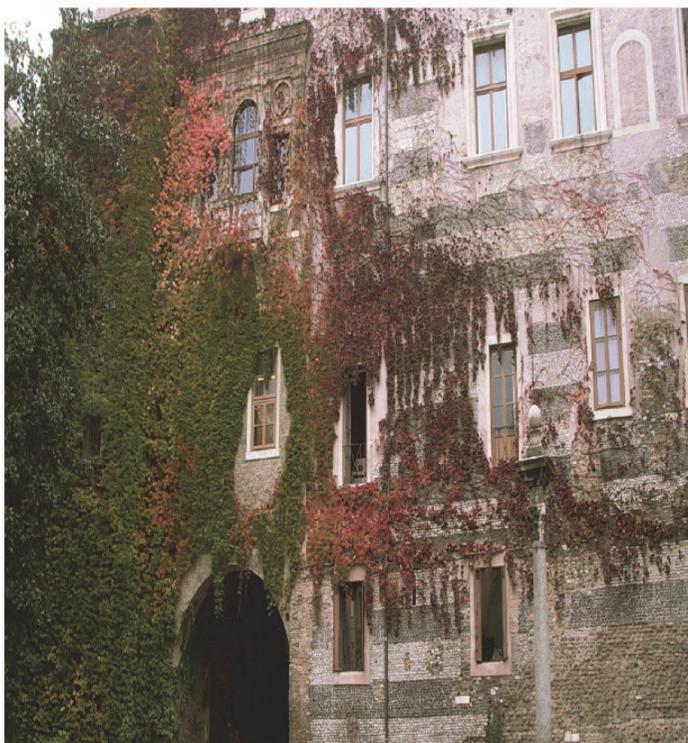


Paul Philippot

*L'ISTITUTO CENTRALE DEL RESTAURO,
la sua organizzazione e le sue posizioni riguardo ai
principali problemi del restauro
dei dipinti*



avec le texte original en français



Storia del restauro e dei restauratori

1

Paul Philippot

L'Istituto Centrale del Restauro,
la sua organizzazione e le sue
posizioni riguardo ai principali
problemi del restauro
dei dipinti

Traduzione e cura di Giuseppe Basile

ISBN 978-88-98957-00-2

Edizione digitale

© 2012 F. Provenzani & C. Editore S.r.l. - Palermo - www.provenzanieditore.it

© 2014 Associazione Internazionale per la storia e l'attualità del restauro – per Cesare Brandi
(AISAR – Palermo – www.aisarweb.com)

AUTORI DEI TESTI::

Mounir Bouchenaki

Jukka Jokiheto

Catheline Périer d'Ieteren

Paolo Fancelli

Già Direttore Generale ICCROM

Già Assistente del Direttore Generale ICCROM,

Advisor World Heritage List

Professore di Storia dell'Arte - Università libera di Bruxelles

Professore di Storia dell'Architettura - Università di Roma La Sapienza

TRADUZIONE E CURA:

Giuseppe Basile

TRASCRIZIONE TESTO FRANCESE:

Cettina Mangano

CREDITI FOTOGRAFICI:

Archivio fotografico ICCROM

COPERTINA E IMPAGINAZIONE TESTI Francesco Provenzani

RINGRAZIAMENTI:

Gabriella De Monte

Carmela Lauritano

Giancarlo Buzzanca, Cinzia De Michele (revisione impaginazione per e-book)

In copertina: la sede storica dell'Istituto Centrale del Restauro

Questo libro contiene materiale protetto da copyright e non può essere copiato, riprodotto, trasferito, distribuito, noleggiato, licenziato o trasmesso in pubblico, o utilizzato in alcun altro modo ad eccezione di quanto è stato specificamente autorizzato dall'editore, ai termini e alle condizioni alle quali è stato acquistato o da quanto esplicitamente previsto dalla legge applicabile.

Qualsiasi distribuzione o fruizione non autorizzata di questo testo costituisce una violazione dei diritti dell'editore e dell'autore e sarà sanzionata civilmente e penalmente secondo quanto previsto dalla Legge 633/1941 e successive modifiche.

Nell'impossibilità di prendere contatto con tutti gli aventi diritto, l'Editore si dichiara disponibile ad assolvere i propri impegni per quanto riguarda eventuali pendenze relative alle illustrazioni.

INDICE

<i>La tesi di Philippot su Brandi</i> Mounir Bouchenaki.	pag. 9
<i>Paul Philippot ed i primi anni del " Rome Centre "</i> Jukka Jokilehto	pag. 11
<i>Histoire de l'art et Restauration dans une perspective humaniste</i> Catheline Périer d'Ieteren	pag. 22
<i>Davanti al dipinto. L'atelier di una teoria sul restauro</i> Paolo Fancelli	pag. 26
<i>Première rencontre avec Cesare Brandi et l'Istituto Centrale del Restauro</i> Paul Philippot	pag. 93
<i>Brandi, Philippot e il restauro oggi: brevi annotazioni</i> Giuseppe Basile	pag. 97

<i>Nota del curatore e traduttore</i>	
Giuseppe Basile	pag. 102
L'Istituto Centrale del Restauro, la sua organizzazione e le sue posizioni riguardo ai principali problemi del restauro dei dipinti	
Paul Philippot	
<i>INTRODUZIONE.</i>	pag. 105
<i>Parte Prima:</i> Organizzazione amministrativa e funzionamento dell'Istituto Centrale del Restauro	
Preliminari	pag. 110
<i>Capitolo I :L'Istituto</i>	
Sezione I - Organizzazione	pag. 112
Sezione II - Funzionamento	pag. 114
<i>Capitolo II : La Scuola di Restauro</i>	
Sezione I - Considerazioni generali	pag. 115
Sezione II - Personale e programma	pag. 116
<i>Parte Seconda:</i> Posizione dell'Istituto Centrale del Restauro di fronte ai principali problemi di restauro dei dipinti	
Preliminari	pag. 120
<i>Capitolo Il fondamento teorico del restauro</i>	
Sezione I - Considerazioni generali	pag. 123
Sezione II - La teoria del Professor Brandi	pag. 123
Sezione III - Osservazioni	pag. 129
<i>Capitolo II : La Conservazione delle opere</i>	
Sezione I - Considerazioni generali	pag. 132
Sezione II - La conservazione	pag. 133
Sezione III - Osservazioni	pag. 136

<i>Capitolo III : La Pulitura dei dipinti</i>	
Sezione I - Considerazioni generali	pag. 138
Sezione II - Posizioni a confronto: Londra e Roma	pag. 143
Sezione III – Osservazioni	pag. 150

<i>Capitolo IV : I ritocchi e le reintegrazioni</i>	
Sezione I - Considerazioni generali	pag. 176
Sezione II - La teoria della restituzione dell'unità potenziale dell'opera d'arte e le sue applicazioni all'Istituto Centrale del Restauro	pag. 181
Sezione III - Osservazioni	pag. 185

<i>Capitolo Il Laboratorio fisico-chimico</i>	
Sezione I - Considerazioni generali.	pag. 190
Sezione II - I laboratori dell'Istituto Centrale del Restauro	pag. 191
Sezione III Osservazioni	pag. 194

<i>Capitolo VI : Pubblicità dei lavori di restauro</i>	pag. 199
--	----------

<i><u>Parte Terza:</u> Conclusione</i>	
Sezione I - Formazioni differenti	pag. 201
Sezione II - Il restauratore	pag. 202
Sezione III - La collaborazione	pag. 204

<i>Appendice Annotazioni tecniche</i>	
Sezione III - Note complementari al testo	pag. 207

Note du curateur et du traducteur
Giuseppe Basile pag. 220

L'Istituto Centrale del Restauro, son organisation et sa position
devant les principaux problèmes de la restauration des peintures
Paul Philippot

INTRODUCTION pag. 223

Première partie : Organisation administrative et fonctionnement
de l'Istituto Centrale del Restauro
Preliminaires pag. 228

Chapitre I : L'institut
Section I - Organisation. pag. 230
Section II - Fonctionnement pag. 232

Chapitre II : L'École de Restauration
Section I - Généralités pag. 234
Section II - Personnel et programme pag. 235

Deuxième partie Position de L'Istituto Centrale del
Restauro devant les principaux problèmes soulevés
par la restauration des peintures
Preliminaires pag. 239

Chapitre I : Le fondement théorique de la restauration
Section I - Généralités pag. 242
Section II - La théorie du Professeur Brandi pag. 242
Section III - Remarques pag. 248

Chapitre II : La conservations des œuvres
Section I - Généralités pag. 251
Section II - La conservation pag. 252
Section III - Remarques. pag. 255

<i>Chapitre III : Le nettoyage des peintures</i>	
Section I - Généralités	pag. 257
Section II - Les positions en présence : Londres et Rome	pag. 262
Section III – Remarques	pag. 269

<i>Chapitre IV : Les retouches et les reconstitutions</i>	
Section I - Généralités	pag. 296
Section II - La théorie du rétablissement de l'unité potentielle de l'œuvre d'art et ses applications à l'Istituto Centrale del Restauro	pag. 301
Section III - Remarques	pag. 306

<i>Chapitre V : Le Laboratoire fisico-chimique</i>	
Section I - Généralités	pag. 310
Section II - Les laboratoires de l'Istituto Centrale del Restauro	pag. 312
Section III – Remarques	pag. 315

<i>Chapitre VI : Publicité des travaux de restauration</i>	pag. 319
--	----------

<i>Troisième Partie: Conclusion</i>	
Section I - Formation différentes	pag. 321
Section II - Le restaurateur	pag. 323
Section III - La collaboration	pag. 324

<i>Annexe I : Notes techniques</i>	
Section III - Notes complétant le texte	pag. 328

Illustrazioni – Illustrations	pag. 343
-------------------------------	----------

La tesi di Philippot su Brandi

Mounir Bouchenaki

I fondamenti della teoria del restauro, sui quali si basava la concezione e lo sviluppo dei programmi iniziali del “Centre de Rome” -oggi ICCROM- hanno le loro radici nel pensiero di Cesare Brandi, allora Direttore dell’Istituto Centrale del Restauro (ICR), e in quello di Paul Philippot, giovane storico d’arte, poi nominato Direttore Aggiunto del nuovo Centro internazionale. E’, questo, già motivo di interesse nei riguardi della tesi universitaria di Philippot, occasione del suo primo incontro con Brandi e in cui egli esamina il pensiero del grande teorico.

Questo incontro diventò, in seguito, un riferimento fondamentale e un assunto culturale nel suo lavoro, sia come dirigente ed esperto del “Centre de Rome”, sia come insegnante di fama mondiale.

Dopo che l’idea del “Centre de Rome” era stata adottata dalla Conferenza Generale dell’UNESCO a Nuova Delhi, nel 1956, l’offerta del Governo Italiano di mettere a disposizione una sede a Roma, città già nota per l’eccellenza teorica e scientifica nel campo del restauro delle opere d’arte e dei beni culturali fu decisiva affinché tale idea fosse attuata.

Nel 1958, Cesare Brandi come Direttore dell’Istituto Centrale per il Restauro fu il primo Rappresentante ex-officio dell’Istituto stesso al Consiglio Provvisorio del Centro: lo stesso Consiglio nominò Harold James Plenderleith come primo Direttore e Philippot come Direttore Aggiunto. In quella fase, i contatti tra quest’ultimo ed il personale dell’allora ICR ebbero modo di consolidarsi, sia con Brandi stesso che con Laura Sbordonni-Mora e Paolo Mora, i capo restauratori, con i quali Philippot iniziò una ricerca - rivelatasi poi fondamentale - sulla conservazione delle pitture murali: un’ulteriore occasione per mettere a punto l’applicazione pratica della teoria del restauro.

Nel concludere queste brevi note, per le quali ringrazio i validi spunti del caro collega Jukka Jokilehto, esprimo, a nome dell’ICCROM e mio personale, l’apprezzamento all’Istituto

Superiore per la Conservazione ed il Restauro, all'Associazione Amici di Cesare Brandi e, in particolare, al dott. Giuseppe Basile, per aver curato, attraverso il contributo di studiosi, la traduzione e pubblicazione di questo documento, permettendone l'accesso al pubblico, che, attraverso di esso, avrà sicuramente modo di completare la conoscenza dell'opera di Paul Philippot, amico oltre che Direttore Emeritus dell'ICCROM.

Paul Philippot ed i primi anni del Rome Centre

Jukka Jokilehto

L'inizio del Rome Centre

Arrivando a Roma nel 1958, Paul Philippot fu tra i primi ad entrare nella futura sede (in via Cavour, 256) del Rome Centre, nome abbreviato del Centro Internazionale per lo Studio della Conservazione e del Restauro dei Beni Culturali, creato dall'UNESCO nel 1956. Sulla base di un accordo del '57 con il Governo Italiano, il Centro ebbe sede a Roma e l'anno successivo, in seguito all'adesione di cinque Stati, aveva preso a funzionare. Era stato nominato direttore il Dr. Harold James Plenderleith, già direttore dei Laboratori scientifici del British Museum, che prese possesso del suo ufficio all'inizio del '59, e vice-direttore Philippot, la cui nomina era stata sollecitata da Cesare Brandi, allora Direttore dell'Istituto Centrale del Restauro. Dato che Plenderleith era un esperto scientifico e, d'altra parte, Brandi desiderava rafforzare la cultura del restauro nella nuova organizzazione , suggerì Philippot come storico d'arte al suo fianco. Già lo conosceva da quando questi aveva redatto una tesi universitaria riflettendo sulle sue teorie, appunto il soggetto di questa pubblicazione.

