset	1857	Restauro di una chiesa del XII sec.	I

35	St. Peter and St. Paul	Wantage, Oxfordshire	1857	Restauro di una chiesa del XIII sec.	I
36	St. Leonard	Waterstock, Oxfordshire	1857	Restauro di una chiesa risalente al XV sec.	II*
37	St. Mary	Castello di Hanley, Worcestershire	1858	Restauro di una chiesa risalente al XIV sec.	II*
38	St. Leonard	Pitcombe, Somerset	1858	Chiesa ricostruita, oltre alla torre del XV sec.	II
39	St. Mary the Virgin	Kempsford, Gloucestershire	c. 1858	Restauro di una chiesa del XII sec.	I
40	All Saint	North Moreton, Oxfordshire	c. 1858	Restauro di una chiesa risalente al VXIII secolo e aggiunta del portico del sud.	I
41	St. John the Baptist	Hagley, Worcestershire	1858 1865	Ricostruzione parziale e rimodellamento di una chiesa risalente al XIII sec.	II*
42	St. Peter and St. Paul	Deddington, Oxfordshire	1858 1868	Restauro di una chiesa risalente al XIII sec.	II*
43	St. Peter	Derby	1859	Restauro di una chiesa del XII sec.	II*
44	St Thomas a Beckett	Elsfield, Oxfordshire	1859	Restauro di una chiesa del XII sec.	II*
45	St. Mary the Virgin	Headley, Surrey	1859	Ha aggiunto una torre alla chiesa del 1855 disegnata da Anthony Salvin.	II
46	St Edmund and St. George	Hethe, Oxfordshire	1859	Restauro di una chiesa del XII sec.	II
47	St. Lawrence	Milcombe, Oxfordshire	1859	Restauro di una chiesa risalente al XIII sec.	II
48	St. Mary	Shipton-Under-Wychwood, Oxfordshire	1859	Restauro di una chiesa risalente al XIII secolo, con la ricostruzione virtuale del salone.	I
49	St. Michael	St Michael Penkevil, Cornovaglia	1859	Principalmente ricostruito incorporando alcuni materiali precedenti.	I
50	St. Leonard	Drayton St. Leonard, Oxfordshire	c. 1859	Restauro di una chiesa del XII secolo e ricostruzione parziale.	II
51	St. Mary	Stone, Kent	1859 1860	Restauro di una chiesa risalente al XIII sec.	I
52	St. Leonard	Blithfield, Staffordshire	1860	Ha aggiunto il portico del sud.	I
53	Holy Trinity	Sunningdale, Berkshire	1860	Ha ricostruito il castello e ha aggiunto la cappella a sud ad una chiesa del 1839.	II
54	St. Mary the Virgin	Vhurch Hanbury, Worcestershire	c. 1860	Restauro di una chiesa risalente al XIII sec.	I

55	St. John	Barford St. John, Oxfordshire	1860	Restauro di una chiesa del XII sec.	II*
56	St. Peter and St. Paul	Wymering, Portsmouth, Hampshire	1860-1861	Restauro, ricostruzione e integrazione di una chiesa medievale.	II*
57	All Saint	Banstead, Surrey	1861	Restauro di una chiesa risalente alla fine del XII e all'inizio del XIII sec.	II*
58	St. John the Baptist	Pewsey, Wiltshire	1861	Aggiunse la cappella sud e disegnò gli accessori del coro.	I
59	St. Andrew	Wootton River, Wilshire	1861	Restauro di una chiesa risalente al XIV sec.	II*
60	St. John the Baptist	Garboldisham, Norfolk	1862	Restauro di una chiesa risalente al XIII secolo, e ricostruzione del coro.	I
61	St. Eloy	Great Smeaton, Yorkshire del nord	1862	Una chiesa risalente al XIII secolo, in gran parte ricostruita.	II
62	St. Michael	Stewkley, Buckinghamshire	1862	Restauro di una chiesa del XII sec.	I
63	St. Mary the Virgin	Wiggenhall, Norfolk	1862 1865	Restauro di una chiesa risalente al XV sec.	I
64	St. James	Cowley, Oxfordshire	1862 1866	Opera eseguita su una chiesa del XII sec.	II*
65	St. Ebbe	Oxford	1863	Aggiunse la navata sud.	II*
66	St. Andrew	Isleham, Cambridgshire	1863	Ricostruito la torre ovest.	I
67	St. Mary	Longfleet, Poole, Dorset	1863	Aggiunse il coro a una chiesa del 1830-33 di Edward Blore. Il campanile fu aggiunto nel 1883 da G. R. Crickmay e figlio.	II
68	St. Bartholomew	Otford, Kent	1863	Restauro e ricostruzione della galleria sud in una chiesa risalente all'XI sec.	I
69	All Saint	Soulbury, Buckinghamshire	1863	Restauro di una chiesa risalente al XIV sec.	II*
70	St. Mary	Turweston, Buckinghamshire	1863	Restauro e aggiunta del tetto della torre.	II*
71	St Botolph	Bradenham, Buckinghamshire	1863 1865	Coro ricostruito.	II*
72	St. Mary	Bloxham, Oxfordshire	1864	Restauro di una chiesa del XII sec.	I
73	St. Ladoca	Ladock, Cornovaglia	1864	Restauro di una chiesa risalente al XV sec.	I
74	St. Mary	North Leigh, Oxfordshire	1864	Restauro di una chiesa risalente all'XI sec.	I

75	St. Mary	Prestbury, Gloucestershire	1864 1868	Restauro di una chiesa risalente al XIII sec.	II*
76	St. Olave	Fritwell, Oxfordshire	1865	Restauro e ricostruzione parziale di una chiesa del XII sec.	II*
77	St. Michael	Alta Ercall , Shropshire	1865	Restauro di una chiesa risalente alla fine del 12° sec, con l'aggiunta di un portico sud e la sacrestia.	I
78	St. Michael	Shepton Beauchamp, Sormeset	1865	Restauro di una chiesa risalente al XIII sec.	I
79	St. Mary	Walsgrave, West Midlands	1865	Restauro di una chiesa risalente al 1300 ca.	I
80	St. James	Aston Abbotts, Buckinghamshire	1865	Ricostruzione della chiesa, diversa dalla torre.	II*
81	St Swithin	Headbourne Degno, Hampshire	1865 1866	Restauro di una chiesa risalente all'XI sec.	II*
82	All Saint	Gresford , Wrexham, Galles	1865 1867	Restauro, compreso un nuovo pulpito.	I
83	St. Mary the Virgin	Witney, Oxfordshire	1865 1869	Restauro di una chiesa risalente alla fine del XII sec. Street ha anche progettato l'acquasantiera, le sedute, il pulpito, il leggio, i tavoli e le fonti.	I
84	St. Mary	Luton, Bedfordshire	1865 1885	Restauro di una chiesa risalente al XIV sec.	I
85	All Saint	Low Catton, East Yorkshire	1866	Aggiunse il presbiterio.	I
86	St. Mary	Tutbury, Staffordshire	1866	Sostituzione del presbiterio e absidale santuario. I reredos, il pulpito, le bancarelle e la fonte furono progettati anche da Street.	I
87	St. Benedict Biscop	Biscop Wombourne, Staffordshire	1866 1867	Oltre alla torre e alla navata nord, la chiesa è di Street.	II
88	Royal Garrison	Portsmouth, Hampshire	1866 1868	Restauro di una chiesa risalente al XIII secolo. Danneggiato da una bomba incendiaria nel 1941.	II
89	Holy Trinity	Eccleshall, Staffordshire	1866 1869	Restauro di una chiesa risalente al XIII sec.	I
90	Chiesa di San Barnaba	Peasemore, Berkshire	c.1866	Street ha ricostruito (o aggiunto) il coro.	II
91	St. Helen	West Keal, Lincolnshire	1867	Coro	II*
92	St Edward and the Confessor	Porro, Staffordshire	1867	Restauro di una chiesa risalente al XIII sec e ricostruzione del coro.	II*
93	St. Lawrence	Weston sotto Penyard, Herefordshire	1867	Restauro di una chiesa risalente al XIV sec.	II*

94	All Saint	Wotton Underwod, Buckinghamshire	1867	Coro ricostruito per il duca di Buckingham.	II*
95	St. Andrew	Freckenham, Suffolk	1867 1869	Alterazioni.	II*
96	St. Paul	Bedford	1868	Ricostruzione dello campanile.	I
97	St Britius	Brize Norton, Oxfordshire	1868	Restauro e ricostruzione parziale di una chiesa del XII sec.	II*
98	St. George	Hampnett, Gloucestershire	1868	Restauro e ricostruzione parziale di una chiesa del XII sec.	I
99	St. Mary	Alta Halden, Kent	1868	Restauro di una chiesa risalente all'epoca normanna.	I
100	St. Nicholas	Lillingstone Dayrell, Buckinghamshire	1868	Restauro di una chiesa risalente all'epoca normanna.	I
101	St. Lawrence	Long Eaton, Derbyshire	1868	Ricostrui, utilizzando l'ex navata centrale e il presbiterio come una nuova navata sud, la cappella, e l'aggiunta di coro e sacrestia.	II*
102	All Saint	Middleton Stoney, Oxfordshire	1868	Restauro e ricostruzione parziale di una chiesa del XII sec.	II*
103	St Genwys	Scotton, Lincolnshire	1868	Restauro di una chiesa del XII sec.	I
104	St. Nicholas	Tackley, Oxfordshire	1868	Restauro e aggiunta di un portico ad una chiesa del XI sec.	II*
105	St. Margaret of Antioch	Yatton Keynell, Wiltshire	1868	Restauro di una chiesa risalente al XIII sec.	I
106	St. Lawrence	Eyam, Derbyshire	1868 1869	Restauro della navata e del salone del nord in una chiesa del XII sec.	II*
107	St. James	Staple, Kent	1868 1869	Restauro di una chiesa del XII sec.	I
108	St. Augustine	Hedon, Yorkshire orientale	1868 1876	Restauro di una chiesa risalente al XIII sec.	I
109	Cattedrale di Bristol	Bristol	1868 1877	Progettato le navate e le torri ovest.	I
110	St. John the Baptist	Chipping Sodbury, Gloucestershire	1869	Restauro di una chiesa risalente al XIII sec.	I
111	Cappella universitaria	Jesús College, Oxford	1869	Restauro.	I
112	St.. Editha	Polesworth, Warwickshire	1869	Restauro di una chiesa del XII sec.	II*
113	St. Peter and St. Paul	Shiplake, Oxfordshire	1869	Restauro di una chiesa risalente al XIII sec.	II*
114	St. Mary	Wendover, Buckinghamshire	1869	Restauro di una chiesa risalente al XIV sec.	II*

115	St. James	Acton Trussell, Staffordshire	1869 1870	Restauro di una chiesa risalente al 1300.	II*
116	Christ Church	Chorleywood, Hertfordshire	1869 1870	Street ha ricostruito il corpo della chiesa, aggiungendolo ad una torre del 1845. Nel 1880-82 la torre fu speronata e la spira fu aggiunta con il disegno di Street.	II*
117	St. Peter	Elford, Staffordshire	1869 1870	La navata meridionale e la cappella sud furono aggiunti a una chiesa medievale.	II*
118	All Saint	Hilgay, Norfolk	1869 1870	La navata e il coro sono di Street; la torre risale al 1794 e la navata meridionale è del XIV sec.	II*
119	St. Andrew	Weston-under-Lizard, Staffordshire	1869 1870	Restauro di una chiesa risalente al 1700-1801.	I
120	St. Bartholomew and All Saint	Wootton Bassett, Wiltshire	1869 1871	Restauro di una chiesa risalente al XIV sec.	II*
121	St. George	Bloomsbury, Camden , Greater London	1870	Restauro di una chiesa risalente al 1716-31 progettato da Nicholas Hawksmoor.	I
122	St Cynfraen	Llysfaen, Conwy, Galles	1870	Restauro e serie completa di arredi.	II*
123	St. Andrew	South Warnborough, Hampshire	1870	Aggiunta della navata sud.	II*
124	All Saint	Thrumpton, Nottinghamshire	1870	Restauro di una chiesa risalente al XIV sec.	II*
125	St. Peter	East Lavington, West Sussex	c.1870	Restauro di una chiesa risalente al XIII sec.	II*
126	All Saint	Kirby Underdale, Yorkshire orientale	1870- 1871	Aggiunse il salone e il portico del sud.	I
127	St. John the Baptist	Burford, Oxfordshire	1870	Restauro di una chiesa risalente al XII sec, o prima.	I
128	St. Nicholas	Winterborne Kingston, Dorset	1870	Restauro di una chiesa risalente al XIV sec.	II*
129	St. Margaret	Downham, Essex	1871	Navata e coro ricostruita. La chiesa fu danneggiata dal fuoco nel 1977 e solo i dossali di Street sono sopravvissuti.	II
130	St. Mary	Ivinghoe, Buckinghamshire	1871	Restauro e espansione di una chiesa risalente al XIII sec.	I
131	St. Mary	Sheviock, Cornovaglia	1871	Restauro e espansione di una chiesa risalente al XIII sec.	I
132	All Saint	Thrumpton, Nottinghamshire	1871	Restauro di una chiesa risalente al XIII sec.	II*