I primi anni del Rome Centre furono una grande sfida a causa della scarsità del personale, costituito, oltre che dalla direzione, da Italo Carlo Angle quale Segretario Generale, e da alcune segretarie e da un amministratore messi a disposizione dal Governo Italiano. Più tardi, Giorgio Torraca fu assunto come assistente scientifico e Lucetta Amendola come bibliotecaria. Le risorse finanziarie erano limitatissime e pertanto uno dei compiti del Direttore fu di sollecitare nuovi Paesi ad aderire al Centro, sicché nel 1968 i Paesi Membri erano diventati 48. Il Consiglio Provvisorio del Centro, dal 1958 al 1960, fu presieduto da F. Gysin ed i membri ex-officio furono P. Gazzola, J. van der Haagen, C. Brandi e P. Coremans. Tra gli osservatori era anche Guglielmo De Angelis d'Ossat, allora direttore generale dei beni culturali d'Italia.

La prima Assemblea Generale del Rome Centre ebbe luogo nel 1960, e in quell'occasione fu eletto il Consiglio Ordinario con il compito di coadiuvare nella elaborazione della politica delle attività del Centro.

Il Consiglio aveva una rappresentanza internazionale ad alto livello, dato che i suoi membri venivano nominati dalle più importanti istituzioni nel campo del restauro: la giovane Gertrude Tripp dall'Austria, Johannes Taubert dalla Germania, A. van Schendel dai Paesi Bassi, C. Coremans e R. Sneyers dall'IRPA in Belgio, e T. Iwasaki dal Giappone. Tra i membri ex-officio c'erano i rappresentanti dell'UNESCO e dell'ICOM.

Con molti di questi professionisti il Centro sviluppò una buona collaborazione, come risulta dalle missioni e dai progetti effettuate in vari Paesi. Una stretta ed attiva collaborazione fu stabilita con l'Istituto Centrale del Restauro, coinvolgendo sia Brandi, come direttore, sia soprattutto Laura Sbordonì-Mora e Paolo Mora, quali capi restauratori dell'Istituto. Attraverso i suoi contatti di tipo istituzionale e personale, il Centro, pur con risorse modeste, già dalla sua nascita era diventato il punto focale per il restauro dei beni culturali a livello internazionale.

Precedenti nel campo della collaborazione internazionale già esistevano nell'ambito delle attività delle organizzazioni create in seguito alla prima guerra mondiale negli anni '20 e '30, p.es. l'Ufficio Internazionale dei Musei. Comunque, fu la fondazione dell'UNESCO e dell'ICOM alla fine della seconda guerra mondiale, nel 1945-46, il vero inizio di una più ampia cooperazione a livello internazionale per la salvaguardia dei beni culturali. La fondazione del Rome Centre faceva parte di questa iniziativa.

Il suo compito principale era quello di contribuire a tracciare una strada per una migliore collaborazione tra i ricercatori nel campo del restauro. Le funzioni del Centro erano stabilite nel primo paragrafo del suo statuto: a) raccolta, studio e circolazione della documentazione, b) coordinamento, stimolazione ed istituzione della ricerca, c) consulenze e raccomandazioni sul restauro, d) assistenza alla formazione dei ricercatori e dei tecnici al fine di innalzare lo standard degli interventi.

Il ruolo di Philippot al Centro

Plenderleith aveva spesso la necessità di andare in missione sia per sollecitare i governi ad aderire al Centro, sia per prendere contatti a livello di collaborazione tecnica e scientifica. Tra i primi Paesi visitati furono l'Egitto ed alcuni Paesi Arabi ed Europei, e successivamente il resto del mondo. In questo contesto internazionale, il compito fondamentale di Paul Philippot fu quello di assistere il Direttore nel costruire la base strategica per le attività del Rome Centre. Dato che il direttore era spesso in viaggio, toccava a lui di scrivere i programmi politici e preparare i progetti pratici per la valutazione ed approvazione da parte del Consiglio che si riuniva annualmente. Data la sua ottima preparazione intellettuale, e le lauree sia in giurisprudenza che in storia dell'arte ed archeologia, Philippot era ben preparato per questi compiti. Inoltre egli continuava a tenere la sua cattedra di storia dell'arte all'Université Libre de Bruxelles dal 1955 al 1995.

Dopo dodici anni di direzione, nel '71, Plenderleith lasciò il Rome Centre e Philippot gli subentrò come Direttore per il periodo dal 1971 al 1977. Il Centro aveva ormai edificato le sue basi, sulle quali continuare a costruire e gli anni '70 divennero effettivamente un periodo cruciale per la messa a punto delle strategie. In questo processo Philippot ebbe un ruolo centrale. Un primo segno di differenziazione fu costituito dal cambiamento dell'acronimo. Conosciuto all'inizio come il "Rome Centre, fondato dall'UNESCO", Philippot propose al Consiglio di inserire nello acronimo i termini 'internazionale' e 'conservazione'. Si ebbe così l'"International Centre for Conservation", che il suo successore, Sir Bernard Feilden, modificò ancora una volta adottando l'acronimo attuale: ICCROM. Negli anni '70, il Centro continuava a costruire una sua identità indipendente dall'UNESCO e il numero dei Paesi membri continuava a crescere. In particolare, l'adesione degli Stati Uniti nel 1971 fu importante anche perché comportò un incremento significativo delle risorse finanziarie.

La politica del Centro

Le prime riunioni del Consiglio erano concentrate su questioni pratiche, per esempio le condizioni del personale, e sulle iniziative per l'attuazione dei programmi.

Nel 1968 Philippot aveva preparato un primo documento (CE/C13/2) in cui aveva cercato di definire i caratteri particolari del Centro e le sue principali attività, nonché di esaminare le conseguenze che avrebbero potuto avere i programmi sulla sua struttura strategica. Il documento venne approvato dal Consiglio l'anno seguente. Le attività proposte riguardavano: l'informazione e la documentazione, le pubblicazioni, la formazione degli specialisti, la promozione della ricerca, le missioni tecniche per dare assistenza ai Paesi Membri.

La gestione dell'informazione era al primo posto e consisteva nell'organizzazione della biblioteca e nel servizio di analisi, classificazione e messa a disposizione della documentazione per vari scopi.

La politica per le pubblicazioni era basata sulla collaborazione con il Comitato Conservazione dell' ICOM. Subito dopo veniva la formazione degli specialisti.

Nei primi anni il Centro non disponeva ancora delle strutture per organizzare dei corsi e pertanto ricorreva al contributo di Istituti nazionali. Così i primi corsi regolari furono quelli effettuati in collaborazione con l'Università di Roma, La Sapienza (conservazione architettonica) e l'Istituto Centrale del Restauro (conservazione pitture murali).

La ricerca veniva effettuata sotto due forme diverse:

- 1) a contratto con un ricercatore o un istituto per un programma definito;
- 2) favorendo il raggruppamento di ricercatori che avessero interessi comuni.

In tutte le attività, la collaborazione con altre istituzioni era considerata fondamentale. A livello internazionale, questo voleva dire: l'ICOM, l'ICOMOS, l'IIC e l'UNESCO.

Nel documento, si sottolinea la necessità per tutti i settori d'attività del Centro di tenere stretti contatti tra di loro e

soprattutto di non considerare mai separatamente gli aspetti culturali e quelli scientifici, essendo indispensabile la più stretta associazione tra discipline umanistiche e scienze naturali. Tale approccio rifletteva pienamente la politica di Philippot durante la sua permanenza al Centro. Era su questa base che egli concepiva anche la struttura dell'organizzazione e il suo sviluppo futuro.

Ricerca e teoria del restauro

Una buona parte del lavoro nei primi anni al Centro era assorbito dalla preparazione del programma e dalla realizzazione delle attività, ma c'era anche tempo per riflettere e portare avanti la ricerca. Anche se il nome dell'organizzazione era quello di "Centro Studi", è comunque vero che il suo compito era più quello di promuovere la ricerca che di farla in prima persona. In ogni modo, Philippot trovava tempo per occuparsi di vari argomenti, per esempio la traduzione in francese del grande manuale di Plenderleith, *Conservation of Antiquities and Works of Art*. Inoltre, quale Rome Centre dell'UNESCO, il Centro era coinvolto in varie attività tra le quali la importante riunione internazionale degli specialisti nel restauro organizzata a Venezia nel maggio 1964. Philippot ha raccontato che la Carta di Venezia era stata preparata nelle ore notturne da un piccolo gruppo, con Raymond Lemaire come rapporteur. Comunque, secondo la sua testimonianza, il testo base veniva formulato soprattutto dallo stesso Philippot.

Nella *Doctrine du Centre* del 1971 (C19/8), il secondo documento sulla politica futura del Centro, anch'essa di pugno di Philippot, oltre a riconfermare le linee già in precedenza enunciate, si aggiungono due aspetti relativi alla teoria del restauro: 1) l'elaborazione della teoria, e 2) la diffusione della dottrina. Per quel che riguarda il primo punto, si legge:

«Quant à l'élaboration de la théorie, les principes fondamentaux d'une conception moderne de la restauration fondée sur le respect de l'authenticité historique et esthétique du monument et sur les modes d'approche les plus actuels ont été formulées sur le plan de la doctrine par quelques auteurs dont

l'autorité est reconnue et, sur un plan plus pratique, par la Charte de Venise de 1964. Toute l'action du Centre s'inspire de ces principes. Mais il faut reconnaître que les modalités de leur application aux divers domaines du patrimoine culturel mondial réclament encore une élaboration spéciale. C'est surtout à ce niveau que le Centre entend intervenir, soit sous forme de publications, (notamment dans le domaine des peintures murales, et sculptures polychromes) soit sous forme de stimulation d'échanges de vues lors de réunions. »

Come è dichiarato in questo rapporto, il Centro voleva dedicare una particolare attenzione alla ricerca nel campo delle pitture murali, obiettivo che verrà realizzato in stretta collaborazione con Laura Sbordoni-Mora e Paolo Mora, amici del cuore di Philippot, mediante la pubblicazione del volume *La conservation des peintures murales* (1977). La ricerca era stata inizialmente concepita da un gruppo di lavoro dell' ICOM, che aveva formulato una prima ipotesi di lavoro, presentata in una riunione a New York nel 1965. Nel frattempo, dal 1968, come si è detto in collaborazione con l'Istituto Centrale del Restauro, il Centro organizza ogni anno il Corso internazionale per la conservazione delle pitture murali. Le esperienze vengono inoltre arricchite grazie alle missioni effettuate dagli autori in diversi Paesi nonché in virtù dei cantieri di lavoro, per esempio il restauro delle chiese dipinte in Romania, Paese in cui il libro venne tradotto e pubblicato.

Naturalmente la medesima base teorica vale per i corsi sulla conservazione architettonica. Il Centro comincia a collaborare con l'Università di Roma quando De Angelis d'Ossat, nominato decano della Facoltà di Architettura, si impegna a realizzare il Corso di Perfezionamento previsto negli statuti della Sapienza. Dal 1962-63, Plenderleith e De Angelis d'Ossat si scambiano delle lettere aventi come oggetto la collaborazione nei corsi e, nel 1964, la conferenza di Venezia raccomanda la formalizzazione di tali rapporti. In conseguenza, dal 1966, il Centro assume la diretta responsabilità della realizzazione del Corso di Specializzazione sulla Conservazione ed il Restauro dei Monumenti e dei Siti Storici in collaborazione con l'Università.

Uno dei principali insegnanti di teoria del restauro è Philippot. Basandosi sul pensiero di Cesare Brandi, egli conferma la teoria con degli esempi pratici, e la promuove a un livello internazionale come fondamentale base della dottrina rappresentata dal Centro.

Il Centro diviene anche una delle organizzazioni consultive all'interno della Convenzione riguardante la Protezione sul Piano Mondiale del Patrimonio Culturale e Naturale del 1972 dell'UNESCO, ed a questo riguardo è interessante prendere nota di un breve testo che Philippot aveva redatto come direttore del Centro sulla definizione del concetto di 'valore universale eccezionale' (1976 cc-76-ws-25e):

«Le fait qu'une telle valeur est reconnue à un objet ou ensemble culturel considéré ne peut être justifié que par la référence à la littérature scientifique spécialisée sur le sujet, qui apparaît comme l'expression la plus actuelle de la conscience universelle sur la question. De telles références devraient donc jouer un rôle important dans la constitution des dossiers et les jugements du Comité.»

Per chiarire il nuovo concetto egli ne definisce le caratteristiche:

1. valeur artistique: c'est-à-dire création originale et unique dont la qualité exceptionnelle est universellement reconnue par les spécialistes compétents dans la secteur en causes;
2. valeur historique : il faut considérer ici la valeur et la portée du témoignage historique représenté par l'œuvre en cause. Ceux-ci peuvent consister, dans une mesure variable, en différents facteurs, tels que:
 - a) L'unicité ou l'extrême rareté du document;
 - b) Le degré de nouveauté ou la portée de l'influence exercée dans le temps et/ou l'espace par l'œuvre considérée;
 - c) L'importance de celle-ci pour la compréhension du déroulement des événements historiques qui y sont liés.

3. valeur typologique: ce type de valeur semble devoir être explicitement signalé et distingué de la valeur historique sous laquelle il pourrait normalement être inclus, afin d'assurer que des œuvres caractéristiques d'une certaine tradition menacée de disparition par le développement de la vie moderne, puissent être sauvées et conservées sous forme d'exemplaires typiques, représentatifs d'une culture données en voie de disparition, et ce même si ces œuvres types ne présentent pas le caractère unique propre aux œuvres reconnues universelles du point de vue de la valeur artistique ou historique.»

Queste considerazioni risultano assai consoni con i criteri attualmente adottati dal Comitato per la lista del Patrimonio Mondiale. È da notare che Philippot, anche se ovviamente non contestava la convenzione in sé, aveva delle perplessità sulle conseguenze della sua applicazione.

Pensava che, concentrandosi unicamente sui monumenti di maggior pregio, si rischiava di perdere di vista il loro contesto, cioè tutto il patrimonio che non rispondeva ai criteri della convenzione.

Per questo motivo dedica particolare attenzione alla redazione di una lista del patrimonio mondiale in pericolo, articolandone i vari motivi di deterioramento. Così propone di distinguere il bene minacciato di sparizione da quello oggetto di deterioramento secolare, di considerare l'urgenza del pericolo, la complessità del processo (e la necessità di intraprendere degli studi multidisciplinari e organizzare dei progetti pilota), come anche le dimensioni dell'intervento richiesto.

Insegnamento e corsi

Con la maturazione delle politiche del Centro, la diffusione della dottrina appariva sempre più fondamentale. A questo riguardo, si contava sulla documentazione e sulle riunioni dei ricercatori. È stata invece la formazione degli specialisti a risultare il mezzo più efficace. Infatti, Philippot soleva parlare

della 'snow ball effect', cioè 'l'effetto della palla di neve', che con il tempo cresceva e ampliava il suo impatto. Ovviamente i mezzi a disposizione del Centro erano limitati, ma tornando a casa ogni partecipante poteva diffondere il messaggio. L'idea era quella di consolidare e diffondere la cultura del restauro. Guardando la situazione a distanza di trenta o quarant'anni, si può effettivamente constatare che un impatto c'è stato e che il risultato si può vedere nella graduale crescita della capacità di comunicare nel contesto multiculturale e multidisciplinare del mondo di oggi.

Sulla base di queste riflessioni, Philippot aveva preparato un saggio sulla tipologia della formazione degli specialisti nella conservazione (Chronique 2). Egli parte dal concetto che la conservazione deve essere riconosciuta come una disciplina specifica, ma che diversi specialisti ne dovranno fare parte: architetti, ingegneri, urbanisti; storici, storici dell'arte ed archeologi; capi cantiere, restauratori qualificati, restauratori tecnici, artigiani, e specialisti di laboratorio scientifico.

Nella sua concezione, le varie professioni specialistiche dovevano avere la stessa base, ma articolata a seconda delle caratteristiche di ciascuna. Infatti, la struttura generale doveva consistere delle seguenti materie:

- teoria e storia del restauro
- storia dell'arte nel settore considerato
- storia della tecnologia nel settore considerato
- conoscenza dei materiali e delle loro cause di deterioramento
- climatologia
- metodologia della conservazione e del restauro
- documentazione tecnica
- organizzazione del lavoro

Per esempio la materia della teoria e storia del restauro comprenderebbe i principi fondamentali che definiscono i valori di salvaguardia e la problematica storica ed estetica del restauro. La conoscenza della storia del restauro è fondamentale per poter prendere le decisioni che riguardano la politica del restauro e per

poter valutare ed insegnare la relatività del gusto nelle diverse epoche (Philippot, 1974:2). L'insegnamento non doveva essere meccanicamente uguale per tutti, ma piuttosto pensato in modo critico in riferimento alla formazione di base di ciascun mestiere. Per questo, Philippot ha anche articolato i singoli curricula a seconda delle necessità dei vari specialisti. Egli ha distinto tra: 1) conservazione architettonica (monumenti e centri storici) per architetti, ingegneri, urbanisti e soprintendenti ai monumenti, alle antichità e all'archeologia, capi cantiere; 2) direzione dei musei, dei servizi dei monumenti e degli scavi; 3) conservazione e restauro delle pitture e degli oggetti mobili, in due gruppi: restauratori qualificati e restauratori tecnici; 4) artigiani; 5) specialisti di laboratorio. Inoltre, egli ha sottolineato l'importanza del carattere interdisciplinare della conservazione, in cui, pur senza perdere la sua specificità interna, ogni specializzazione deve basarsi su una formazione che va oltre quella tradizionalmente garantita nel settore di provenienza.

“Il est donc évident que la structure fondamentale commune à la formation des diverses catégories est aussi la condition de leur collaboration fructueuse, dans laquelle chacune apportera sa contribution la plus efficace avec la conscience de ses limites et du moment où elle se situe par rapport aux autres dans le développement général des opérations. » (Philippot, 1974: 4)

Per il concepimento della politica di fondo e della messa a punto degli strumenti operativi del Rome Centre dell'UNESCO, oggi ICCROM, il contributo di Philippot è stato fondamentale. Operando alla direzione del Centro per diciotto anni, con il suo intelletto raffinato ed il suo occhio penetrante, egli ha saputo costruire un eccezionale inquadramento per poter capire e mettere in atto adeguate politiche della conservazione e del restauro del patrimonio culturale.

Riferimenti:

- International Centre for the Study of the Preservation and the Restoration of Cultural Property, 1969, The First Decade 1959-1969, De Luca, Rome
- ICCROM, 1979. ICCROM Comes of Age, 1959-1979, brochure, Rome,
- ICCROM, 1984. ICCROM 1959-1984, brochure, Rome,
- Philippot, P. 1974. 'Essai de typologie de la formation des spécialistes de la conservation', in : Centre International d'Études pour la Conservation et la Restauration des Biens Culturels, Chronique, no. 2, juillet 1974 : 2-4

Histoire de l'art et Restauration dans une perspective humaniste

Catheline Périer d'Ieteren

Histoire de l'art et restauration sont si intimement liées dans les écrits de Paul Philippot qu'il est malaisé de parler d'un domaine sans évoquer l'autre. Son apport aux deux disciplines est considérable. Esprit essentiellement critique, Philippot innove par son approche qui tend toujours à proposer des perspectives d'études originales et à élargir les problématiques.

Sa participation, dans les années cinquante, à l'étude interdisciplinaire de l'Agneau Mystique de Van Eyck, au moment où s'achèvent sa restauration et son examen scientifique, lui fournit l'occasion de poser les bases de la méthode de travail de toutes ses recherches ultérieures. Son étude Vision et exécution eyckiennes dans l'Agneau Mystique au Laboratoire constitue un manifeste de sa démarche. Il part de l'observation de l'image elle-même, en connaissance de son état de conservation, pour comprendre le processus créateur de l'artiste et cherche à expliquer les liens entre les aspects techniques et esthétiques. Pour la première fois, il tente, comme il l'écrit lui-même, « de concrétiser en termes matériels la réalité de ses impressions sensibles ». Son analyse est si pénétrante qu'elle dévoile déjà les principales caractéristiques stylistiques et techniques de Jean Van Eyck.

Mais c'est dans ses articles sur La Justice d'Othon de Thierry Bouts et La Descente de Croix de Pierre-Paul Rubens, études ponctuelles d'œuvres réalisées à l'occasion de leur restauration à l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, que Philippot exprime le mieux, pensons-nous, l'étroite connexion qui existe entre l'étude stylistique, l'histoire des techniques et la restauration.

En collaboration avec son père, le restaurateur Albert Philippot, il résume les phases principales du traitement de ces deux œuvres majeures du Patrimoine, sans omettre de décrire les opérations purement matérielles qui y ont présidé. Ces textes

dénotent non seulement sa curiosité d'esprit, mais encore sa volonté de transmettre les expériences acquises dans un but de formation de l'historien de l'art et du restaurateur et donc de sauvegarde des œuvres. L'intérêt qu'il manifeste déjà pour l'état de surface des panneaux de Bouts et du triptyque de Rubens, aux divers stades de leur histoire matérielle, est précurseur des recherches qui seront menées ultérieurement afin d'établir des critères de jugement lors du nettoyage des peintures, démarche que Philippot défendait depuis des années. Il décrit le nettoyage comme « la recherche de l'équilibre actuellement réalisable qui soit la plus fidèle à l'unité originelle » et voit dans l'ordre des opérations à effectuer l'élément clé qui permet de fixer le degré d'intervention garant d'une unité harmonieuse de l'ensemble de la composition.. Philippot développe ces réflexions essentielles dans un article : La notion de patine et le nettoyage des peintures paru en 1966 dans lequel il propose une définition personnelle de la patine, à savoir « l'ensemble des altérations normales en tant qu'elles affectent l'aspect de l'œuvre sans la défigurer. Ces transformations irréversibles constituent la marque normale du temps sur la matière. Ce concept critique neuf sur lequel il insiste, sera à l'origine d'une profonde modification des attitudes de la profession face à l'œuvre d'art. Les restaurateurs apprennent petit à petit à respecter davantage le « vécu » de l'oeuvre et les historiens d'art à tenir compte de son état dans le jugement stylistique qu'ils portent sur celle-ci. Très respecté des restaurateurs, ce texte servira pour beaucoup d'entre eux de guide dans l'établissement de leur démarche méthodologique d'intervention.

La restauration des peintures et leur examen technique offrirent à Philippot des occasions privilégiées, encore accrues par les discussions avec son père restaurateur, pour comprendre le faire matériel de l'œuvre - qu'il explicite néanmoins chaque fois en le restituant dans sa dimension esthétique. Ses travaux, tous conçus avec une vision humaniste et une volonté affirmée de poser une problématique et, si possible, de la résoudre, seront aussi pour la plupart à l'origine d'une orientation nouvelle de la recherche en histoire de l'art et de la réflexion en restauration.

Quelques grandes idées ont ainsi été portées par Philippot et, à force d'être répétées, ont forcé à envisager les traitements avec une autre vision. Il insiste notamment sur la restauration comme problème culturel, avant d'être un problème technique, qui fait que chaque intervention est pensée avec la culture et les moyens intellectuels du temps. Il met également en évidence, pour les sculptures polychromées, la relation entre la forme sculptée et la couleur dont il faut tenir compte dans toute restauration qui se veut respectueuse de l'authenticité de l'objet. Or, comme Philippot l'a écrit, trouver cette relation exige un patient travail unissant l'approche esthétique et historique, ce qui nécessite un dialogue interdisciplinaire entre historiens de l'art et restaurateurs. Dialogue auquel il est, à juste titre, très attaché et qui reste si malaisé à obtenir en pratique. Philippot n'hésite pas à élaborer des concepts critiques nouveaux pour guider l'examen d'une sculpture polychromée avant traitement. Il est ainsi le premier à souligner le rôle fondamental joué par les textures qui déterminent à la fois le traitement d'une sculpture et son dégagement deux opérations guidées par des impératifs spécifiques qui se distinguent clairement de ceux du nettoyage d'une peinture .

Par sa vision humaniste, sa façon délibérément originale d'aborder les problèmes et en particulier de les énoncer, par l'étendue de ses connaissances, mais aussi sa générosité et son enthousiasme à les communiquer, Philippot a marqué d'une empreinte décisive le développement de l'histoire de l'art et la conduite de la restauration en Europe. Il a formé plusieurs générations d'historiens de l'art et de restaurateurs à travers le monde. Elargissant l'approche de l'histoire de l'art traditionnelle à une réflexion synthétique et problématique tenant compte de l'état de conservation des œuvres, il a ouvert des voies inédites de recherche à de nombreux jeunes historiens de l'art et a amené les autres à élargir leur champ d'investigation. Par l'exemple de son engagement polyvalent, il leur a aussi fait comprendre leurs responsabilités dans la conservation et la place qu'ils pourraient occuper dans les discussions interdisciplinaires si, grâce à une approche critique, ils aidaient le restaurateur à réaliser « une

réactivation harmonieuse dans le présent de l'œuvre du passé» .

En conclusion, Paul Philippot a joué un rôle de pionnier dans la transformation des attitudes prônées envers l'histoire de l'art et la restauration. Les étudiants qui ont eu la chance de l'avoir comme professeur sont imprégnés de ses idées et une fois entré dans la profession, nombreux sont ceux qui ont tenté à leur tour de les transmettre dans leurs cours ou de les appliquer en restauration. Son « blabla » récurrent, comme il l'intitule avec humour, a eu une influence indiscutable en Belgique et à l'étranger sur la conduite de l'étude des œuvres et la restauration du Patrimoine en général. L'université de Bruxelles, où Paul Philippot a enseigné de 1955 à 1995 peut, à juste titre, s'enorgueillir d'avoir compté ce grand maître, chercheur et humaniste belge au sein de ses professeurs.

Davanti al dipinto. L'atelier di una teoria sul restauro

Paolo Fancelli

Non è certo detto che il testo giovanile di un autore debba per forza di cose risultare sempre interessante, anche già solo sotto il semplice profilo dell'eventuale anticipazione - come si suol dire in nuce - di idee e concetti sviluppati in séguito. Talora, anzi, la pubblicazione di scritti precoci potrebbe pure suscitare delle perplessità, non proprio e non sempre ingiustificate. A chiarimento, ricordo, in proposito, ma senza far nomi (né cognomi), un aneddoto, in una delle sue molteplici varianti. Due storici della filosofia, commentando il lavoro di un loro collega, si scambiano delle impressioni, in merito. L'uno asserisce: vedi, il nostro amico si sta dedicando ai testi giovanili di Hegel. E l'altro: sì, ma, in effetti, si sta arrovellando sullo Hegel dei banchi di scuola!