133	York Minster	York, Yorkshire del nord	1871	Restauro del transetto sud.	I
134	All Saint	Brantingham, Yorkshire orientale	1872	Una chiesa del XII sec, ricostruita in gran parte con materiali antichi.	II*
135	St. Peter	Britford, Wiltshire	1872	Restauro di una chiesa risalente al IX sec.	I
136	St. Mary	Glympto, Oxfordshire	1872	Ricostruzione del castello e aggiunta di un portico e di una vestibilità.	II
137	All Saint	Kirkby Overblow, Yorkshire del nord	1872	Restauro di una chiesa risalente al XIV sec.	II
138	St. Mary	Leckhampstead, Buckinghamshire	1872	Restauro di una chiesa risalente all'epoca normanna.	I
139	St. Michael and All Angels	Warfield , Berkshire	1872	Restauro di una chiesa risalente al XIV sec.	II*
140	St. Andrew	Weaverthorpe , Yorkshire del nord	1872	Restauro di una chiesa risalente al XII secolo per Sir Tatton Sykes, quinto baronetto di Sledmere. Il cancello e le pareti del sagrato, sono state progettate anche da Street, elencati al II grado.	I
141	St. Mary	Yatton, Somerset	1872	Restauro di una chiesa risalente al XIII sec.	I
142	St Oswald	Oswestry, Shropshire	1872 1874	Restauro e ampliamento di una chiesa medievale ricostruita dopo danni estremi nella guerra civile.	II*
143	All Saint	Hutton, Brentwood , Essex	1873	Una chiesa risalente al XIV sec, ricostruita in gran parte da Street.	II*
144	St. James-the-Less	Huish, Devon	1873	Oltre alla torre, ricostruita da Street.	II*
145	St. Mary	Bathwick, Somerset	c.1873	Aggiunta del segretario.	II*
146	St. Mary	Beachampton, Buckinghamshire	1873 1874	Restauro di una chiesa del XIV sec.	II*
147	All Saint	Wycombe, Buckinghamshire	1873 1875	Restauro di una chiesa del XIII sec.	I
148	St. Mary	Marlborough, Wiltshire	1874	Aggiunse il presbiterio.	I
149	St. Asaph and St Kentigern	Llanasa, Flintshire, Galles	1874 1877	Restauro.	II*
150	St. Mary	Chartham, Kent	1875	Restauro di una chiesa risalente al XIII sec.	I
151	St. Giles	Graffham, West Sussex	1875	La chiesa è stata ricostruita in gran parte per ricordare il vescovo Samuel Wilberforce , il cui cognato Revd Henry Edward Manning era allora il rettore della parrocchia. La torre fu aggiunta più tardi.	II

152	St. John the Baptist	Bere Regis, Dorset	c.1875	Restauro di una chiesa del XII sec.	I
153	Priory of St. George	Dunster, Somerset	1875 1877	Restauro di una chiesa che risale principalmente al XV sec.	I
154	St. Mary	Henbury, Bristol	1875 1877	Restauro di una chiesa risalente a circa 1200.	II*
155	St. Mary	Bolton Abbey, Yorkshire del nord	1875 1880	Restauro della chiesa che era stata creata nella navata dell'ex priorato.	I
156	St. Michael	Hinton, Hampshire	1875 1883	Chiesa ricostruita, oltre alla torre del XVIII sec.	II
157	St. Andrew	Blickling, Norfolk	1876	Torre ovest di Street.	II*
158	St. Andrew	Milborne St Andrew, Dorset	c.1876	Aggiunta di un coro, di una corona, di una navata meridionale e di una cappella a una chiesa del XII sec.	II*
159	Holy Cross	Bignor, West Sussex	1876 1878	Restauro di una chiesa che risale principalmente al XIII sec.	I
160	St. Peter	Claybrooke Parva, Leicestershire	1876 1878	Restauro di una chiesa risalente al 1300 circa.	I
161	St. Mary	Burwell, Cambridgeshire	1877	Restauro di una chiesa risalente al XV sec.	I
162	St. George	Clun, Shropshire	1877	Restauro e aggiunte a una chiesa risalente al XV sec.	II*
163	St. Mary	Thirsk, Yorkshire del nord	1877	Restauro di una chiesa risalente al XV sec.	I
164	St. Michael and All Angels	Thornhill, Dewsbury, Yorkshire occidentale	1877	Street ha progettato la navata e ha effettuato qualche restauro altrove in una chiesa risalente probabilmente al XV sec.	I
165	St. Peter	Edgmond, Shropshire	1877 1878	Restauro di una chiesa del X sec.	I
166	St. Giles	South Mimms, Hertfordshire	1877 1878	Restauro di una chiesa risalente al XIII sec. Street ha anche progettato la schermata del coro, il pulpito e il leggio.	I
167	St. Mary the Virgin	Segala, East Sussex	1877 1882	Restauro di una chiesa del XII sec.	I
168	St. James	Fulmer, Buckinghamshire	1877 1884	Aggiunta del coro e della navata a sud.	II*
169	St. Andrew	Kirby Grindalythe, Yorkshire del nord	1878	Ricostruzione che incorpora una torre del XII secolo con un campanile del XIV sec.	II*
170	St. Mary and St. Chad	Brewood, Staffordshire	1877 1880	Restauro di una chiesa risalente al XIII sec.	I

171	St. Lawrence	Hilmarton, Wiltshire	1879 1881	Restauro di una chiesa del XII sec.	I
172	St. Andrew Cathedral	Aberdeen, Scozia	1880	Aggiunse il coro.	UN
173	Fartry to former Priory of St. Mary	Cattedrale di Carlisle, Cumbria	1880 1881	Restauro, ricreazione della stanza superiore.	I
174	St. Margaret	Leicester	1881	Restauro di una chiesa che risale principalmente al XV sec.	I
175	St. Bonifaces	Nursling, Hampshire	1881	Restauro di una chiesa che risale principalmente al XIV sec.	II*
176	St. Mary	Upham, Hampshire	1881	Restauro di una chiesa risalente al XIII sec.	II
177	St. Mary Priory	Monmouth, Monmouthshire, Galles	1882	Restauro.	II*
178	St. James Sussex Gardens	Paddington, Londra	1882	Ricostruzione di una chiesa del 1843, realizzata dopo la sua morte.	II*
179	St. Andrew	Ashburton, Devon	1882 1883	Restauro di una chiesa risalente al XV secolo.	I
180	All Saint	Pickhill, Yorkshire del nord	senza data	Restauro di una chiesa del XII secolo.	II*
181	St. Mary	Winkfield, Berkshire	senza data	Restauro di una chiesa risalente al XIV secolo.	II*

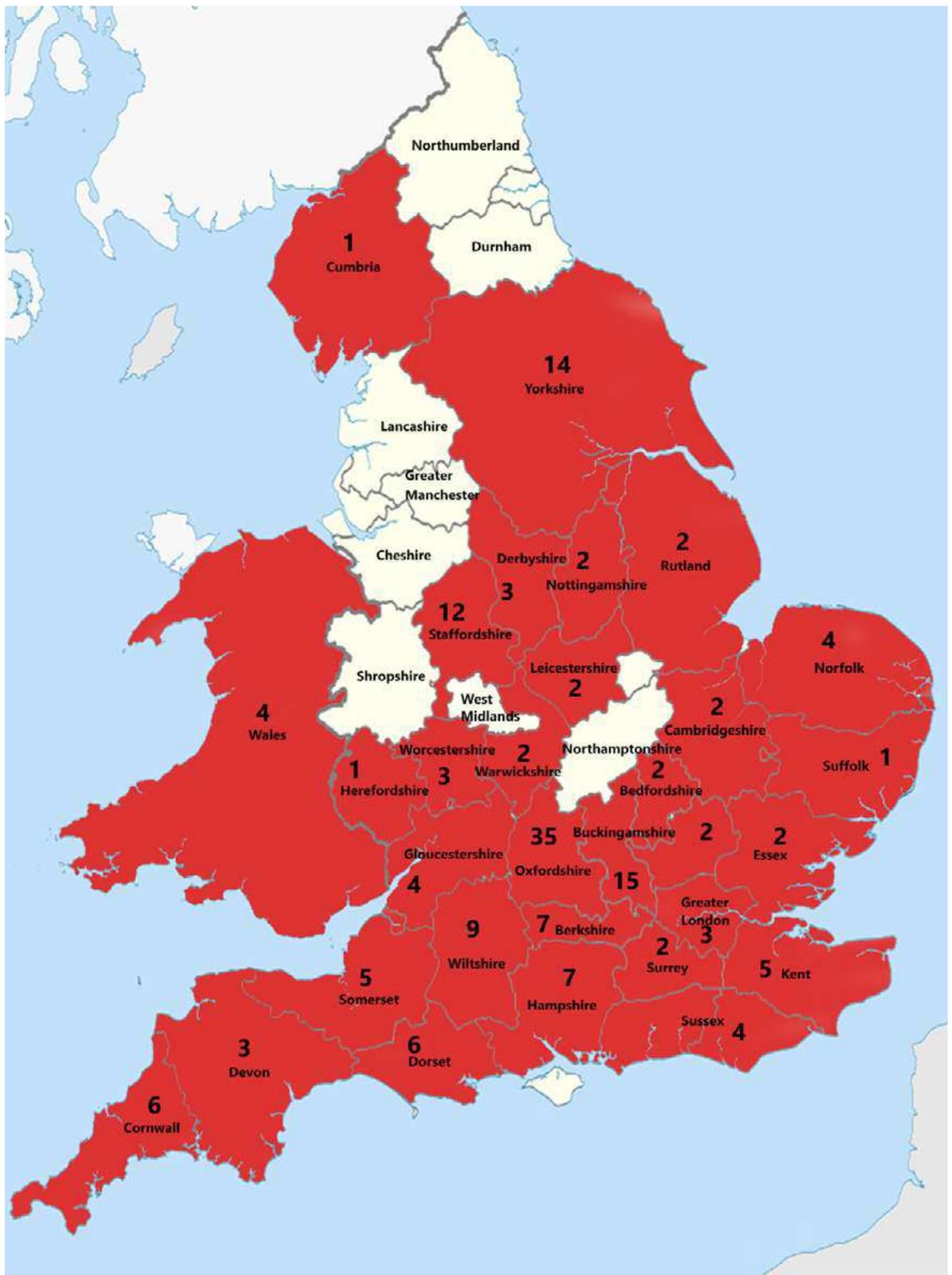


Fig 56 ▲

La carta proposta vuole evidenziare quanti sono, all'interno della Gran Bretagna, gli interventi di Restauro di George Edmund Street. È stata prodotta con l'ausilio della tabella precedentemente analizzata. Come si può notare sono state evidenziate in rosso le contee in cui è presente il restauro di Street, mentre i numeri riassumono i monumenti.