Dunque, non c'è in me alcun preconcetto a favore dell'esumazione e dello scandaglio, particolarmente nel senso della loro pubblicazione - oltretutto con commento critico - riguardo alle opere ancora acerbe di un autore. Ma, naturalmente, di là da tutto ciò, con ponderatezza, si tratta di assumere in esame - con serenità casi concreti che possono presentarsi alla nostra attenzione, cercando di superare, con equilibrio, ogni eventuale, aprioristico scetticismo di partenza.

Ecco che, allora, lo scritto del venticinque-ventiseienne Paul Philippot, ove si analizza la teoria del restauro, soprattutto pittorico, in rapporto all'ICR e al suo fondatore, Cesare Brandi, effettivamente assume un ruolo davvero significativo, sotto diverse angolazioni ¹.

Anzitutto, il testo apre uno squarcio su un mondo, su un crogiolo, quello dell'ICR, appunto, negli anni Cinquanta, con tutto il fervore e l'attivismo pionieristici che lo caratterizzano, proprio nel primo periodo del dopoguerra. Uno sguardo, peraltro, esterno, in presenza di uno studioso belga, quindi comunque straniero, appartenente ad altra cultura. E, nello stesso tempo, interno, in quanto assai attentamente partecipe di quella realtà, pur (o proprio perché) così diversa, ma non estranea, rispetto a

quella per lui abituale, ma, d'altro canto, anche contigua, per Paul, in vero figlio di Albert, restauratore di dipinti, in atelier, non in una scuola centralizzata, come l'ICR.

Oltretutto, i due congiunti collaboreranno pariteticamente in alcune pubblicazioni, nemmeno marginali, agli esordi scientifici, sul restauro, del Nostro, tra il 1959 e il 1967-68²: Paul, del resto, è Professore di Storia dell'arte, sin dal 1957.

In secondo luogo, gli anni Cinquanta sono quelli della gestazione della Teoria del restauro, per opera, appunto, di Cesare Brandi³. Testo che, com'è noto, verrà edito, in forma compiuta e in proprio volume, nel 1963, tuttavia anticipato da una serie di elaborazioni, parziali e specifiche, ma pure di sintesi. Le quali danno conto, per così dire - quasi frammenti lungimiranti di un 'intero' in progress - del lucido e preveggenete progetto della Teoria stessa, nei suoi, sistematici e organici, disegno e svolgimento. Ecco, dunque, che lo scritto di Philippot può pure contribuire a chiarire, se non altro mettendoli meglio a fuoco, anche taluni termini inerenti alla genesi della teorica brandiana. E ciò, vuoi in rapporto all'estetica e all'approfondimento storico-artistico propri del maestro senese, vuoi, per converso, in relazione ai temi specifici del restauro non solo nella prassi, ma pure nella sua organizzazione e nel suo assetto. Tutto questo, pertanto, al di là dei singoli episodi e altresì nel vivo dell'insegnamento. Si veda, in merito, come la didattica del restauro stesso - a cui presterà attenzione, per esempio, pure il non dimenticato Pasquale Rotondi costituisca, a tutt'oggi, nel campo, un 'problemino' di fondo non di poco conto⁵.

In terzo luogo, infine, subentra una piega più prevedibile e baricentrica del discorso. Quella, cioè, inerente alla collocazione del contributo in causa, rispetto agli altri, successivi, di Philippot. Perciò, senz'altro nei confronti della sua maturazione, in merito, ma anche in rapporto al più generale status della disciplina all'epoca⁶. Comunque, tutto ciò va visto in attinenza sia all'impronta dell'apporto medesimo, a paragone dei rimanenti, sia ai contenuti, sempre a raffronto con i testi più tardi⁷. Ecco, riguardo al primo aspetto, lo scritto giovanile, per la sua stessa connotazione di Mémoire, possiede - inevitabilmente - una sua

corposa sistematicità, seppure non in termini scolastici. Caratteristica ordinamentale che non sarà dato riscontrare in séguito, almeno nei saggi, generalmente brevi, sul restauro, peraltro con l'eccezione, non indifferente, della monumentale *La conservation des peintures murales*, vergata in collaborazione con i coniugi P. e L. Mora, prestigiosissimi conservatori⁸. Per quanto attiene, invece, al pensiero sul restauro, ai fili conduttori, ai prodromi precoci e agli sviluppi seriori, al riguardo, il discorso è più denso e merita, senza alcun dubbio, un più pacato approfondimento. Il che vale altresì per una più ampia collocazione gnoseologica del contributo di Philippot, non senza i debiti riferimenti agli influssi e alle suggestioni, distintamente da lui recepiti e da lui esercitate.

In ogni modo, quelle precedentemente enunciate, soprattutto la seconda e la terza, saranno, sia pure non le sole, ma, comunque, le tre chiavi di lettura principali, che verranno qui assunte per esporre ed esaminare, insieme, il testo che, risalente al 1950-51, qui si propone.

Già subito, in esordio, Philippot prospetta talune questioni di fondo nel settore, in connessione con altri àmbiti contermini, quelli - distinti, ma, volendo, convergenti - della critica, dell'estetica, della metodologia storiografica. E s'interroga sin da ora circa un aspetto, su cui si diffonderà negli anni, inerente al legame tra lo sviluppo attinente alla condizione effettiva dei materiali del dipinto, da un canto e la ricerca del suo stato originale, dall'altro. Con tutte le questioni connesse alle delicate scelte, anche operative, del caso. Come, per esempio, quelle tra vero e bello. O come quelle che sarebbero in grado di evidenziare conflitti non solo tra storia ed estetica, ma tra scienza e arte. Con il che, a evidenza, Philippot entra immediatamente nel merito disciplinare, evitando ogni laboriosa, tediosa e, magari, contorta perifrasi.

In effetti, ciò che emerge repentinamente è un nodo del tutto cruciale, anche nel pensiero posteriore del belga, vale a dire l'interrogativo circa le modalità dedicate all'identificazione dello stato originale della pittura, a partire, com'è inevitabile, da quello del momento⁹. Tema che, almeno nei connotati espliciti con cui

viene presentato, non risulta marcatamente brandiano. Questa precisazione propongo sin da ora in relazione ai pareri - talora disparati - in base a cui l'opera di Philippot viene inquadrata. Secondo alcuni, infatti, essa si rivelerebbe a volte distante dal magistero brandiano; secondo altri, invece, non affrancata da questo ¹⁰. Ecco, su un tale versante tematico, la mia posizione, la quale poi collima con quella in genere accreditata, è che Philippot sia esplicitamente legato al fecondo nucleo concettuale di Brandi, ma che egli - su un tale ceppo - costruisca, via via elaborandoli, percorsi diversi e vari, con approfondimenti personali e con declinazioni sue proprie molto fini. Il che emergerà, peraltro, lungo il prosieguo della presente disamina, oltre che negli scritti successivi del belga ¹¹.

Un tema che, poi, emerge riguardo all'insegnamento interno all'ICR - ove opportunamente si coniuga, appunto, lavoro diretto sulle opere e didattica, ma con tutte le accortezze del caso, visto che si agisce in corpore vili quello relativo all'unificazione dei metodi e dei concetti volti a governo del settore. Così superando ogni empirismo, ma non certo la pratica sul campo - anzi -, tuttavia resa sapiente dalla riflessione su se medesima, non già solo a gradi durante l'intervento, ma anche a distanza temporale; insomma, prima (quale prefigurazione, progetto, che si converte commisuratamente in corso d'opera) séguito di questo (in quanto bilancio, pure in chiave conoscitiva). Con il che, inizia a configurarsi, sia pure ancora embrionalmente, la questione della figura poliedrica e complessa del restauratore, nelle sue precipue, molteplici caratterizzazioni e competenze, da condurre a sintesi effettiva e matura.

Del resto, a tale riguardo, Philippot, sin da quel momento, pone brandianamente attenzione alle differenze doverose fra le tecniche esecutive storiche (materiali inclusi), e quelle del restauro. Là dove, così, non ci saranno, in proposito, confusioni possibili. Il che non toglie la necessità di una profonda conoscenza pure delle prime, onde consentire interventi davvero calibrati sugli esiti di queste nelle opere, oltre che sulle aree di contiguità fisica fra i risarcimenti residui originali.

Sin dalle premesse, comunque, Philippot enuncia altresì ulteriori temi non trascurabili (e tuttora attuali, non proprio avviati a soluzione), come quello inerente alla necessità di una stretta collaborazione, appunto nel restauro, fra scienziato, storico e restauratore, argomento su cui tornerò. O come, per converso, quello relativo all'uso, a seconda dell'impostazione metodologica di partenza, della medesima terminologia, ma con significati anche profondamente diversi. Aspetto, quest'ultimo, su cui si sta da tempo lavorando, ma con esiti solo parziali, peraltro in un mondo in via di tumultuosa globalizzazione, dunque, entro un contesto profondamente diverso da quello degli anni Cinquanta¹². E un mondo, oltretutto, ove l'esigenza dello scambio, con i confronti connessi, è ancor più imperativa, cogente¹³.

Ma il restauro figurativo, visto come un genere di arte ancor fanciulla¹⁴, al cui proposito è sottolineata l'originalità della scuola italiana, è subito correttamente inteso da Philippot in quanto ben più che non un'attività banalisticamente pratica. Il che costituisce un Leitmotiv costante, a buona ragione, del contributo di Philippot. Anzi, in sintonia con le connesse esigenze estetiche, l'autore addita la necessità di distinguere tra quelle improntate a un gusto individuale e quelle, invece, piuttosto legate a una filosofia dell'arte. Ove la differenza è notevole e ove, anche oggi, la confusione fra i due piani resta accentuata vantaggio del primo, incontrollabile -, con grave nocimento per gli interventi e, quel che è peggio, per le opere. Con lucidità e con ottica internazionale, Philippot evidenzia le notevoli eterogeneità d'impostazione, in merito, tra la scuola italiana, di matrice tendenzialmente idealistica e quella anglosassone, piuttosto empirica. Il che, tra l'altro, si riverbera, aggiungo, sulla ben nota, emblematica Cleaning Controversy, di quei medesimi anni¹⁵.

Ma, visto che anche Philippot, come del resto Brandi, tratta - enucleandolo da un novero più vasto e generale - del restauro delle sole opere d'arte, pare allora calzante la sua insistenza sulla forte connessione fra restauro, appunto ed estetica, in senso stretto. Certo, in merito, va pure chiarito, a scanso di equivoci, che il restauro stesso non può configurarsi in quanto palestra di

una passiva e meccanica applicazione di quest'ultima. Se mai, come terreno di confronto stringente fra i due settori, certamente sì. Là dove, anzi, il restauro possa pure paritariamente interloquire con la filosofia dell'arte, non solo ascoltandola attentamente, ma a sua volta contribuendo ad ancorarla alla vivida concretezza delle opere, nelle loro effettive e tangibili problematiche e caratteristiche, nelle loro mutazioni al passaggio del tempo, nel loro deperimento, nelle loro lacune. Per esempio, le valenze indisgiungibilmente storiche ed estetiche dei testi figurativi, la loro univoca, intrinseca datità, rispetto a quelli letterari, l'autografia o l'apporto di bottega nella pittura, l'allografia e la lunga durata nell'esecuzione dell'architettura, soggetta a modifiche e sedimentazioni ¹⁶, la questione del falso e/o della copia, della replica e della riproducibilità: sono tutti argomenti e aspetti che emergono da protagonisti proprio nell'ambito del restauro stesso ¹⁷. E che potrebbero venire rivolti come interrogativi fecondi per detta filosofia dell'arte, insomma, a favore della sua medesima, piena corroborazione conoscitiva, al di là di ogni astrattezza. Senza contare che, per converso, il restauro non può e non deve ovviamente aspettarsi dall'estetica risposte in forma di ricette, ma, se mai, un'interlocuzione ficcante che possa rinvigorirne il retroterra e, di più, il portato di consapevolezza, in senso teorico-pratico ¹⁸.

D'altro canto, quando Philippot scrive - di nuovo in consonanza con Brandi - che il restauro è altro dalla "creazione", egli non solo implicitamente rivolge interrogativi intriganti sull'identità di quest'ultima ¹⁹, ma certifica la distanza - com'è ovvio del tutto legittima, ma doverosamente da palesare - tra quell'ambito brandiano e l'indirizzo-filone del c.d."restauro critico", all'incirca coevo e improntato in termini (pur congruamente) generativi, oltre che marcatamente, anzi, pressoché esclusivamente riferito al cosmo architettonico ²⁰.

Ma, di più. Riprendendo il filo argomentativo, Philippot opportunamente precisa che il restauro in causa comporta di necessità un'estetica, anche qualora questa non sia tale in termini totalmente consapevoli. Ove l'operazione si concretizza - persino involontariamente - comunque in una scelta tra valori figurativi

(e non solo tali). Con il che, ne scaturisce più che un invito a porre a confronto il settore con la filosofia dell'arte. D'altro canto, pure la dimensione assiologicamente travagliata del restauro stesso viene così resa del tutto manifesta. Ecco, allora, che l'eventuale conflitto, secondo Philippot, si può manifestare, nella fattispecie - tra l'aspetto storico e quello estetico -, allorché, per esempio, le condizioni, in qualche modo, ottimali di un'opera non manipolata, ma intaccata solo dalle alterazioni dovute al passaggio nel tempo, nuocciano alla sua congrua ostensione formale. In attinenza con tutto ciò, andando oltre Brandi, l'autore conferisce, almeno in questa fase, l'assoluta primazia, su quella storica, all'istanza estetica, già per il solo fatto che questa "est la raison d'être de l'oeuvre"²¹. Con tutti gli esiti, in sede di modalità - non proprio differenziate - che, nel risarcimento delle lacune, un tale indirizzo può comportare.