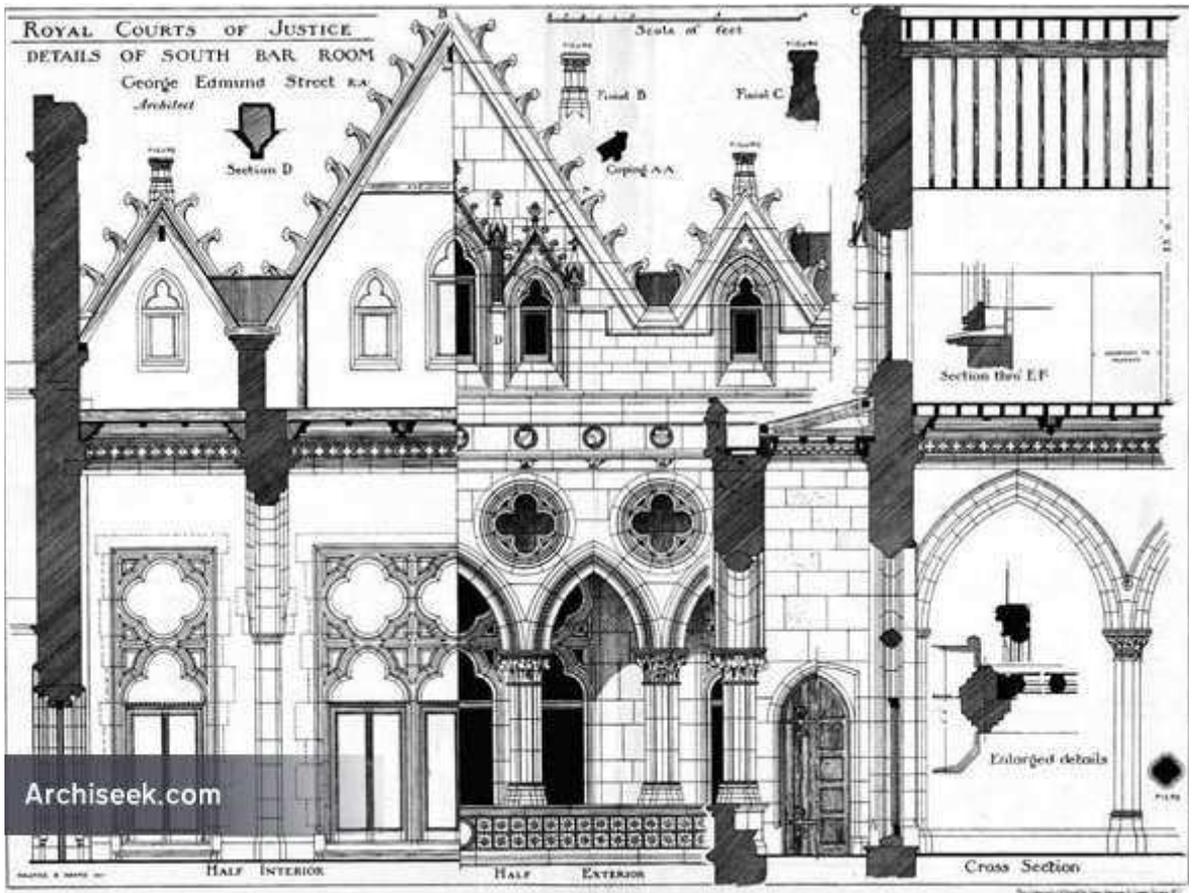


Fig 57 ▲
 Design per le Royal Courts of Justice di G.E. Street. Dettagli.

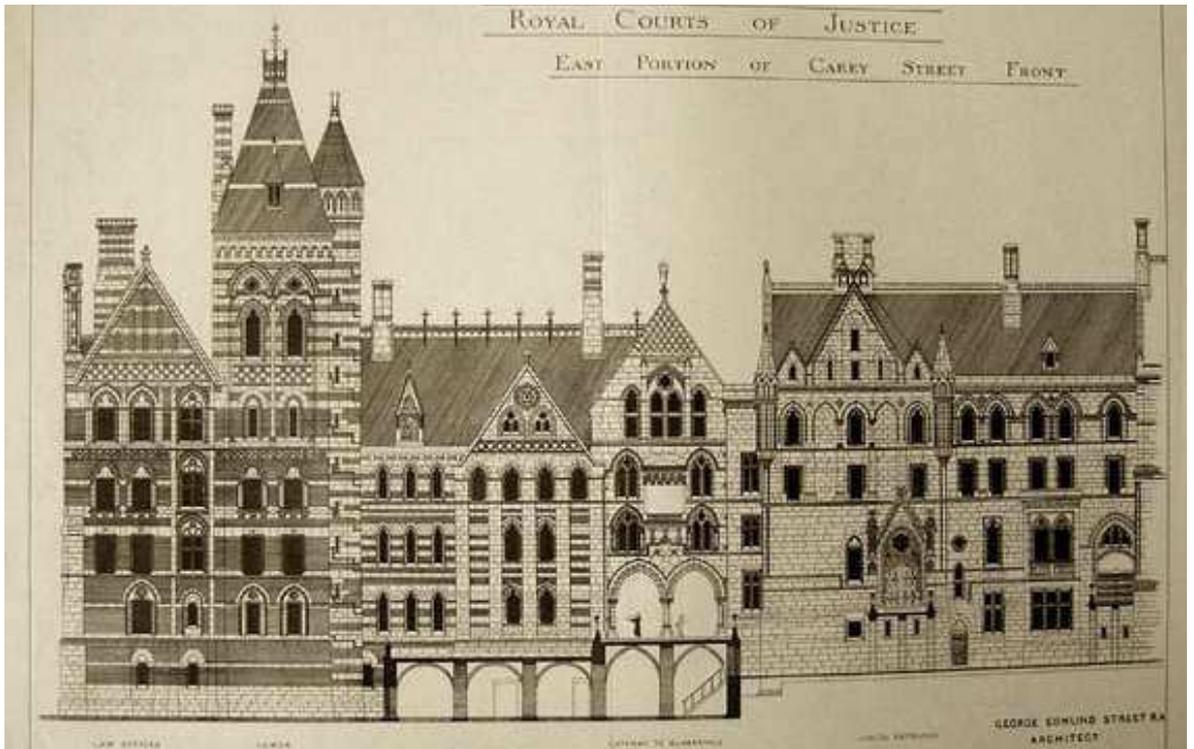
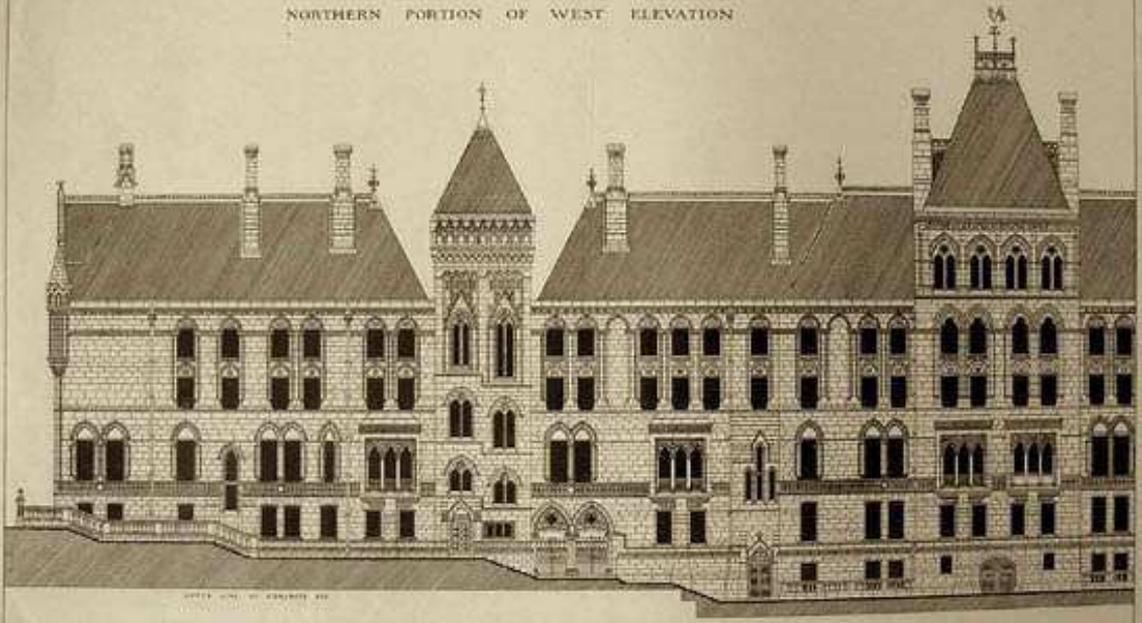


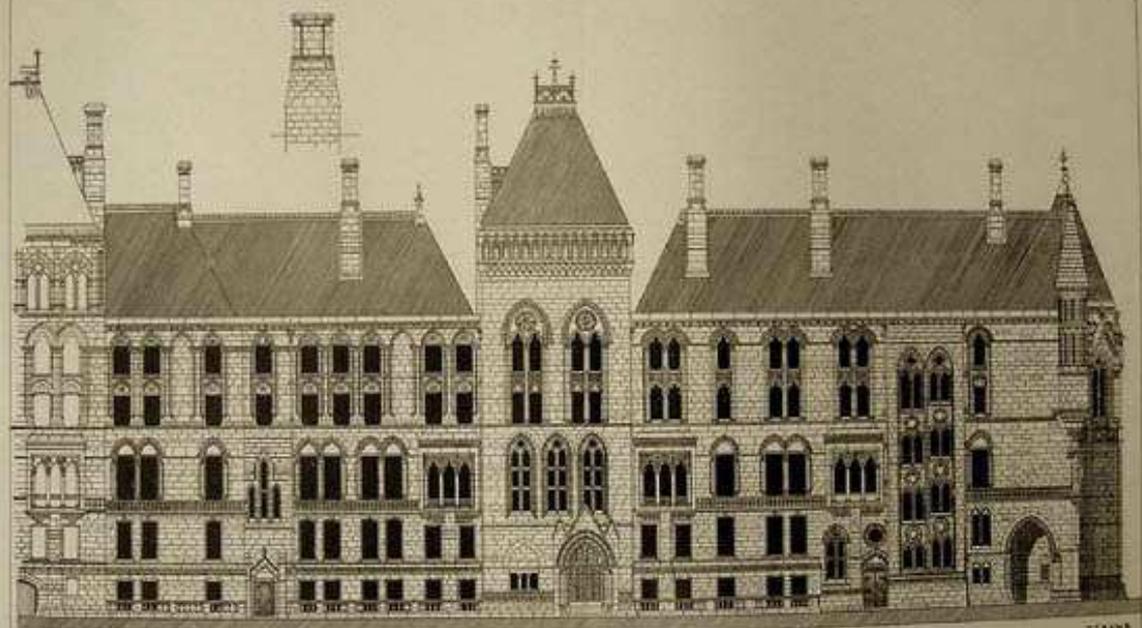
Fig 58 ▲
 Design per le Royal Courts of Justice di G.E. Street. Porzione est del Fronte di Carey Street.

ROYAL COURTS OF JUSTICE
NORTHERN PORTION OF WEST ELEVATION



KIRBY WHELLEY ARCHT. & BLDG. ENGRS. FRONT FACING CLEMENTS INN SCALE OF FEET GEORGE EDWARD STREET, R.A. ARCHT.

ROYAL COURTS OF JUSTICE
SOUTHERN PORTION OF WEST ELEVATION



FRONT FACING CLEMENTS INN SCALE OF FEET GEORGE EDWARD STREET, R.A. ARCHT.

Fig 59 ▲ Design per le Royal Courts of Justice di G.E. Street. In alto porzione nord dell'elevazione ovest. In basso porzione sud dell'elevazione ovest.

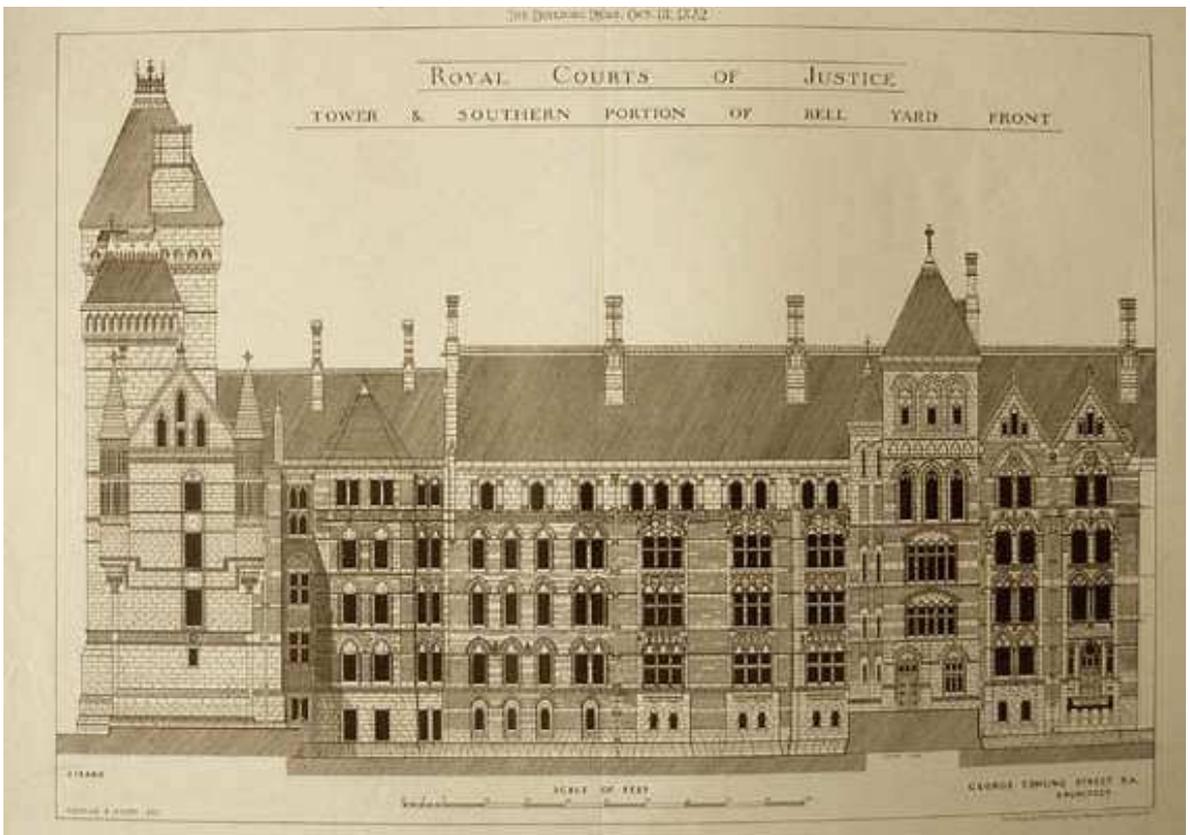
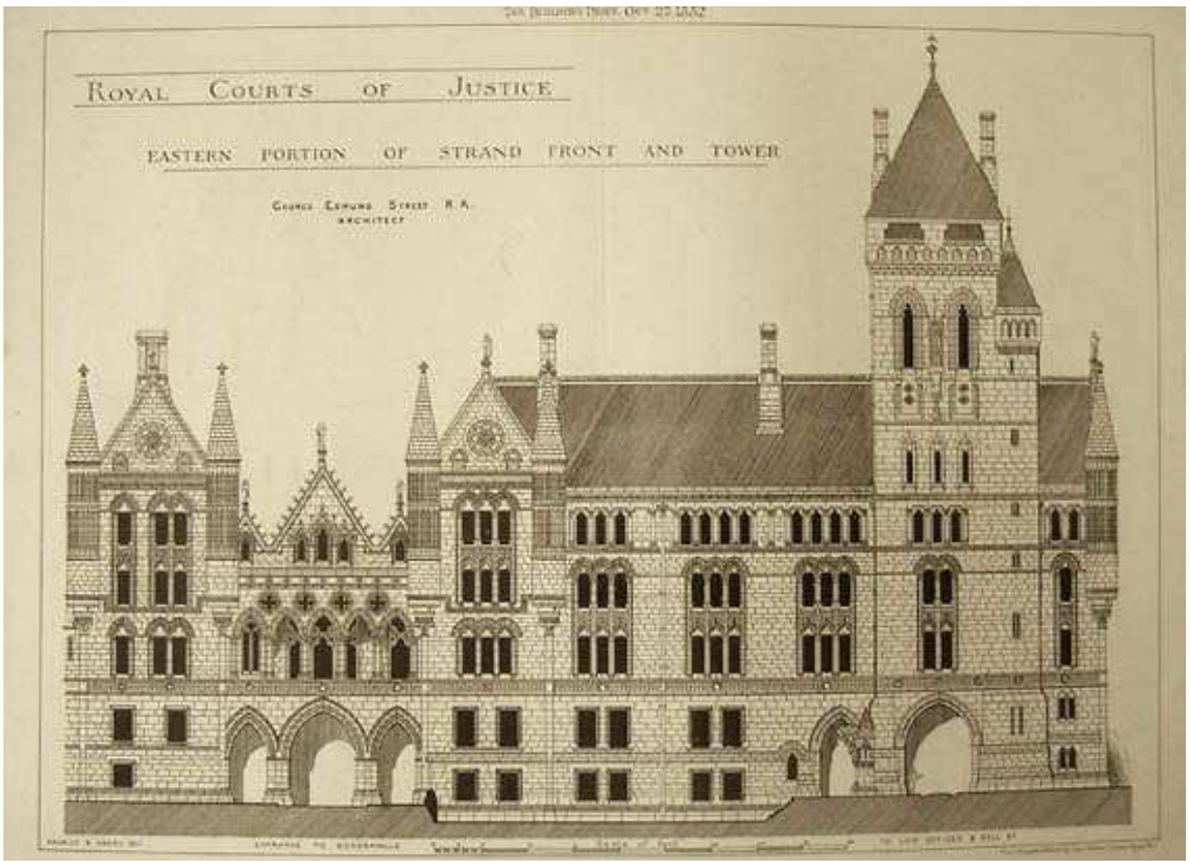


Fig 60 ▲
 Design per le Royal Courts of Justice di G.E. Street. In alto porzione est del Fronte sulla Strand e torre. In basso torre e porzione sud sul Fronte di Bell Yard.

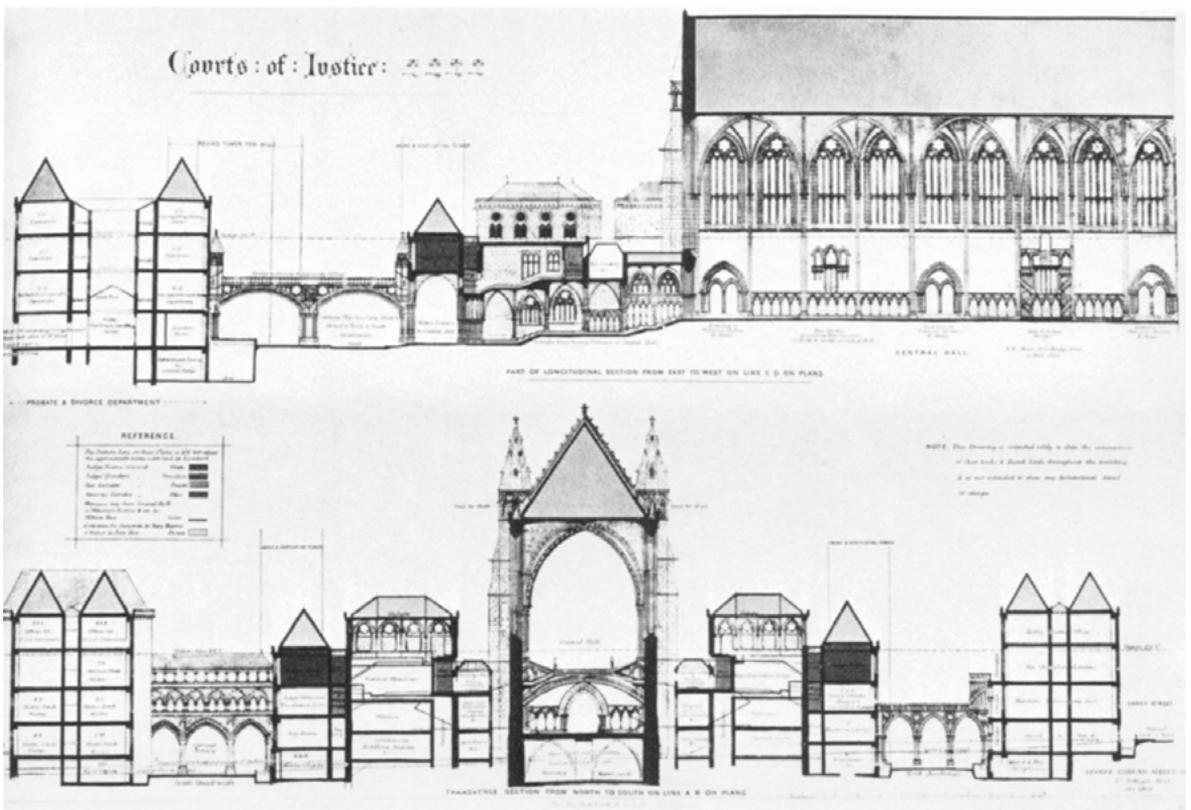


Fig 61 ▲
Great Plan, George Edmund Street, sezioni trasversali e longitudinali, Ott. 1868.

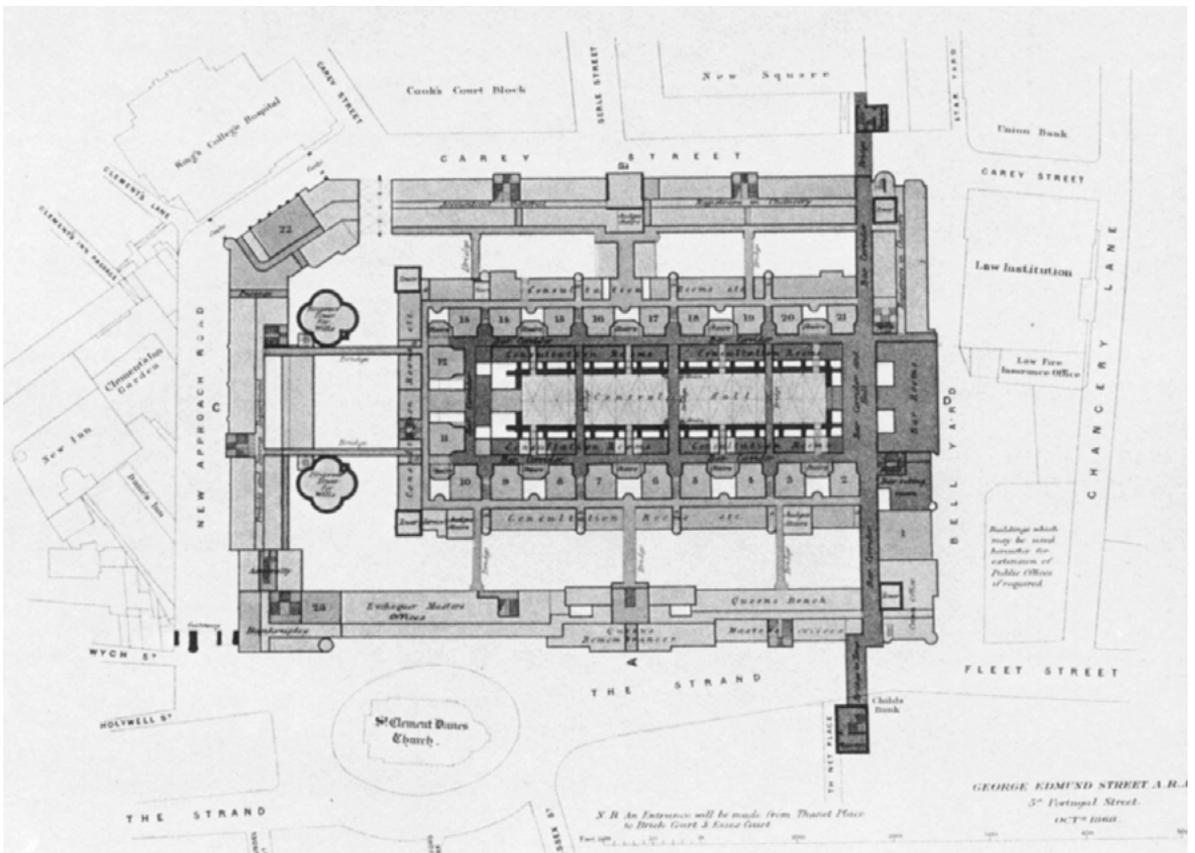


Fig 62 ▲
Great Plan, George Edmund Street, pianta a livello dei Tribunali, Ott. 1868.