Non è questo il momento per una verifica circa gli sviluppi del pensiero di Philippot, in proposito. Il prosieguo dell'illustrazione, infatti, sarà utile per una migliore focalizzazione del problema e, dunque, per metterne in luce circostanze e dettagli, anche di contorno, così da consentire un più avvertito e circostanziato confronto, anche per mano del lettore, con posizioni successive. Certo è che, per suo conto, Brandi fa, sì, prevalere l'istanza estetica sull'altra, ma, almeno, non senza colpo ferire²².

Altro punto di non perfetta sintonia con Brandi stesso è quello, dianzi fugacemente accennato, inerente al ruolo del restauratore, per come l'ufficio di questi si debba in effetti delineare. Qui, come più tardi negli anni, Philippot esplicitamente si pronuncia a sfavore di una netta subordinazione di una tale figura nei confronti del critico²³.

Là dove, peraltro, la stessa, icastica, oltre che ben conosciuta, definizione brandiana del restauro, in quanto momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, potrebbe forse pure sottendere, almeno potenzialmente, proprio un approccio di tale natura²⁴, affine a quello di Philippot. Del resto, questi rivendica la stretta correlazione fra problema critico e considerazione tecnica. Aspetto troppo sovente sottovalutato

con sufficienza non solo dagli estetologi, ma dagli storici dell'arte, di derivazione letteraria. Tuttavia, si tratta di una questione che il restauro evidenzia con la massima nettezza. E che potrebbe fecondamente riverberarsi sulla stessa storiografia artistica, a volte astratta, oltre che per l'appunto letteraria (anche positivamente tale), comunque sovente lontana - escludendo specie gli intenditori di matrice longhiana, ma pure, per esempio, un Corrado Maltese - da un esame tangibile, diretto, delle opere, nella loro concreta fattualità ²⁵. D'altro canto, Philippot resta storico dell'arte, la cui finezza e sottigliezza interpretative non sono certo intralciate dalla competenza tecnica, anzi, come il volume a più mani sulle pitture murali dimostra a dismisura. Inoltre, c'è da aggiungere che - vichianamente - anche l'agire, il cimentarsi direttamente sugli oggetti, costituiscono una particolarissima forma, rilevante e insostituibile, di comprensione ²⁶. Il che fa, almeno virtualmente, del restauratore avvertito e sagace, insomma colto, un conoscitore inarrivabile. Del resto, ragionando in termini più ampi, la medesima tecnica è una dimensione insopprimibile dell'uomo, è una forma culturale primaria, su cui, non a caso, si sono interrogati alcuni fra i maggiori filosofi del Novecento, con M. Heidegger in prima fila. Una forma connessa con l'ideologia, certo e, peraltro, per suo conto, non solo ancella della scienza, ma promotrice di sviluppo anche in campo scientifico ²⁷.

Ma Philippot procede oltre, sottolineando il carattere di sintesi, su cui è il caso di insistere a tutt'oggi, inerente alle conoscenze proprie del lavoro di restauro ²⁸. Con la necessità, correlata, di una vera integrazione tra i relativi apporti specialistici che devono armonicamente convergere, dotandosi di una reciproca disponibilità, pure metodologica, in tal senso.

Il discorso sul confronto fra cultura umanistica e cultura scientifica, su cui lo stesso belga s'intratterà poi, nel tempo, è appena contiguo ²⁹. E si pensi che il contributo generale di base, al riguardo, quello di C.P. Snow, risale alla fine degli anni Cinquanta. Mentre il testo inerente di G. Preti è alquanto più tardo ³⁰. Ma giova qui aggiungere quanto il restauro, iuxta propria principia, incarni - o, piuttosto, debba incarnare - una

delle terze vie auspicate da Snow, quelle destinate a fondere i due, troppo spesso, più che distinti, separati, versanti culturali. In effetti, il restauro medesimo - ma parlo di una realtà nei fatti, o discetto ora de iure condendo? - è, unitamente, estetica e interpretazione e, nel contempo, operatività sulla materia costituente, è tecnica, appunto.

E' sagace interrogazione dell'opera e, insieme congiuntamente, conoscenza scientifica. E' lettura storica e, allo stesso istante, approfondimento circa la composizione dei supporti, dei pigmenti, dei leganti. Là dove, insomma, ciascun versante gnoseologico completa e integra gli altri, a vicendevole sostegno. E dove ogni conoscenza, se vista in termini unitari e globali, è ancor più pienamente rivelatrice e di indirizzo a un intervento effettivamente consapevole e partecipe, lungi dal risultare alienato. Un'attività, allora, promotrice di ulteriore, tangibile gnoseologia, appropriatamente in medias res³¹.

Ultimata, per il momento, la trattazione del fondamento teorico del restauro, Philippot si sofferma su alcuni aspetti di fondo della conservazione, con citazioni e ragguagli.

A parte, poi, un breve cenno introduttivo sulla dialettica brandiana fra struttura e aspetto dell'opera, Philippot comincia ad addentrarsi espressamente in merito al restauro delle pitture, in senso specifico, con particolare attenzione al tema del cleaning. Nella fattispecie, egli affronta l'argomento delle patine, delle vernici, degli essudati e delle velature, riferendosi alle forti polemiche relative all'allora recente opera di nettoyage, svolta presso la National Gallery³². Ne risulta, così, una corposa e analitica esposizione, vuoi sul piano teorico, vuoi, distintamente, sul piano tecnico, anche in rapporto alla filologia, oltre che con costanti riferimenti a Brandi e con congrue esemplificazioni. Entro tale quadro, emerge nettamente, tra le due posizioni opposte, britannica, iperobliteratrice e italiana, più conservativa, un forte contrasto intorno al medesimo concetto di storicità. In tal senso, per la prima, l'opera è documento circa la fase generativa; per la seconda, attestazione in chiave diacronica. A tale riguardo, senza esitazioni, Philippot sposa la tesi italiana, del

resto rivelando una propria più ampia, mancata sintonia di fondo - circa il restauro nei suoi termini generali - con il Regno Unito.

Il discorso poi, approfondendosi, si addentra sulle modifiche indotte dal trapasso temporale, le quali vengono riguardate non solo in attinenza all'attività antropica, ma, distintamente, in riferimento alle costitutive e ineluttabili alterazioni dei materiali, al trascorrere del tempo.

Qualche incertezza, ovvero, meglio, qualche legittimo dubbio sopravviene in Philippot quando, riferendosi alla prima, egli, da un lato, afferma giustamente che “dans l'oeuvre figurative la forme matérielle est bien plus qu'un signe conventionnel, elle est l'oeuvre...”, dall'altro, soggiunge che “le superpeint qui recouvre un ton original rend souvent impossible la reconstitution mentale et [...] prive le spectateur d'une partie de la substance même de l'oeuvre original”³³. Ora, è evidente come quest'ultima circostanza si possa effettivamente verificare nei casi concreti, che potrebbero pure venire esaminati, in quanto tali. Ma l'apprezzabile accento longhiano, circa la ricomposizione o il restauro mentale, è, in effetti, smentito - almeno in parte - dallo stesso R. Longhi, quando lo studioso prefigura acutamente, anche con disegni, lo stato del quadro al di sotto delle ridipinture, da lui stesso identificate come tali, con l'occhio perito del vero, ineguagliabile conoscitore³⁴.

Nell'approfondire ulteriormente il discorso, Philippot torna sulla definizione della patina, nodo cruciale del restauro pittorico e, com'è risaputo, non solo di quello. Ebbene, come nel prosieguo successivo del suo lavoro scientifico, la patina medesima, in senso ampio, è qui intesa quale esito di una modifica intrinseca, nel tempo, delle componenti materiali dell'opera, in dipendenza dell'interazione con l'ambito circostante³⁵. In senso stretto essa, a sua volta per Philippot, designa un siffatto risultato, finché questo non sia capace di compromettere la conservazione dell'oggetto. Le due definizioni potrebbero, alla fine, non escludersi, incarnando la seconda una visione in apparenza più circoscritta della prima.

In ogni modo, in entrambe, risiede un aspetto scientifico-valutativo. Cos'è davvero consustanziale? Inoltre, è ben raro che

ci sia e, soprattutto, sussista un sano e non effimero equilibrio opera-microambiente. E, poi, che significa davvero conservazione dell'oggetto? Infine, cos'è questo, intanto, nella sua specifica datità, poi, nella sua estrinsecazione, infine, negli elementi, ancora ambientali, ma in altro significato, che ne consentono la piena e corretta espressione-ricezione?

D'altra parte, abilmente, Philippot configura una possibile conciliazione fra le due definizioni proposte, con ciò tentando di smorzare i dissidi fra l'idea totalizzante della nettatura e quella più sfumata. I richiami a Brandi e alle sue fonti, come F. Baldinucci, non mancano, così come quelli agli studiosi britannici, i quali parlano di normali processi di deperimento naturale delle pitture, a cui rassegnarsi: di fronte, insomma, alla patina vera³⁶. Naturalmente, oggi si può aggiungere che altro è il degrado in senso specifico, come modifica estrinseca e/o patologica, altro l'alterazione, termine più vasto che, includendo il degrado stesso, comprende pure le mutazioni consustanziali e/o fisiologiche. Di più, dopo le elaborazioni di K. Hempel, appunto, si parla espressamente di patina vera e, agli antipodi, di patina falsa. Mentre è noto che A. Barbacci, riferendosi all'architettura, distingue, contrapponendole, quella intrinseca e quella estrinseca³⁷. D'altro canto, si sa che, per ciò che attiene ai metalli, ci si rapporta, in genere, a quanto viene contrassegnato come patina nobile, esplicitamente considerata da Philippot nel 1976³⁸. Si constata così, per l'ennesima volta, che un confronto tra i vari filoni figurativi - ognuno da non assolutizzare, visto che la loro definizione è storicamente datata ed empirica, stanti pure intrecci e giustapposizioni tra i medesimi - può risultare opportuno, in sede di restauro e non solo. E, del resto, in seno alla teorica del restauro stesso, il problema del paragone tra i diversi linguaggi e settori è vivo. E lo è sia in relazione alla dimensione artistica comunque comune, a cui corrispondere con una filosofia estetica e conservativa unitaria, naturalmente a suo modo articolata, sia in rapporto alla necessità di tenere pur sempre nel debito conto le indubbie differenze tecniche ed estervative. Con il che, proprio avendo presenti le diversità, è possibile ricondurre il tutto a sintesi più alta e matura, senza

egemonie unilaterali, da parte di un settore sugli altri, ma anche senza sottovalutazioni. Per esempio, certo, l'architettura è altra dalla pittura in quanto linguaggio. E non solo sotto il profilo delle esecuzioni e delle tecniche, ma, oltretutto, per ciò che si riferisce alle rispettive, ben differenti spazialità (e temporalità-dinamiche ricettive). In tale quadro, tra l'altro, la questione delle lacune si presenta, nei due domini, piuttosto diversamente. Ma, alla fine, anche ciascuna opera è, ogni volta, differente dalle altre; mentre, per esempio, pittura e architettura sono inestricabilmente legatissime, come ci insegna proprio Philippot, soprattutto, ma non soltanto, in sede di dipinti a fresco. In definitiva, un discorso accomunante, in chiave di estetica, resta indispensabile³⁹. Il che nulla toglie, in effetti, alla valutazione delle differenze, anzi.

Del resto, ogni opera d'arte è tale anche e soprattutto quando rivendica, ponendola davvero in essere, la propria irriducibilità ad altra; quando è inconfondibilmente se stessa, perseguendo e conseguendo, alacre, la propria finalità formativa; quando corrisponde alle sollecitazioni della materia prescelta, ma nel contempo le subordina e le piega ai propri fini; quando, in conclusione, si assoggetta, ubbidendovi, alle regole che, sola, si dà, nel corso del proprio farsi, come riconosce L. Pareyson⁴⁰. E questo vale per tutti i settori, appunto, artistici, senza distinzione. Il che conferisce legittimità al raggruppamento dei soggetti inerenti. Ciò che non rende di certo illecito né esaminare, nel loro insieme, i filoni artistico-figurativi, pur non in termini indifferenziati; né enuclearne uno; né, alla fine, valutare pure le singole espressioni in sé, paesaggio incluso. E nemmeno riguardare le manifestazioni ove si riveli una simbiosi, una compartecipazione attiva tra più espressioni, a cui, del resto, non è di certo indifferente per primo proprio Philippot, tra l'altro quando accede all'esame del Barocco tedesco⁴¹.

Ma il Nostro, tentando una conciliazione tra gli opposti atteggiamenti, riguardo alla patina e al cleaning, non perciò elude l'attinente tema di fondo. Vale a dire, l'insanabile divergenza, ancorché circoscritta all' "appreciation esthétique" del fenomeno in causa⁴². Pur tuttavia, la questione potrebbe venire

ulteriormente localizzata ai soli casi ove la patina in effetti non faccia aggio, opprimendola, sulla materia costitutiva e correlativamente, seppure non meccanicamente, sull'immagine. Nella quale evenienza, in linea di massima, essa potrebbe essere - in qualche modo, tutto da precisare - da affievolire, pur con gli innegabili e ardui problemi, non solo tecnici, derivanti, come, tra tutti, il punto a cui fermarsi. Inoltre, se è vero, come intende Brandi, che la patina stessa pone una sorta di sordina alla iattanza della materia in causa, è pure constatabile come essa discenda dalla graduale, perenne e intrinseca - talora impalpabile - mutazione di questa ⁴³, così come dianzi riconosciuto dallo studioso belga, dunque, di nuovo senza una particolare, specifica sintonia con il maestro senese.