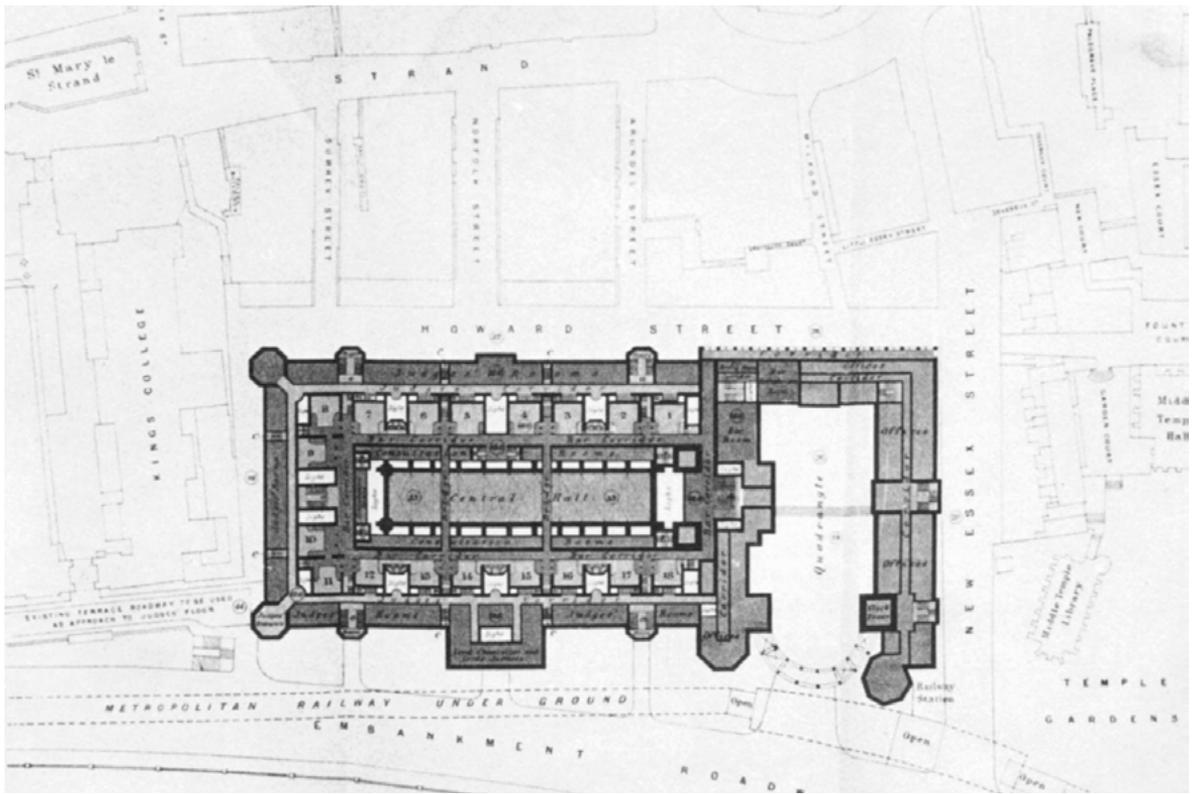


Fig 63 ▲
 Design dell'Embankment, George Edmund Street, pianta a livello dei Tribunali, Mag. 1869.

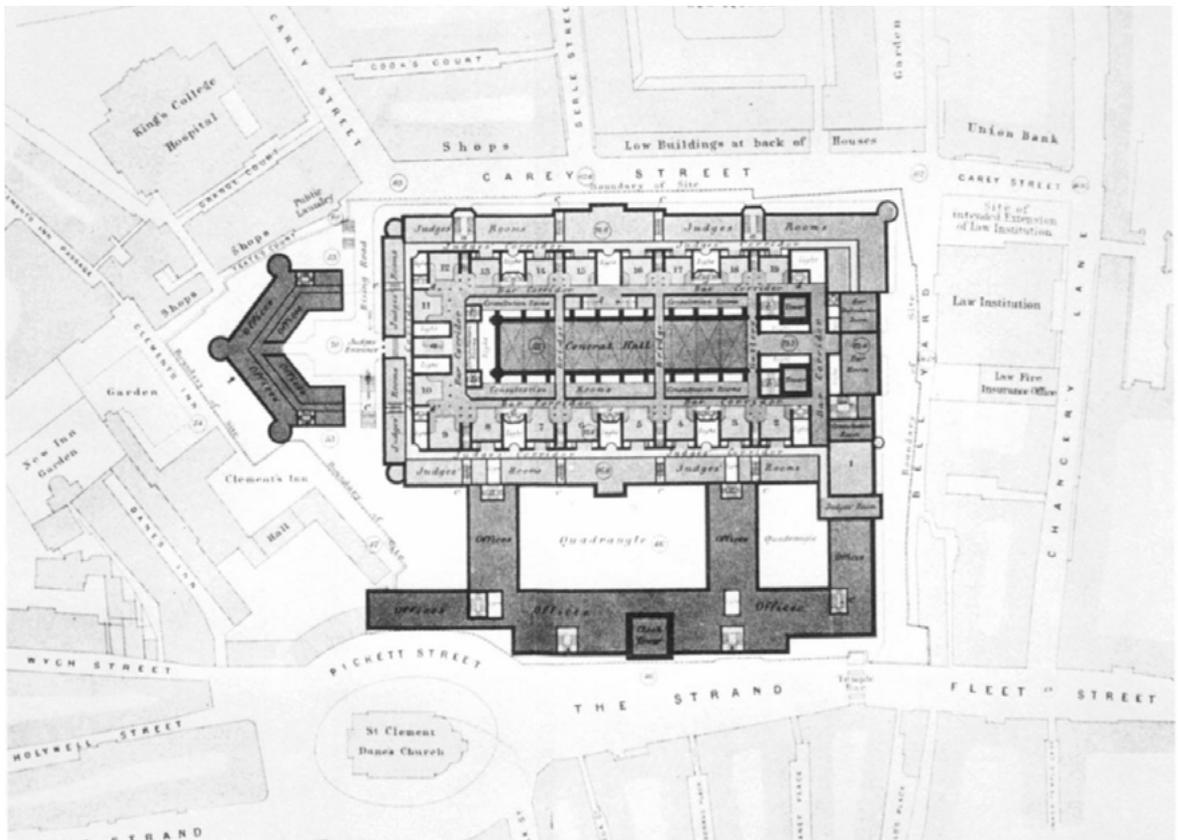


Fig 64 ▲
 Design ridotto del sito sulla Strand, George Edmund Street, pianta a livello dei Tribunali, Mag. 1869.

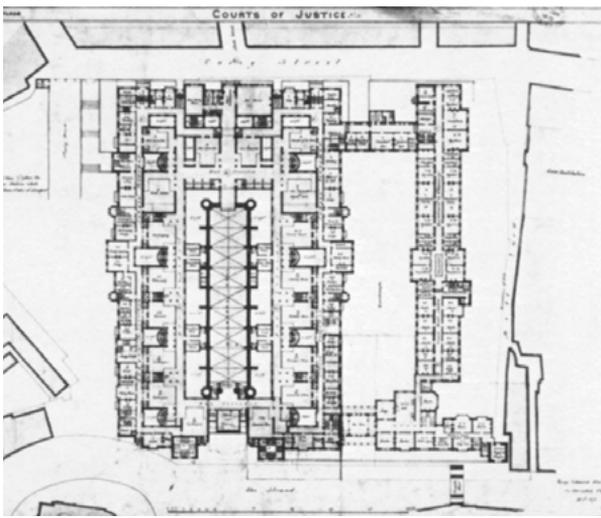


Fig 65 ▲
 Design adottato. Pianta a livello dei tribunali, Nov. 1870,
 con la torre rielaborata e presentata, Gen. 1871.

Fig 66 ►
 Torretta prevista per la sala centrale, primavera 1871.

Fig 67 ▼
 Prospetto sulla Strand G.E. Street, Ott.-Nov. 1871.

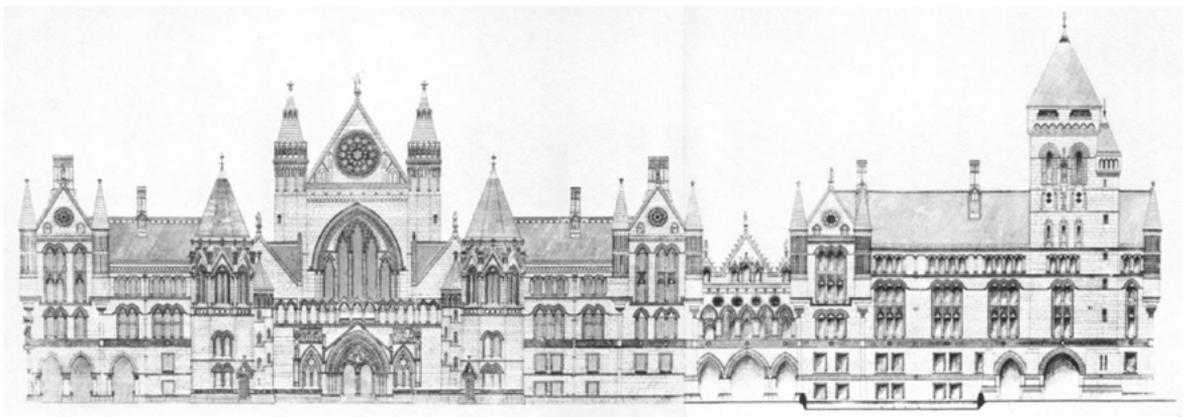
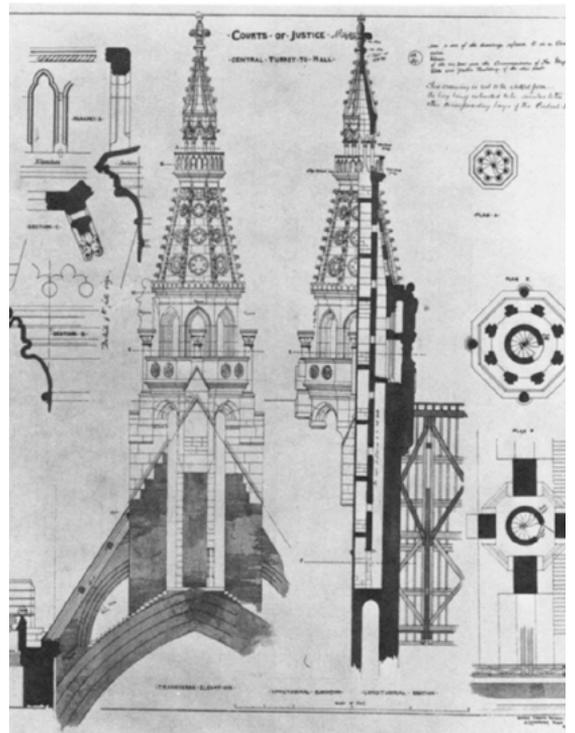


Fig 68 ▲
 Vista sud-occidentale ipotizzando la rimozione di San Clemente, salvo per la torretta della sala centrale.

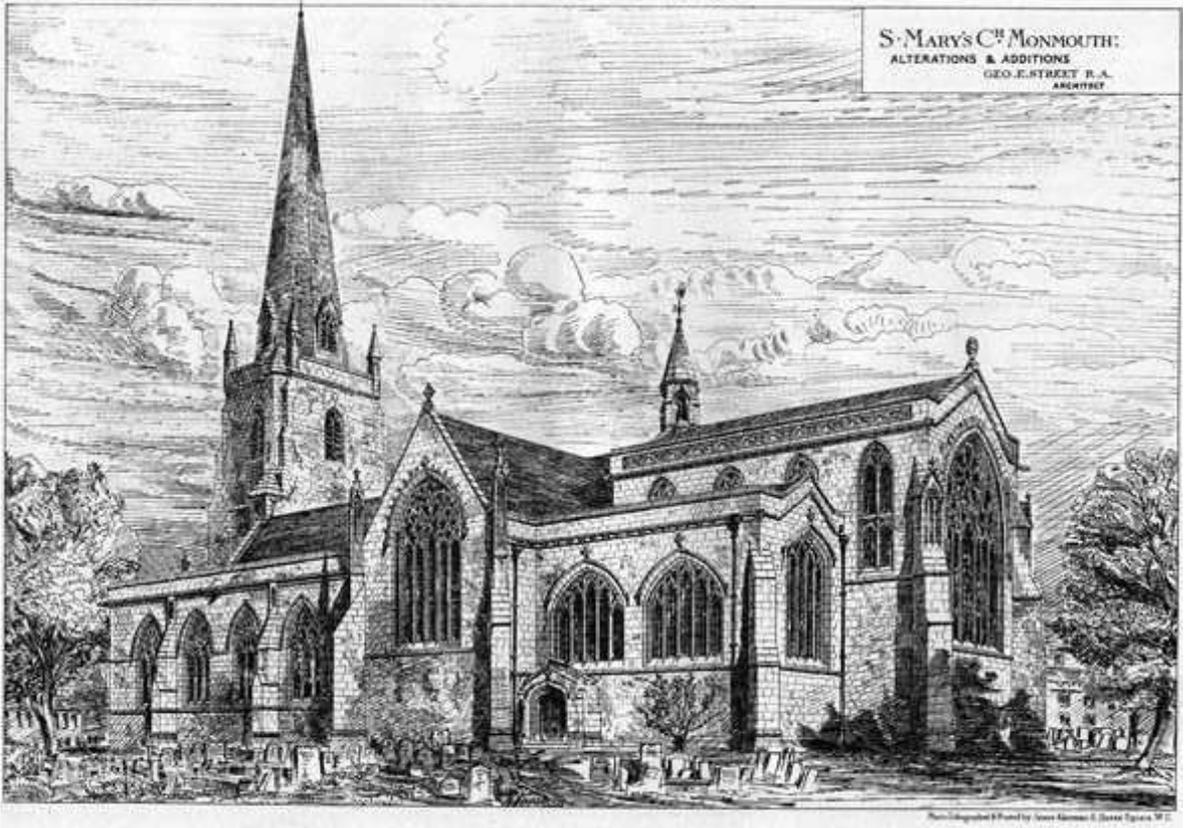


Fig 69 ▲
Chiesa di St. Mary Monmouth, Alterazioni e addizioni di George Edmund Street, 1879.

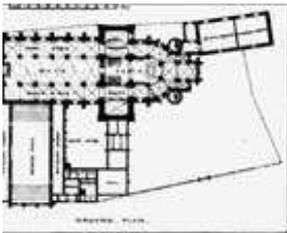


Fig 70 ▲
Design del Restauro della Christ Church Cathedral, Dublino, 1871.

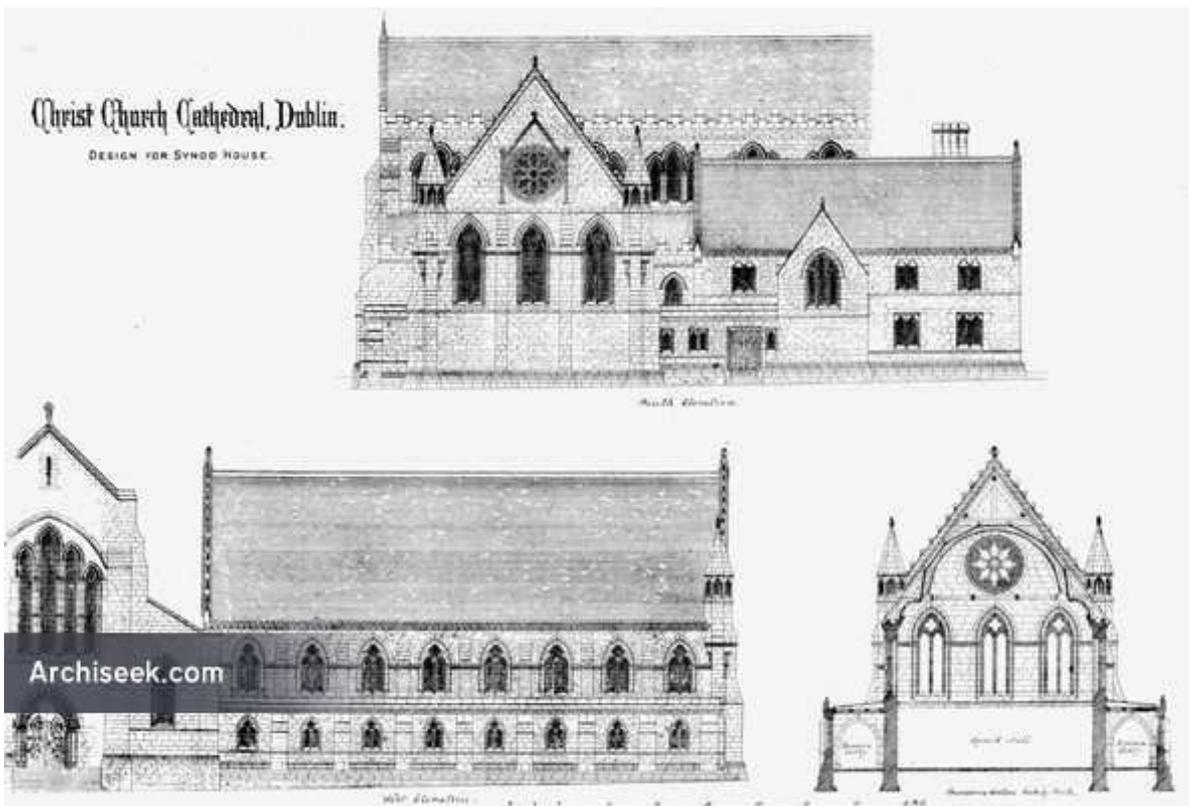


Fig 71 ▲
 Design del Restauro della Christ Church Cathedral e della casa del , Dublino, 1871.

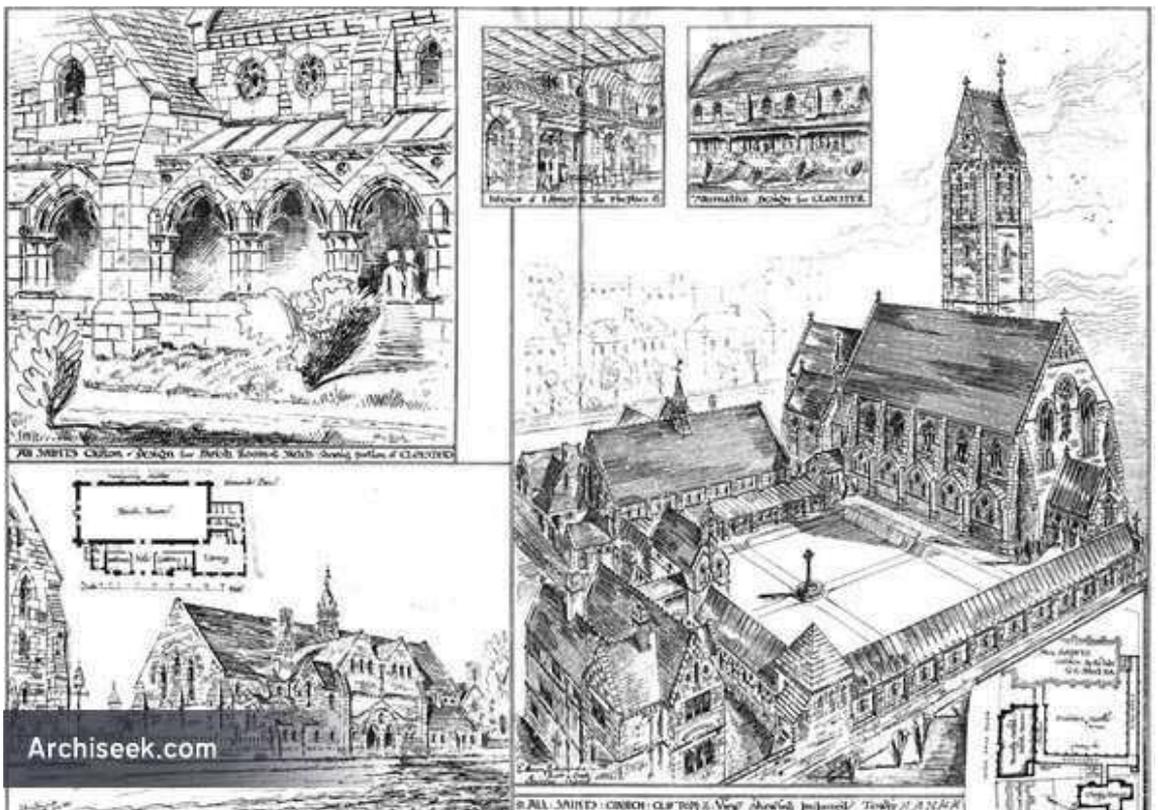


Fig 72 ▲
 Design della chiesa di All Saint Clifton di Gorge Edmund Street, 1885.

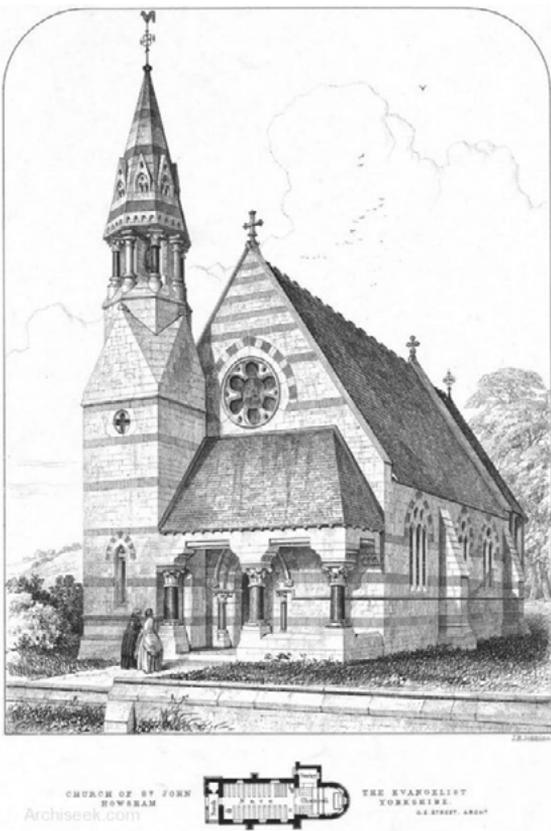


Fig 73 ▲
Chiesa di St John the Evangelist, Yorkshire.