Difatti, Philippot, in merito, prontamente riconosce quanto detta patina sia davvero parte costitutiva della materia autentica in oggetto. E, da ciò, con un ragionamento impeccabile, trae la conseguenza secondo cui se, per ambo le scuole, è sacrosanto il dovere di salvaguardare la seconda, ne deriva che va comunque tutelata pure la prima. Ma, ed è qui che si manifesta sin da allora il Philippot più noto, egli soggiunge che, pur espungendo la patina, sarebbe comunque vano illudersi di poter risalire allo stato originale (originario?) di essa materia. Mentre, in effetti, non si potrebbe non esumare - clamorosamente aggiungo - nient'altro che "l'état actuel du document", stato che, peraltro, per coerenza, dovrebbe essere inclusivo, allora, di detta patina, appunto come parte coesistente dell'entità fisica coinvolta e rivelata⁴⁴.

Altrimenti, come affermerà più tardi il belga, si verrà a produrre un effetto di novità inestricabilmente e contraddittoriamente congiunto, in vero, a una condizione alterata in termini inesorabili; insomma, con il prevalere di una sorta di interesse igienico: peraltro non dotato di particolare consistenza, come si può osservare, in senso né scientifico, né critico ⁴⁵.

La conclusione, in proposito, dell'autore rimane quella di distinguere, come già dianzi accennato, fra i due concetti estremi di storicità dell'opera. Il che già costituisce un chiarimento,

anche rispetto allo stesso Brandi. In effetti, l'istanza storica non sarebbe più vista in termini univoci e compatti, ma verrebbe così declinata al plurale. Ciò che trova me, ma anche - come credo - A. Bellini, in particolare sintonia⁴⁶. Seppure io, sceverando tra la visione storiografica, in termini sincronici e, distintamente, quella in termini diacronici, non risalga necessariamente, nel primo caso, al solo stato d'origine. Bensì a tutte le fasi significative del testo figurativo, nelle loro rispettive estrinsecazioni. Di più, entro l'impostazione da me delineata, le due ottiche non sarebbero ineluttabilmente e sempre inconciliabili, individuando, anzi, nel terzo tempo brandiano - vale a dire nell'attimo presente, nell'oggi dell'hic et nunc - la loro naturale e decantata confluenza, appunto, tra diacronia e sincronia⁴⁷.

Il tema, in ogni modo, sollecita varie riflessioni, a latere. Qui basti aggiungere come - in riferimento al rapporto fra il tempo stesso e l'opera - troppo sovente si alluda, con mal celata enfasi, alla sua originarietà, alla sua condizione primeva, appunto, peraltro confondendola con quella originale. Ora, certo, l'etimo delle due espressioni è sostanzialmente comune, ma il significato non è di certo identico. Là dove il senso del primo vocabolo è più restrittivo di quello del secondo. In effetti, tutto ciò che è originario è anche originale, ma non necessariamente viceversa⁴⁸. Può essere originale, ovvero autentico, in un'opera, anche ciò che attiene a una fase seriore, sedimentativa o di rifusione, entro la medesima. Il che, certo, può valere più per un'architettura - di rado per intero, nelle sue varie parti, effettivamente coeva - che per un testo pittorico: nel quale ultimo, è tendenzialmente più definita, oltretutto, la questione dell'autografia, seppure, certo, vi possano partecipare apporti di bottega e di aiuti. Là dove, nel cantiere edilizio - con condivisione, di norma, corale - il legame tra il progettista e l'esecuzione resta, in ogni caso, più mediato.

Ma l'argomentazione di Philippot, tragiudicato, tramite la patina, il versante storico del tema del restauro, si approssima, ora, a quello estetico, sempre in attinenza alla pulitura dei dipinti.

Lo studioso, già in esordio, prospetta i due fili conduttori prioritari del discorso. Anzitutto, egli si chiede retoricamente

quanto, nel restauro stesso, si debbano tenere in conto le intenzionalità dell' autore ⁴⁹. In seconda istanza, egli si domanda quale ruolo, in merito alla dimensione estetica di una siffatta operatività, debba assumere la contemporanea filosofia dell' arte, in definitiva e alle spicce, il sentimento del bello.

Com'è naturale, con il senno del poi, si può qui puntualizzare, intanto - salvo addentrarsi ulteriormente nei meandri argomentativi -, che le intenzioni dell' autore, o, aggiungo, degli autori, non sono particolarmente precisabili, fuori dal contesto proprio dell' opera. E, forse, pur qualora desumibili indirettamente, ossia da ulteriori attestazioni, i propositi possono risultare interessanti, sì, ma, certo, sono ben lungi dal risultare decisivi per una valutazione del testo figurativo, in quanto realtà pura. Del resto, si può configurare un' opera d' arte anche senza che sussista, a suo fondamento, un particolare Kunstwollen⁵⁰, come dimostrato, per esempio, dalla dimensione estetica dei paesaggi agrari⁵¹. In ogni modo, per di più, l' intenzionalità, di per sé, non è nemmeno garanzia di un esito formativo risolto, efficace. Comunque, detta intenzionalità, se è esterna nei confronti dell' effettiva epifania dell' immagine, non è detto che corrisponda a questa, mentre una precisa consapevolezza non è richiesta, come requisito, all' artefice. Del resto, la dimensione inesauribilmente ermeneutica dell' opera, nei confronti e, anzi, da parte del ricettore, evidenzia come essa, almeno in quanto eterno presente, sia sottratta persino al suo artista; insomma, non gli appartenga più (come riconoscerà il medesimo Philippot⁵²).

Per giunta, non è affatto detto che l' artefice in causa sia e possa essere il miglior interprete, quello autentico, di se stesso. Infine, un autore può coltivare persino più intenzionalità, pure contraddittorie, salvo superarle scegliendo, mentre, al di là di tutto, è l' opera a rimanere l' unico, saldo riferimento davvero essenziale, nella sua ineffabile, quasi imperscrutabile, 'presenza astante'⁵³.

Riguardo, invece, allo spunto concernente l' estetica contemporanea, esso rimane, a mio parere, oltremodo pertinente e non solo perché pare alludere a Brandi, quando questi assegna

il restauro alla terza temporalità, quella relativa all'attuale medesimo dell'intervento ⁵⁴. O quando il maestro senese, privilegiando, alla fine, l'istanza relativa - esperito ogni tentativo di conciliarla con quella storica - raccorda il settore della conservazione a quello della filosofia dell'arte.

Ma perché, in effetti, di fronte a un restauro su opere figurative, la dimensione estetica di queste - prima, durante e dopo l'intervento stesso - si staglia inequivocabilmente, volenti o meno, consapevoli o no, come assoluta coprotagonista, rispetto a detta valenza storica. Dunque, un collegamento esplicito con la filosofia dell'arte, più che necessario, è imperativo. Tanto più che proprio la storia del restauro stesso ci conferma come il gusto costituisca una traccia, una guida perenne, ancorché spesso sotterranea, non appieno consapevole, all'attinente prassi ⁵⁵. Ma appunto l'estetica di oggi ci fa toccare con mano come il sentimento del bello rappresenti solo una delle esegesi possibili in merito, non certo l'unica legittima. In effetti, almeno dal Settecento in poi, con la nascita della filosofia dell'arte in senso moderno, sono ammesse e codificate varie e ulteriori impostazioni, altrettanto accreditate, come il pittoresco, il sublime, il caduco, persino l'orrifico ⁵⁶. Ancora, esistono, poi, per esempio, l'estetica del male, di G. Bataille, così come quella della polvere e quella della ruggine ⁵⁷. Il problema rimane se (ed eventualmente in che modo) ci si debba rapportare, tramite l'odierna filosofia dell'arte, anche a quella/quelle propria/e della temperie dell'opera in causa. Ma, allora, si ritornerebbe, in qualche guisa, al discorso sulle intenzioni dell'autore, seppure, stavolta, in riferimento stretto al testo figurativo in esame. Gli è che, come correttamente testimoniato proprio da Philippot in più occasioni, egli, venendo in Italia, è spinto dallo stesso Brandi a studiare B. Croce e la sua estetica, in primis ⁵⁸. Pertanto, le coordinate di Philippot stesso, al momento, su quel versante, consistono, appunto, specie nei due autori appena menzionati. D'altro canto, nell'Italia degli inizi anni Cinquanta, le principali estetiche non crociane sono quelle - peraltro, fra loro così diverse - di G. Gentile, sulla cui scia lavora U. Spirito, e di A. Banfi,

mentre quelle di L.Pareyson e di D.Formaggio devono ancora vedere la luce⁵⁹.

Senza pensare, poi, a G. della Volpe, ovvero a L. Anceschi⁶⁰.

Comunque, Philippot, svolta un'interessante digressione comparativa con la filologia e il diritto⁶¹, asserisce che il tempo rischia di falsare il messaggio dell'opera, tradendo la volontà dell'autore. D'altra parte, egli è ben consapevole circa l'eventualità che questi possa essere in grado di prevedere, entro limiti ragionevoli, talune alterazioni, magari poi, in effetti, per davvero intervenute. In ogni modo, Philippot soggiunge che qualunque intento di far tornare il testo allo stato sorgivo si scontrerebbe con l'irrevocabilità delle modifiche intrinseche cagionate dal tempo intercorso⁶². Ma, di più, agganciandosi esplicitamente a Brandi, egli tocca un punto decisivo della propria impostazione critica, su cui tornerà nel tempo; vale a dire, la presa d'atto circa l'inconoscibilità, se non aleatoria, dello stato stesso⁶³.

Espunta, poi, ogni fantasia dall'intervento di restauro, Philippot ipotizza, fra altre, la possibilità, allorché si sia dotati di sicure basi conoscitive in merito, di eliminare gli effetti di certo contrari alle intenzioni dell'artista. In ogni modo, menzionando Brandi, egli conclude momentaneamente che il mantenimento della patina è più di consueto prossimo allo spirito dell'artista stesso.

Per converso, accostandosi all'apprezzamento estetico contemporaneo, Philippot, riguardo a un'opera rimaneggiata nel tempo, asserisce che questa, a seconda della metodica e dell'intensità di una pulitura che si attua, può essere portata a vari stati diversi, in forza della scelta, appunto, estetica del restauro. Ciò significa che, secondo lo studioso, l'opzione si esercita ed estrinseca sulla scorta di una gerarchia di tale natura, non già in base alle (presunte) intenzionalità dell'artefice. Comunque, la possibilità di risalire - tramite l'intervento queste, inizia a essere circoscritta, da Philippot, a una limitata casistica, allorché, in ogni modo, siano rispettate precise condizioni. Anzitutto, quella per cui si possa ritenere l'intenzione dell'artefice come la componente cruciale in seno a una data

opera. In proposito, Philippot opportunamente distingue tra il carattere tendenzialmente individuale della pittura e quello, in genere, marcatamente corale dell'architettura. Ma la seconda condizione restringe viepiù la gamma delle concrete probabilità volte ad accedere, nel restauro, ai propositi dell'autore. Si tratta della fattibilità di risalire a questi, tramite, inevitabilmente, le condizioni di fatto dell'opera.

E qui, oltretutto, si entra decisamente nel campo delle ipotesi, alla soglia delle quali, com'è noto, il restauro dovrebbe, prudenzialmente e modestamente, fermarsi ⁶⁴.

Quanto all'obliterazione di interventi umani (le aggiunte)-generalmente per nulla prevedibili da parte del primo artista - Philippot ritiene che essi(e) vadano mantenuti(e), nel caso in cui la loro qualità estetica sia maggiore rispetto a quella di ciò che ancora vi risiede subito inferiormente. Si può osservare, al riguardo, che la superiorità figurativa di una versione o di un'altra - dove quella occultata rimane, peraltro, incognita - resta un giudizio molto opinabile, discutibile e quanto mai soggetto a revisione critica, pure in sede estetica. Ciò a petto, invece, della pressoché certa, definitiva irreversibilità di un'asportazione (salvo che nella scultura, nella sua solidità, purché, naturalmente, i brani si siano conservati integri). Inoltre, l'eventuale depurazione potrebbe facilmente condurre a interventi come quello già effettuato sulla Basilica di S. Maria di Collemaggio a L'Aquila.

Ove l'eliminazione si dovrebbe cimentare con il (ri)-facimento inventivo di parti non più esistenti, giacché, magari, le sovrammissioni erano dettate anche dall'esigenza di sopperire, colmandole, a delle lacune ⁶⁵. E' pur vero che, oggi, gli strumenti e le tecniche d'indagine indolore e non invasiva sono molto affinati. E sono in grado di consentire una verifica, propedeuticamente rispetto a ogni eventuale intervento, circa lo stato dell'opera, al di sotto di ridipinture e, comunque, di manomissioni. Ma non sarà questa circostanza a far sciogliere, definitivamente e scientificamente, il problema. Anzi, proprio in base alle risultanze di tali ricerche, si potrebbe aggiungere che, appunto, l'aspetto conoscitivo-rivelativo del lavoro sarebbe,

almeno in parte, così conseguito e, soprattutto, senza alcun danno.

In ogni caso, stante, secondo Philippot, il dissidio fra le istanze estetica e storica, al riguardo, egli sostiene restare in piedi ogni quesito circa il grado di nettatura a cui assoggettare il dipinto. Così che riemergono tutti i dubbi sulla pratica impossibilità di determinare “si un vernis est originale”, nonché circa “la méthode adopté pour concevoir l’original”⁶⁶.

Ecco, dunque, che il discorso va ulteriormente approfondito.

A questo punto, mi pare qui il caso di riprendere, a mezzo di ulteriori argomentazioni, quanto ho prima accennato sulle necessità/istanze di fondo - storica ed estetica sul loro rapporto, anzitutto distinto, poi complessivo, con le visioni sincronica e diacronica delle vicende umane, quelle figurative comprese⁶⁷. Come precedentemente delineato, le due esigenze basilari del restauro appena dette vanno in effetti coniugate, ciascuna, al plurale. Tanto per cominciare, si è visto che l’istanza storica, in vero, va piuttosto intesa in una molteplicità di accezioni, ben oltre un solo apparente monolitismo⁶⁸.

Difatti, in merito, le visioni possono risultare numerose. E’ storico, per esempio, l’intento di risalire, nello scavo di un edificio, alla fase preromana. Così, lo è il riesumare, valorizzandola, quella imperiale. Ma può esserlo pure la volontà di privilegiare il periodo tardomedievale. E così via: sono tutte letture sincroniche possibili, del resto, come numerose altre ancora. Per converso, è storico anche un taglio diacronico, riguardo alle sedimentazioni intervenute. Quello, cioè, di dare conto delle giustapposizioni, ponendo in luce come le permanenze preesistenti abbiano condizionato meno - gli apporti e gli impianti successivi. Il che, mutatis mutandis, può valere pure per delle deposizioni pittoriche, versioni diverse, varianti e ripensamenti nel ductus inclusi. Rileggibili, ora, con indagini non invasive. Insomma, può rispondere all’istanza storica sia il riferimento alla fase originaria, per la verità, davvero oltre misura mitizzata sino a oggi, sia quello a tutte - una soltanto fra - le eventuali sequenze seriori, comprendendovi lo stato attuale. Naturalmente, si tratterebbe di una corrispondenza in ogni caso

parziale nei confronti dell'istanza medesima, ma un rispetto omnicomprensivo - per così dire, neutro - sarebbe comunque impraticabile. E questo perché ogni scelta sarebbe, in quanto tale e in linea di principio, ineludibile, ma anche foriera di esiti tangibili sull'opera, fino a un fatidico aut aut. D'altro canto, si dà, in genere, sin troppo per scontato che il riguardo per l'esigenza storica consista - entro il settore - nella tutela del solo svolgimento o continuum temporale di un testo, nelle tracce residue delle sue varie successioni ⁶⁹.

Per quanto attiene, poi, all'istanza estetica, a sua volta, questa dimensione viene di frequente invocata in riferimento solo a un preciso momento dell'opera, quello inerente alla conclusione della fase genetica: brandianamente parlando, insomma, la formulazione d'immagine, con il che si conclude il processo iniziatosi con la costituzione d'oggetto. Una tale posizione in sé non è qui posta in dubbio, malgrado gli eccessi "restaurativi" che sono occorsi al riguardo e in suo nome. Verificatisi, talora, anche con l'intento di privilegiare immagini ritenute imperiture, incorruttibili e, talvolta, persino ancorate a visioni teoriche neoplatoniche ⁷⁰. Ove, in definitiva, la concretezza dell'opera, nelle sue imperfezioni, difettosità, anomalie materiali e/o artigianali e sopraggiunte alterazioni sono caratteristiche vissute, a torto, con disagio. Intendo solo aggiungere che esistono pure ulteriori dimensioni estetiche, altrettanto legittime, che non guardano all'immagine semplicemente come un qualcosa di perenne, fisso e intramontabile. Ma, piuttosto, a una forma formata che potrebbe anche modificarsi con il tempo, senza con ciò perdere, almeno non necessariamente e in ogni caso, una dimensione estetica. Caso mai, assumendone una, seppure in parte altra da quella originaria, ma non perciò inautentica o non originale: al massimo, non quella originaria. Mi riferisco ad alcune connotazioni figurative: quelle, insomma, del corruttibile, del caduco, della patina, appunto, dell'irregolarità (intervenuta, accentuatasi, ovvero costitutiva), fino al caso limite del rudero (considerato, quest'ultimo, come valore sia da Brandi, sia da Philippot ⁷¹). Soggetto, questo, peraltro, ampiamente apprezzato

da Brandi vuoi in sede storiografica, vuoi in sede estetica, soprattutto allorché dialogico con il sito paesistico ⁷².

Ecco, allora, che, ricapitolando, l'istanza storica, oltre la visione diacronica, deve contemporaneamente assumere quella sincronica. Mentre l'esigenza estetica, per suo conto, di là da quest'ultima veste, deve accedere pure a un taglio verticale. Per quanto asserito, allora, il possibile conflitto - che, come intende Brandi, non riguarda né la patina, né il rudero, ma, caso mai, l'aggiunta, il rifacimento, ma, aggiungo, pure la lacuna - passa attraverso le predette istanze, configurandosi, piuttosto, fra l'interpretazione diacronica, ovvero sincronica, dei fenomeni storici. E storici, tutti, includendovi quelli figurativi. Naturalmente, per quanto attiene all'opera d'arte, in particolare, quanto sinora esposto non può risultare sufficiente, di fronte alla dimensione perfetta ed extratemporale a cui, pure, l'opera stessa aspira, conseguendola anche, qualora possa dirsi per intero, appieno riuscita ⁷³. Il che prospetta, a scala decisiva, anche l'ardua questione attinente alla storicità del testo figurale ⁷⁴.

Senza potersi qui addentrare in merito, comunque, l'opera d'arte costituisce il frutto di una specifica espressività, che si esterna su e tramite una materia, la quale, da formante, diviene, via via, formata ⁷⁵. Il processo genetico dell'opera in causa - il quale, dunque, come in Brandi, si manifesta, scandendosi e snodandosi, lungo l'intero tragitto che si distende tra i due momenti significativi - si attua qui senza alcuna cesura tra il veicolo dell'immagine e il risultato estetico. E ciò, in seno a una stretta coesistenzialità tra le due componenti, del tutto congiunte e, alla lettera, entrambe indispensabili alla piena e manifesta ostensione dell'opera. In questa accezione, naturalmente, rispetto di essa vuol dire pure tutela della condizioni brandiane - ossia della luce, del sito, dell'atmosfera -, materie a loro volta e per loro conto del testo (e indisgiungibili da tali fattori), seppure in un'accezione metaforica ⁷⁶. Ma vuol dire, com'è ovvio, anche e in primis, conservazione dell'opera, nei suoi elementi più direttamente costitutivi e tangibili, insomma, corporei. Ecco che, allora, l'immagine rimane, sì, concettualmente discernibile, eppure mai separabile dalla materia stessa che - quella e solo

quella -, assieme alle condizioni di cui dianzi, ne consente la piena, effettiva, inconfondibile estrinsecazione. E ciò rimane, visto anche che essa condiziona, sia pure certo non deterministicamente, l'esito formale, proponendo caratteristiche e vincoli riscattati dall'artefice - appunto, come fattori del processo generativo - in seno all'esito medesimo. Così, la storicità, ben oltre il mero dato documentario, ma, anzi, nella ricca densità della sua valenza, è di certo legata a detta materia⁷⁷. Ma pure all'immagine che, seppure con vari tramiti (tra cui ancora le condizioni di cui sopra; poi, l'aspetto esperienziale, in senso percettivo ed ermeneutico, che rimane problema aperto), è espressione, al contempo visiva e tattile, di quella datità, per come precisamente foggata, ma pure per come, entrambe, transitate nel tempo. Per contro, reciprocamente, l'estetica e l'istanza relativa implicano la tutela riguardo a tutti i fattori di trasmissione dell'immagine (corretta illuminazione, spazialità, etc.), anche per assurdo volendo prescindere dall'esigenza storica, giacché pure l'opera d'arte, alla fine suo modo, rimane storica nel fondamento del suo essere⁷⁸. E ciò resta, seppure, indubbiamente, essa aspiri a un assoluto, fuori dal tempo e dalla quotidianità. Essa, insomma, incarna l'universale, ma manifestandosi nell'individuale. Là dove, in sostanza, nessuno fra i due termini può venire ricusato dalla coscienza riguardante. La quale, poi, è essa che fa sì che l'effettiva estrinsecazione non sia già più solo potenziale, anzi, per davvero e interamente in atto, ogni volta rivissuta, riformulata, riespressa in nuce dal ricettore. A suo modo, interprete, quest'ultimo e, nel contempo, fruitore, sì, ma protagonista partecipe di una ri-generazione e di una perenne e sempre diversa, eppure ognora autentica, rinnovata esecuzione mentale, nella sua ineffabile, enigmatica fattualità. Tutto un processo senza il quale non ci sarebbe effettivo riconoscimento⁷⁹.

Nel riprendere il filo del discorso di Philippot, questi si domanda se e in quale misura la patina possa risultare conforme alle intenzionalità dell'artista e sia, perciò stesso, da rispettare, sotto il profilo estetico. E' chiaro che, simultaneamente, la sordina del tempo va di certo mantenuta, in base all'altra istanza,

quella storica, almeno nella sua declinazione diacronica. Se, poi, essa sia presagita dall'artefice, allora il suo mantenimento sarebbe invocato pure dall'accezione orizzontale, ascritta alla genesi artistica, della medesima istanza. Philippot, in ogni caso, definisce la patina pure come un "facteur emotif étrangement complexe", comunque in quanto concetto strettamente critico⁸⁰. In tal senso, riguardo alle intenzioni dell'artista in proposito, lo studioso riafferma l'impossibilità di risalirvi, in termini compiuti e oggettivi. Non solo, ma, una volta trovato un accordo sul piano dei principi, egli aggiunge che si aprirebbe una controversia su quello delle procedure, in attinenza alle modalità da porre in atto per ricercare lo stato originale. Con ciò, dando per scontato che quest'ultimo, da un canto, e le intenzioni, dall'altro, siano fattori coincidenti. Il ragionamento, però, si addentra ancora, appunto, sui metodi e le tecniche. In tal senso, il "devernissage" potrebbe in effetti imporsi, come ipotizza Philippot, onde consentire un trattamento conservativo o, meglio, così da eliminare una causa di degrado⁸¹. Ma qui l'autore stesso acutamente oppone che "un repeint ou un vernis ne peut être enlevé sans danger pour la matière originale", situazione in cui il rispetto di uno strato pittorico è il migliore strumento per non intaccare i pigmenti originali⁸².

Anche se è pur vero che si potrebbe almeno affacciare l'idea di una pulitura selettiva, con tutti i rischi e le difficoltà che questo comporterebbe. In ogni caso, Philippot sintetizza i fattori da avere presenti, in merito. Anzitutto, l'impossibilità di "déterminer avec certitude si un vernis est original"⁸³. In secondo luogo, la considerazione secondo cui anche una vernice originale potrebbe aver subito delle modifiche tali - ovvero porre il dipinto in stato di pericolo tale - che espungerla potrebbe essere giustificato sotto il profilo vuoi tecnico, vuoi estetico.

Naturalmente, bisogna qui ricordare il fenomeno dell'alterazione divaricata dei pigmenti - studiato pure da U. Baldini, ma prima ancora, in altra sede, proprio da Philippot - per cui, alcuni scuriscono con il tempo, altri l'opposto, altri ancora restano pressoché stabili⁸⁴. Il che non solo rende assai arduo qualunque discorso e qualsivoglia intervento di nettatura, ma

ostico ogni sforzo di risalire, già solo mentalmente, allo stato primevo. Comunque, in terzo luogo, all'inverso, una vernice, ancorché non originale, potrebbe positivamente assolvere alla "fonction du vernis original disparu"⁸⁵. In questo lucido sforzo di chiarificazione, Philippot elenca dei punti tormentosi, peraltro entro un discorso serrato e sistematico, quale non si ripeterà facilmente in séguito, se non nel volume in collaborazione con i Mora. Uno svolgimento che dà effettivamente conto dei quesiti teorico-pratici che restauri di tal genere possono coinvolgere; del loro livello, della loro qualità problematica, infine, del grado di conoscenza che, circa l'opera pittorica via via in causa, essi devono comportare. Ed è una cognizione, come risulta lampante, sull'intero arco dei molteplici ed eterogenei fattori coinvolti, da quelli formali a quelli interpretativi, da quelli storici a quelli tecnici, da quelli teorici a quelli scientifici e operativi.

Philippot, poi, considera che quanto orienta la pulitura degli empiristi è, in definitiva, la ricerca del vero. Quel vero, poi, che, se lo si vuole oggettivo - ingenuamente, aggiungo - non può essere trovato se non su un piano "matériel". In proposito, il belga osserva: "Mais en affirmant que cette vérité littéraire est la plus proche de la vérité spirituelle ils considèrent implicitement que les modifications naturelles de la matière (patine) sont minimales"⁸⁶. Ecco che Philippot - si rammenti, laureato, come Brandi, anche in Giurisprudenza - distingue, riguardo all'opera d'arte, la lettera e lo spirito, così come si realizza pure nelle esegesi filologico-bibliche. In ogni caso, le alterazioni, qualora minime, potrebbero ben venire mantenute, senza particolare danno. Per contro, in seno a un contesto dove ci sarebbe confusione tra intenzioni dell'artista e qualità estetica, "L'argument principal des nuancés repose sur l'idée que, l'évolution en sens divers des couleurs originales ayant altéré les rapports chromatiques et spatiaux, l'oeuvre a perdu son unité"⁸⁷.