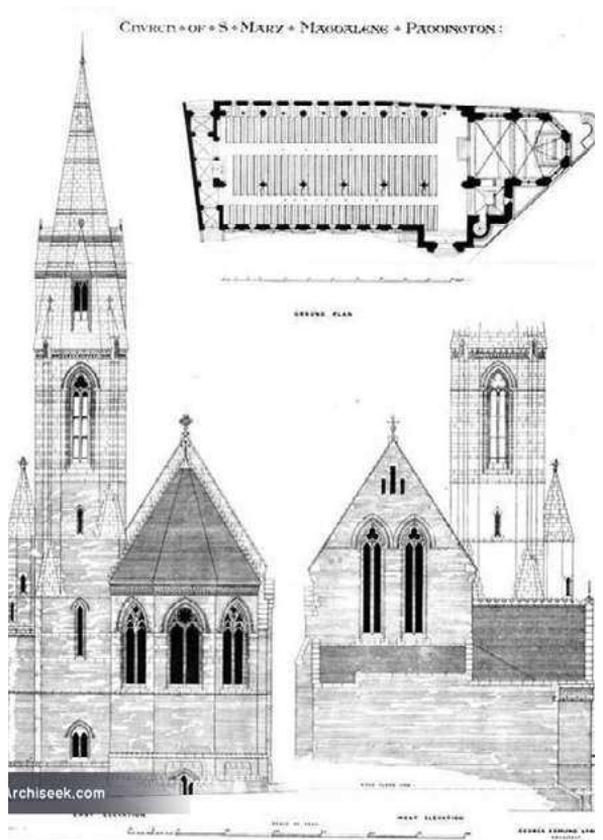


Fig 74 ▲
Chiesa di St. Mary Magdalene, Paddington,

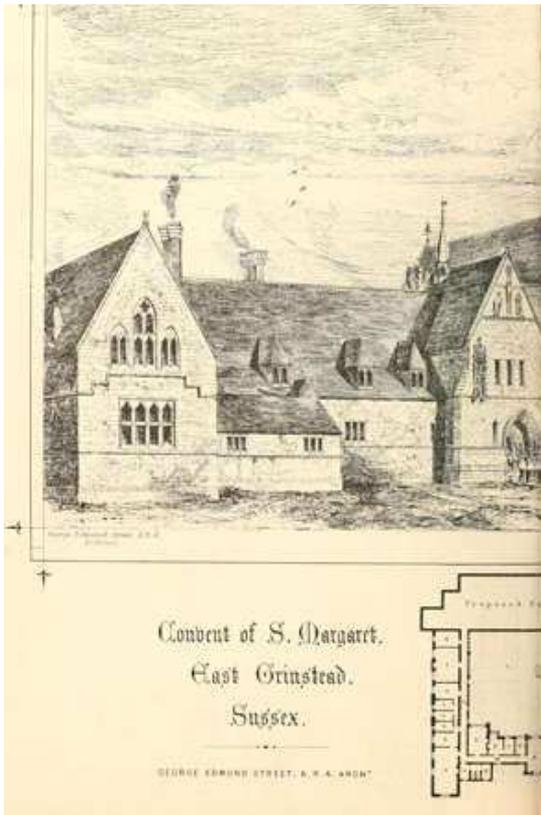
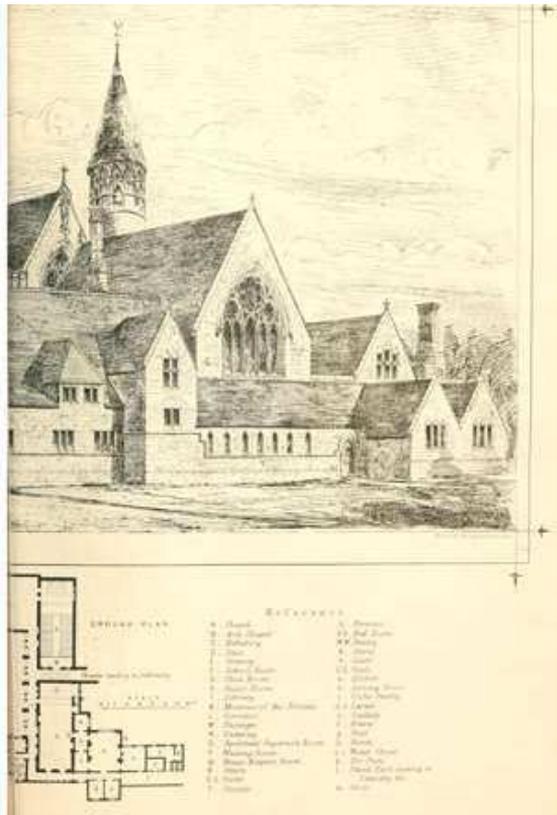
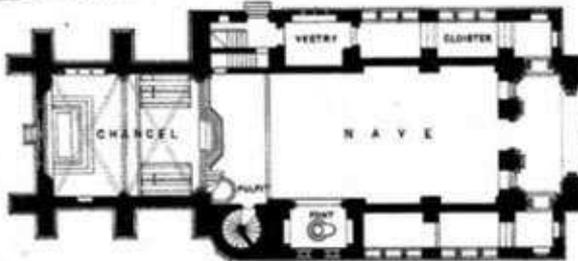


Fig 75 ▲
Convento di St. Margaret, East Grinstead, Sussex, 1868.





Ground Plan.



Scale.

10 20 30 40 FEET

Fig 76 ▲
Chiesa del Crimean Memorial di Costantinopoli, George Edmund Street.



Church of S. Philip and S. James, Oxford.

G. E. Street, A.R.A., Architect, 1862.

Fig 77 ▲

Chiesa di St. Philip e St. James, Oxford, George Edmund Street, 1862.



Fig 78 ▲
Coro della chiesa di St. John a Torquay, 1869, progettato da George Edmund Street. Disegno di Eastlake, p. 325.

BIBLIOGRAFIA

Per una visione generale del periodo prima delle trasformazioni Ottocentesche e del concetto di Restauro, si consiglia:

- ROMEO, E. *Instaurare, Reficere, Renovare. Tutela, Conservazione, Restauro e Riuso prima delle codificazioni ottocentesche*, Celid, 7ª ristampa, 2017.

Per una visione sulle dinamiche del restauro dal XIX secolo ad oggi:

- CASIELLO, S. *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Marsilio, Venezia, 1996; 5ª edizione 2015.

- CARBONARA, G. *Avvicinamento al Restauro, Teoria, storia, monumenti*, Liguori, Napoli, 1997. pp. 125-178.

- CESCHI, C. *Teoria e storia del Restauro*, Roma, 1970. pp. 87-92.

- LOPEZ ULLOA, F. S. e GIRÒN SIERRA, F.J. *Los dibujos de arquitectura gòtica española de George E. Street*. Atto del 15 Congresso Internazionale di Espressione Grafica Architettonica- Las Palmas de Gran Canaria, del 22-23 Maggio del 2014.

- PAIN, A. *The Problem of Stripes in AA Files*, Architectural Association School of Architecture n.63, 2011, pp. 70-73.

- LOPEZ ULLOA, F.S. *The Theory and Practice of Restoration in England in the Second Half of the 19' Century: The Work of George E. Street*, ETSA- Universidad Politecnica de Madrid, Spagna, 2010. Vol. 133-134. pp 1045-1050.

- KONDO, A. *Design as Emblem The Royal Courts of Justice in Imperial Britain*. Faculty of Letters, Ferris University Yokohama, Giappone, 2009.

- DI FABIO, C. (a cura di) BOCCARDO, P. e DI FABIO, C. *George Edmund Street e il Victorian Gothic a Genova in Genova e l'Europa atlantica. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, Faenza, 2009.

- RICHARDSON, C. M. *Edward Pugin and English Catholic Identity: The New Church of the Venerable English College in Rome* in Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 66, No. 3 (September 2007), pp. 340-365.

- TOMASELLI F., *Ho fatto appena in tempo a vedere il caro vecchio San Marco per l'ultima volta*, in aa.vv (a cura di) SETTE M. P., CAPERNA, M., DOCCI M.,

TURCO M. G., Saggi in Onore di Gaetano Miarelli Mariani, Roma, 2007. pp. 433.

• RICHARDSON, C.M. *Edward Pugin and English Catholic Identity: The New Church of the Venerable English College in Rome* in Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 66, No. 3, 2007. pp. 340-365.

• SAVORRA, M. *Città descritte, città illustrate. L'Italia nei disegni di George Edmund Street* in I saperi della città. Storia e città nell'età moderna (a cura di) Iachello, E., L'Epos, Palermo, 2006, pp. 385-394.

• HOMAN, R. *The Art of the Sublime: Principles of Christian Art and Architecture*, Ashgate Publishing Company, 2006. pp. 116-132ca.

• MURRAY, J.C. (a cura di) *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760-1850*, New York, 2004. pp. 440-441.

• LEWIS, M.J *The Gothic Revival*, Thames & Hudson, 2002.

• ZUCCONI, G. *La città dell'Ottocento*, Laterza, 2001.

• SETTE, M.P. *Il restauro in architettura. Quadro storico*, UTET, Torino, 2001.

• DISHON, D. *Ruskinian Influences on the works of G E Street: St James-the-Less, Westminster* in Ecclesiology Today n. 15, Gennaio 1998.

• CHOAY, F. *L'allegoria del Patrimonio*, (a cura) AA.VV D'ALFONSO, E. e VALENTE, I. Officina Edizioni, Roma, 1995.

• BELLINI A. *Boito tra Viollet-le-Duc e Ruskin?*, in GRIMOLDI A. (a cura di), Omaggio a Camillo Boito, Milano, 1991, pp. 160-164.

• MORDAUNT CROOK, J. Revisione di *The Law Courts. The Architecture of George Edmund Street di Brownlee, D.B.* in The Burlington Magazine, Vol. 129, n.1007, Feb., 1987, pp. 129-130.

• JOKILEHTO, J. *A History of Architectural Conservation. The Contribution of English, French, German and Italian Thought towards an International Approach to the Conservation of Cultural Property*, University of York, Inghilterra, Settembre 1986.

• WALKER, L. Revisione di *St. Paul's within the Walls, Rome: A Building History and Guide, 1870-1980* di Millon J.R. in Journal of the Society of Architectural Historians, Vol.44, n.3, Ott., 1985. pp. 291.

• BROWNLEE, D.B. *The Law Courts. The Architecture of George Edmund Street*, MIT Press, 1984.

- MARCONI, P. *Arte e Cultura della manutenzione dei Monumenti*, Roma-Bari, 1984. p. 9.
- MARCONI, P. *Colore e 'Colorito' in Architettura: Il Cantiere storico, le Tecniche storiche di manutenzione contributo al problema del 'Colore di Roma'* in *Il Bollettino d'Arte* n. 6, Ministero dei Beni Culturali e Ambientali, 1984. pp. 9-15.
- DALLA COSTA, M. *La Basilica di San Marco e i restauri dell'Ottocento. Le Idee di E. Viollet-le-Duc, J. Ruskin, e le "Osservazioni" di ZORZI, A.P.* Venezia 1983.
- BROWNLEE, D.B. *To Agree Would be to Commit an Act of Artistic Suicide...: The Revision of the Design for the Law Courts* in *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 42, n.2, Mag., 1983, pp. 168-188.
- AA.VV HUNT, J.D. & HOLLAND, F.M *The Ruskin Polygon: Essays on the Imagination of John Ruskin*. Manchester, 1982. p. 80.
- JACKSON, N. *The Un-Englishness of G. E. Street's Church of St James-the-Less in Architectural History*, 1980, Vol. 23 pp. 86-94 e 191-195.
- JOYCE, P. *Street, George Edmund (1824-1881)* in *Catalogue of the Drawings Collection of the Royal Institute of British architects*, Royal Institute of British Architects, London, 1976. p. 117.
- PUGIN, A.W.N. *Contrasts*, Leicester University Press, 1973. p. 43
- GERMANN, G. *George Edmund Street et la Suisse* in *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* (Rivista svizzera d'arte e d'archeologia). Svizzera, 1972.
- THOMPSON, P. *William Butterfield, architetto vittoriano*. Cambridge: MIT Press, 1971. p. 415
- HITCHCOCK, H.R. *G.E Street in the 1850's* in *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol.19, n.4, Dic., 1960, pp. 145-171.
- HITCHCOCK, H.R. *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Yale University Press, 1958.
- HITCHCOCK, H.R. *Early Victorian Architecture in Britain*, New Haven, 1954, volume 2.
- CLARK, K. *The Gothic Revival: An Essay in the History of Taste*, (a cura di) John Murray, 1928.

- KING, G.G *Unpublished notes and reprinted papers*, Hispanic Society of America, 1916.
- SIDNEY, L. (edito da) *Dictionary of national biography*, Stow-Taylor. Londra, 1898 (1°ed. 1885). Vol. LV. pp. 42-46
- STREET, A.E. *Memory of George Edmund Street. R.A. 1824-1881*, Londra, 1888.
- STREET, G.E. *The Cathedral of the Holy Trinity, commonly called Christ Church*, Sutton Sharpe and Co., London, 1882.
- NEVIN, R.J. *St. Paul's Within the Walls*, New York, 1878.
- STREET, G.E. *Brick and Marble in the Middle Ages: Notes of Tours in the North of Italy*, (a cura di) John Murray, London, 1874.
- STREET, G.E. *The New Courts of Justice. Notes in reply to some criticisms*, Rivingtons, 1872.
- EASTLAKE, C. L. *A History of Gothic Revival in England: an Attempt to Show How the Taste for Mediæval Architecture, which Lingered in England during the Two Last Centuries Has since Been Encouraged and Developed.*, Longmans, Green & Co., Londra, 1872.
- SIR WALTER JAMES *On the influence of some contemporary writers on the architecture of the day*, Builder, n.25, 1867. p 483
- STREET, G.E. *Some Account of Gothic Architecture in Spain*, (a cura di) John Murray, London, 1865.
- STREET, G.E. *On Italian Pointed Architecture* in The Ecclesiologist Vol. XXII, n. CXLVII, Dic, 1861, pp. 353-367 continua in The Ecclesiologist Vol. XXIII, n. CXLVIII, Feb, 1862, pp. 1-16.
- STREET, G.E. *Mr. G.G. Scott's Paper on the Conservation of Ancient Monuments, Carta letta al RIBA, Londra, 1860-1861.*
- SCOTT, G.G. *On the Conservation of Ancient Monuments, Carta letta al RIBA, Londra, 1860-1861. pp. 65.*
- STREET, G.E. *Architectural Notes in France* in The Ecclesiologist Vol. XX, n. CXXX, Feb, 1859.
- STREET, G.E. *Destructive restoration on the Continent* in The Ecclesiologist Vol. XVIII, n. CXVIII, Feb, 1857, pp. 342-345.
- STREET, G.E. *An Architect Tour to Munster and Soest* in The Ecclesiologist

Vol. XVI, n. CVI, Feb, 1855, pp. 361-372.

- STREET, G.E. *On the Revival of the ancient Style of Domestic Architecture* in *The Ecclesiologist* Vol. XIV, n. XCIV, Feb, 1853, pp. 70-80.
- STREET, G.E. *The True Principles of Architecture, and the Possibility of Development* in *The Ecclesiologist* Vol. XIII, n. LXXXVIII, Feb, 1852, pp. 247-262.
- STREET, G.E. *On Colour as Applied to Architecture* in *Associated Architectural Societies Reports and Papers*, 1852, n.3, pp. 348-369.
- RUSKIN, J. *The Stone of Venice*. Volume 1. The Foundations. London, Smith, Elder & Co, 1851.
- STREET, G.E. *On the Proper Characteristics of a Town Church* in *The Ecclesiologist* Vol. XI, n. LXXVIII, Giu, 1850, pp. 227-232.
- STREET, G.E. *Mr Street, in reply, of Lychnoscopes* in *The Ecclesiologist* Vol. IX, n. LXVII, Ago, 1848, pp. 348-352.
- RUSKIN, J. *The seven lamps of Architecture*, London 1843.

INDICE DELLE FONTI ICONOGRAFICHE

Fig 1 ▼

<http://bluemoosestudio.us/amacination.us/2016/05/07/travaux-haussmann-paris-toulouse-3729/>

Fig 2 ▼

<http://online.scuola.zanichelli.it/ilcriccoditeodoro/files/2012/10/it-museali31.pdf>

Fig 3 ▼

<http://online.scuola.zanichelli.it/ilcriccoditeodoro/files/2012/10/it-museali31.pdf>

Fig 4 ▼

https://www.plisson.com/media/catalog/product/4/1/4103317_6103_UnZip_63881-Horizontal-501.01.675-Paris--en-Etoile_1.jpg

Fig 5 ▼

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/63/City_of_London_Ogilby_and_Morgan%27s_Map_of_1677.jpg

Fig 6 ▼

<https://www.theguardian.com/cities/gallery/2015/dec/28/london-pilgrimage-gustave-dore-historic-visions-capital-city#img-4>

Fig 7 ▼

<https://kmflett.files.wordpress.com/2016/12/bleak.jpg>

Fig 8 ▼

<https://crecs.wordpress.com/2017/04/21/crecs-tours-strawberry-hill-house/>

Fig 9 ▼

https://www.gardenvisit.com/gardens/strawberry_hill_garden

Fig 10 ▼

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:F%C3%A9lix_Nadar_1820-1910_portraits_Eug%C3%A8ne_Viollet_le_Duc.jpg

http://armitt.com/armitt_website/wp-content/uploads/John_Ruskin_1850s_2x.jpg

<http://modernmedievalism.blogspot.it/2012/10/pugin-earnest-appeal-for-revival-of.html>

<https://2016kingscliffgreendesign.wordpress.com/2016/04/03/post-2-art-nouveau-william-morris/>

Fig 11 ▼

<https://i.pining.com/originals/9e/e5/27/9ee5275c272d83a731e267ac547e69fc.jpg>

Fig 12 ▼

<https://unitnineteen.wordpress.com/2012/10/20/a-few-of-ruskins-seven-lamps/>

Fig 13 ▼

http://lvrapah.weebly.com/uploads/1/0/0/2/10023052/7156601_orig.jpg

Fig 14 ▼

<http://williammorrstile.com/william-demorgan.html>

<http://gabpad.site/peacock-stained-glass-pattern/peacock-stained-glass-pattern-peacock-quilt-stained-glass-pattern-club-patterns-stained-glass-peacock-quilt-stained-glass-pattern-club-patterns-stained-glass-pattern-and-stained-glass/>

Fig 15 ▼

<http://chesterwriter.blogspot.it/2014/04/creating-chester-look.html>

Fig 16 ▼

<https://www.ribaj.com/culture/gothic-for-the-steam-age>

Fig 17 ▼

<https://darkroom.ribaj.com/1200/855/beat6fd316781604dde47f1420a3ed85e:5e33e9ba-09652be494ab9f0619bbb7f4/woodcut-of-scott-s-gothic-design-for-the-foreign-office-1859>

Fig 18 ▼

<http://www.telegraph.co.uk/finance/property/3312208/Master-builder-William-Butterfield.html>

<http://jhenniferamundson.net/arc-331/arc-331-images/style-reform-materials/>

<https://mattersoftaste.wordpress.com/2011/12/04/ode-to-st-barbara-masonry-walls/london-all-saints-margaret-st/>

<http://blogs.ucl.ac.uk/survey-of-london/2015/12/25/all-saints-church-margaret-street/>

<https://www.youtube.com/watch?v=aYcPYQ2o5QE>

Fig 19 ▼

<https://www.britannica.com/biography/George-Edmund-Street>

Fig 20 ▼

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St_Mary%27s_Church,_Biscovey_-_geograph.org.uk_-_143496.jpg

Fig 21 ▼

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brick_and_marble_in_the_middle_ages-_notes_of_tours_in_the_north_of_Italy_\(1874\)__\(14767265054\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brick_and_marble_in_the_middle_ages-_notes_of_tours_in_the_north_of_Italy_(1874)__(14767265054).jpg)

http://subastas.spheramundi.es/l/Some_account_of_Gothic_Architecture_in_Spain/4189/

Fig 22 ▼

Pagine 122 e 257 del libro *Brick and Marble in the Middle Age: Notes of Tour in the North of Italy*, 1855.

Fig 23 ▼

<http://www.britainexpress.com/counties/cornwall/churches/probus.htm>

Fig 24 ▼

<https://ukga.org/images/CornwallImages/Ladock02.jpg>

Fig 25 ▼

<http://www.archiviodelacomunicazione.it/Sicap/lista/Disegni/AUTN:Saccardo%20Pietro/?WEB=MuseiVE>

Fig 26 ▼

<http://www.archiviodelacomunicazione.it/Sicap/lista/Disegni/AUTN:Saccardo%20Pietro/?WEB=MuseiVE>

Fig 27 ▼

Libro DELLA COSTA, M. *La Basilica di San Marco e i restauri dell'Ottocento*.

Fig 28 ▼

<https://www.sjtl.org/>

Fig 29 ▼

<http://www.victorianweb.org/art/architecture/street/18.html>

Fig 30 ▼

<http://salviatimosaics.blogspot.it/2013/06/church-of-st-james-less-pimlico.html>

Fig 31 ▼

https://londonchurchbuildings.files.wordpress.com/2013/01/pimlico_st_james_the_less200914_17.jpg

Fig 32 ▼

https://londonchurchbuildings.files.wordpress.com/2013/01/pimlico_st_james_the_less200914_5.jpg

Fig 33 ▼

<https://www.nationalchurchestrust.org/news/transforming-st-james-less-pimlico>.

Fig 34-35-36-37 ▼

<http://www.victorianweb.org/art/architecture/scott/21.html>

Fig 38 e 41 ▼

https://www.antiqubook.com/search.php?action=search&l=en&owner_id=-csmx&author=Architect&page_num=7&sort_order=entered&sort_type=asc

Fig 39 ▼

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:George_Edmund_Street.jpg

Fig 40 ▼

<http://www.victorianweb.org/art/architecture/street/lawcourts/1.html>

Fig 42 ▼

<http://www.jstor.org/stable/989830>

Fig 43 ▲

https://www.newstatesman.com/sites/default/files/styles/nodeimage/public/blogs_2015/09/gettyimages-476973052.jpg?itok=o6sbMKBa

Fig 44 ▼

https://voyages.michelin.fr/sites/default/files/styles/poi_slideshow_big/public/images/travel_guide/NX-28407.jpg?itok=YwOh7sVa

Fig 45 ▼

<http://www.victorianweb.org/art/architecture/street/lawcourts/1.html>

Fig 46 ▼

http://2.bp.blogspot.com/-xE5BympBOiM/U0AcBg8RexI/AAAAAAAAABt4/z_sqflHu1Mc/s1600/clock.jpg

<http://gallery.nen.gov.uk/assets/0708/0000/0432/dscf1233.jpg>

Fig 47 ▼

https://c1.staticflickr.com/9/8041/8036523002_fdc9a05fec_b.jpg

Fig 48 ▼

<http://www.philipsharpegallery.com/product/bristol-cathedral-plan-elevations-and-sections-of-the-new-nave-1876/>

Fig 49 ▼

<http://ecclosoc.org/resources/featured-churches/bristol-cathedral/>

Fig 50 ▼

<https://www.digitalsecuritymagazine.com/pt/2017/05/11/la-catedral-de-bristol-mi-gra-a-videovigilancia-ip-para-garantizar-la-seguridad-y-visibilidad-de-los-actos-religiosos/>

Fig 51 ▼

<http://ingar-historymatters.blogspot.it/2014/09/historielrerens-sommerekskursjon-del-6.html>

Fig 52 ▼

<http://archiseek.com/2012/1871-design-for-restoration-of-christ-church-cathedral-synod-house-dublin/>

Fig 53 ▼

<http://sguardidalmondo.com/la-christ-church-dublino/>

Fig 54 ▼

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dublin_Christ_Church_Cathedral_Choir_Alтарь_2012_09_26.jpg

Fig 55 ▼

La presente tabella è stata ricreata in linea con quella del sito https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_church_restorations_and_alterations_by_G._E._Street

Fig 56 ▼

All'interno del seguente link è possibile consultare il posizionamento delle chiese all'interno di una mappa navigabile:

https://tools.wmflabs.org/osm4wiki/cgi-bin/wiki/wiki-osm.pl?project=en&article=List_of_church_restorations_and_alterations_by_G._E._Street

Fig 57-58-59-60 ▼

https://www.antiqubook.com/search.php?action=search&l=en&owner_id=-csmx&author=Architect&page_num=7&sort_order=entered&sort_type=asc

Fig 61-62-63-64-65-66-67-68 ▼

Tratti dall'articolo <http://www.jstor.org/stable/989830>

Fig 69 ▼

<http://archiseek.com/wp-content/gallery/uk-wales-victoriana/0022.jpg>

Fig 70-71-72-73-74-75 ▼

<http://archiseek.com/2012/1871-design-for-restoration-of-christ-church-cathedral-synod-house-dublin/>

Fig 76 ▼

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3a/Crimean_Memorial_Church_-_illustration.jpg

Fig 77 ▼

EASTLAKE, C. L. *A History of Gothic Revival in England*, Longmans, Green & Co., Londra, 1872. p. 322.

Fig 78 ▼

EASTLAKE, C. L. *A History of Gothic Revival in England*, Longmans, Green & Co., Londra, 1872. p. 325.

CONCLUSIONI

Le dinamiche che sono maturate durante il XIX secolo, nei confronti della protezione e della tutela dei monumenti di interesse storico, sono di fondamentale importanza per capire la genesi e l'influenza nella moderna prassi restaurativa. Tutte le riflessioni generate dall'epoca delle "rivoluzioni", hanno portato alla definizione delle modalità d'intervento utilizzate oggi, andando a delineare prevalentemente il significato dei concetti di Tutela e di Protezione.

Sebbene ci sia stato un esteso dibattito nei confronti della disciplina del restauro architettonico del XIX secolo, e sebbene alcune figure si siano concentrate nel portare avanti la teoria del restauro, prese come capostipiti nei vari paesi europei, ci si dimentica che il lavoro reso dagli "architetti minori" ha generato una ricchezza di dibattiti e osservazioni critiche, che sono giunte a noi ricche di entusiasmo. Uno di questi architetti è stato sicuramente G. E. Street, che dovette combattere tra i principi teorici e i vincoli imposti in pratica in un campo fortemente influenzato dal potere politico e religioso. Si pensi al compendio con cui Street aveva compiuto azioni, subito contraddizioni, enunciato principi e promosso norme: queste sono state sviluppate, in maniera indelebile nel suo ruolo professionale e sono un importante contributo delle origini scientifiche nella teoria e nella pratica del restauro architettonico. Grazie al suo lavoro esteso, sostenuto dalla ricerca e dalle sue illustrazioni, egli è riuscito a costituire un patrimonio che oggi rappresenta un fondamentale e importante punto per l'intervento sul patrimonio stesso.

Sconosciuto a tutti, era il fatto che Street ha reso un contributo monumentale alla rinascita della Chiesa stabilita durante la sua vita, contribuendo al suo risveglio spirituale e all'espansione materiale, progettando nuove chiese e ordinando nuovamente quelli esistenti.

Il suo contributo è stato reso possibile anche dai numerosi viaggi per il continente che, supportati da illustrazioni dettagliate, erano una guida per l'architetto del tempo, per far conoscere al meglio lo sviluppo del gotico, in Spagna, in Italia e certamente in Inghilterra.