Certo, gli sviluppi cromatici difformi e divaricati dei diversi pigmenti costituiscono, secondo si è dianzi visto, un rilevante problema storiografico, tecnico, critico e figurativo. Ecco, dunque, gli esponenti da assumere in considerazione, come ricorda Philippot nel constatare che "la présence, sur l'ensemble

du tableau, d'un voile de vernis ancien, atténue ces discordances et rétabli l'unité primitive”⁸⁸.

In merito, Philippot obietta; ma è pur vero che la proposta - almeno riguardo agli effetti visivi - non si distacca troppo da quella concernente il pur doveroso rispetto della patina. In ogni modo, l'attenuazione delle discordanze non è proprio dimostrata, ma, soprattutto, il ristabilimento dell'unità primeva non si pone. Caso mai, si vengono a delineare attutimenti delle discordanze stesse, nonché omologazioni coloristiche, nulla più. Il che è quanto sottoscrive Philippot, con la specifica secondo cui si consegue una sorta di nuova armonia, ma con il tradimento dell'artista. In più, secondo il Nostro, il tono “jaune-vrun”, espanso dalla vernice antica sul dipinto, produce l'effetto di rendere caldi i colori freddi, così che l'unitarietà dell'opera, nei relativi, delicati gamme ed equilibri cromatici, si verrebbe inevitabilmente ad alterare, se non peggio. In ogni caso, qualora la vernice in oggetto inducesse forme di deterioramento, Philippot ne ricaverebbe la necessità di espungerla, pur con tutte le accortezze del caso⁸⁹.

In ogni modo, da tutto quanto esposto, emerge, in termini ossessivi, la tendenza comune, in molti indirizzi operativi, nel voler risalire a ogni costo al mitico aspetto originale - che poi è identificato, senza residui, con quello originario cui Philippot oppone che le modifiche intervenute fanno parte, ormai, della storia del dipinto. Anche perché, consenzienti o meno, si è comunque in presenza oggettiva dello stato attuale dei materiali, quale che sia la pulitura, la più fine e delicata, a cui si sottoponga l'opera.

Se, poi, si desidera generosamente giungere, il che è diverso, a una condizione la più prossima possibile a quella ‘originale’, il discorso rimane ben più ragionevole, anche se quest'ultima, nella circostanza, la si può stabilire a tavolino, ma in via congetturale e, come già sostenuto da Philippot, partendo dall'unico dato incontrovertibile, appunto l'odierna condizione de facto. Più avanti, il belga accortamente riconduce il discorso alle modifiche che intervengono, nel succedersi delle generazioni, pure sulle nostre stesse sensibilità cromatiche. Che,

aggiungo, pretendiamo, senza avvedercene, rispecchiate nelle opere del passato, anche quando siamo devianti, come oggi, dalle fotografie a colori (vedansi, in merito, lo stesso Philippot e, poi, A. Conti ⁹⁰ e, di più, dagli schermi cinematografici, dai monitor televisivi, dai video dei computer, rendering compresi ⁹¹).

Quanto tutto ciò si riveli spurio nei confronti di una corretta percezione, storicamente fondata, di oggetti artistici trascorsi, è solo in parte immaginabile e meriterebbe uno studio apposito. In ogni caso, è grave l'incidenza sotterranea, specie e proprio in quanto tale, di tutto ciò sul restauro, vale a dire sull'operatore che, inconsapevolmente, rischia d'imporre al testo figurativo delle stigmate cromatiche talora del tutto allotrie, con una distorsione in grado di fuorviare irrimediabilmente ogni ricezione futura. Così che il conflitto, come ricorda Philippot, si instaura tra lo stesso stato originale del dipinto e "la sensibilité actuelle"⁹².

Il discorso, poi, si approssima alla questione del ritocco e, più in generale, del risarcimento, nei rispetti della mancanza. In rapporto al graduale rivelarsi dello stato di un'opera, proprio a séguito della sua pulitura, Philippot coglie un'indubbia correlazione tra il nettoyage e la presenza, così palesata, appunto di ritocchi. In proposito, egli ritiene che l'estendersi delle lacune potrebbe consigliare un mancato intervento di pulitura, ovvero la sua limitazione circoscritti strati di vernici e apporti giustapposti - in base a motivi e tecnici ed estetici. Lo svolgimento tematico porta poi Philippot a proporre un breve affondo storico, esteso fino al momento in cui il restauratore diviene uno specialista, così ben distinguendosi dal lavoro dell'artefice.

A quel punto, però, come rammenta il Nostro, si produce del nuovo disordine, non già più, come fino a poco prima, tra nuova "creazione" e intervento riparatore, ma tra quest'ultimo e la falsificazione.

Così, Philippot passa criticamente in rassegna i vari indirizzi comportamentali, in merito: da quello conservativo, che si riferisce al rispetto della sola estrinsecazione fisica autentica, stante la non riproducibilità dell'unicum originale (R. Longhi)⁹³; a quello integrativo (K. Clark, K. Wehlte, H. Ruhemann, U.

Procacci, etc.), dettato dall'impatto della lacuna, in grado, per esempio, di minare il senso della spazialità di un interno olandese seicentesco (M.G. Friedländer)⁹⁴: motivo, quest'ultimo, che riprenderà con il padre, nel 1959⁹⁵. E' poi il turno del restauro definibile di accompagnamento, che si cimenta nel superare le rinunce del primo, senza cadere, tramite apporti invisibili-analogici, nelle mende falsificatorie del secondo. Così, secondo una tale direttiva (di M. Doerner e, poi, di C. Brandi), il risarcimento, a ritocco o rigatino (tratteggio), diviene percettibile a occhio nudo (da presso), ma è sufficientemente spinto da porsi in grado di ristabilire distanza - l'unitarietà e il senso figurativi del dipinto⁹⁶. Nessun accenno viene proposto, invece, riguardo al pur elevato discorso brandiano relativo alla comparazione tra la lacuna e la macchia su vetro⁹⁷.

A questo punto, lo svolgimento, sempre in rapporto alle lacune, si avvia, però, alla considerazione di un tema teorico decisivo, quello che concerne l'unità potenziale dell'opera d'arte⁹⁸.

Secondo Philippot, il restauro di accompagnamento sarebbe mirato a recuperare la stessa unità, cuore nevralgico dell'impostazione brandiana. Allo scopo di chiarire una tale formula, egli ne delinea le connotazioni, in riferimento all'opera d'arte, appunto, vista come intero e non come silloge. Ecco, allora, che il testo richiama le parti, come alludendovi, evocandole, e viceversa. Il tutto entro un'unità che non riproduce quella, organica o funzionale, del mondo fisico, bensì quella inconfondibilmente propria della medesima opera d'arte. Senza poter qui riassumere Brandi o l'esposizione che ne propone Philippot, dagli assunti scaturisce che il testo figurativo, non essendo costituito di parti a sé, ebbene qualora si trovasse in frantumi, esso continuerebbe a esistere proprio quale intero, appunto potenzialmente, in ciascun frammento, in proporzione alle tracce formali superstiti. Ecco, allora, che si tratterebbe di sviluppare una tale unità. Tuttavia, voglio soggiungere che se si decide di dare corso ai suggerimenti impliciti, che bisogno c'è di farlo - in termini, in vero, tendenzialmente pleonastici - quando l'intero è davvero come virtualmente contenuto in ciascun

frammento, quasi si trattasse di una reliquia⁹⁹? E, ancora, la proporzionalità di cui sopra è quantitativa o pure qualitativa, oltre che posizionale, in seno agli equilibri e alle gerarchie cromatico-formali del dipinto? Questi mi sembrano due punti tuttora da sviluppare accentuatamente, sia rispetto a Philippot, sia rispetto a Brandi, magari con l'ausilio di un'aggiornata psicologia della percezione. E' anche il tema, del resto, inerente al rapporto figura-fondo, già impostato da Brandi stesso, con riferimento alla Gestalt¹⁰⁰. Ma, d'altro canto, pure il soggetto dell'unità potenziale, per suo verso, va ulteriormente approfondito¹⁰¹.

Esaminate, poi, le limitazioni imposte dall'ossequio alla storicità, lo svolgimento scorre con qualche allusione al concetto di reversibilità (meno impegnativamente e più circostanziatamente definibile come mera asportabilità). Inoltre, Philippot pone attenzione sui pericoli di assimilare le arti plastiche alla letteratura, la cui critica, tuttavia, posso notare - magari con rammarico - trovarsi a uno stadio più elevato che non quella figurativa. D'altra parte, è pur vero che la filologia della seconda agisce con tutta una serie organica di convenzioni e contrassegni che è impossibile adottare su un testo figurale, anche vista l'unicità degli esemplari, entro quest'ultimo novero¹⁰². Il che pone seri problemi all'intervento, che deve risultare a fortiori pienamente e lucidamente consapevole.

Ma, in conclusione su questi specifici temi, Philippot avanza delle considerazioni esemplificative assai interessanti e opportune. Per esempio, egli indica come le restrizioni imposte dall'istanza storica, le quali condurrebbero al mancato risarcimento, urterebbero meno "l'esthétique appliquée aux oeuvres italiennes qu'appiquée aux oeuvres flamandes, ollandaises et allemandes"¹⁰³. Ciò in ragione - come osserva, più o meno esplicitamente, anche H. Althöfer - delle caratteristiche compositive e dimensionali intrinseche alle prime, più spaziose e da osservare a maggior distanza, rispetto a quelle delle seconde, più miniaturistiche e recepibili da presso¹⁰⁴.

Altri temi sono toccati, direi a margine, da Philippot. Quello, tra l'altro, di una deontologia del restauro¹⁰⁵. Quello, più tecnico,

specifico dell'intervento su dipinti, concernente la possibilità di sceverare pigmento e legante¹⁰⁶. Quello, poi, della riconversione chimica dei pigmenti stessi, come vuole la scuola fiorentina¹⁰⁷. Quello, ancora, della pubblicizzazione dei restauri, sull'abbrivo del dettato boitiano¹⁰⁸.

Sul ruolo del restauratore, poi, Philippot mette in guardia nei confronti di un mestiere ancora troppo spesso attardato su pratiche artigianali. Problema, per taluni versi, da lui toccato anche in séguito e ancor oggi attuale, pure riguardo alla formazione relativa, in una fase di specializzazione ognora più spinta ed esasperata¹⁰⁹. In merito all'intervento, inoltre, Philippot, come coerentemente si adopererà nel tempo, spezza una lancia a vantaggio di un dialogo stretto - direi paritario - fra teorico ed esecutore. Così da determinare un comune terreno d'incontro, del resto fecondo per entrambi, ma nel superiore interesse dell'opera. Soggetta, come dev'essere, a un'operatività conservativa non solo scrupolosa, ma commisuratamente armonica.

Si sarà notato che qui Philippot sorvola su un tema di fondo, appena sfiorandolo, quello delle aggiunte, su cui, invece, sia Brandi, sia l'autore belga s'intratteranno, quest'ultimo in ulteriori contributi¹¹⁰.

Ecco, comunque, come Philippot si vada accostando, con appropriatezza e aderenza efficaci, ai temi del restauro. E ciò già con un approccio teorico, sì, ma sin da quel momento dotato sia di un avvertito e denso apparato gnoseologico, pure in chiave tecnica, sia delle indispensabili e affinate conoscenze storico-artistiche, sia, infine, di una predisposizione filosofica in merito.

Ciò che fonde davvero tutte queste membra - in troppi altri casi sparse, ovvero alienate, o viste in termini oltre modo sbilanciati, se non peggio - è, però, un'altissima sensibilità per la materia-immagine figurativa, pittorica in questo caso. Dote che, pervasivamente e costantemente, soccorre l'autore ogni volta che egli si approssima da par suo, penetrandolo con acuta pienezza, al linguaggio dell'opera d'arte, nelle sue diverse manifestazioni e ostensioni.

Note:

1. P.Philippot, L'Istituto Centrale del Restauro: Son organisation et sa position devant les principaux problèmes de la restauration des peintures, Mémoire de Licence en "Histoire de l'Art et Archéologie", année 1950-51, dattiloscritto depositato presso la Biblioteca "Adolfo Venturi" dell'I.C.R. (ora Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro), Roma, con collocazione: misc. I.C.R. 16. Il testo è oggetto di un primo esame, per opera di M.I.Catalano, A.Cerasuolo, Paul Philippot incontra il pensiero di Cesare Brandi: il Mémoire de licence en Histoire de l'Art et Archéologie (1950-1951), in Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte, Atti del Convegno del CERR, Siena 12-14/11/1998, a cura di M.Romiti Conti, Cinisello Balsamo 2001, pp.38-44.

2. Su tutto l'argomento, cfr. il lunghissimo e singolare dialogo, a più voci, A colloquio con Paul Philippot, Intervista (12-13/04/1999) a cura di M.I.Catalano, A.Cerasuolo, L.Secco Suardo, G.Zorzetti, in "Bollettino ICR", n.s., 2001, 2, pp.4-43. Ma si risalga pure ai testi originali pertinenti, successivi a Mémoire, come P.& A.Philippot, Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures, in "Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique", II, 1959, pp.5-19; Id., Réflexions sur quelques problèmes esthétiques et techniques de la retouche, in "Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique", III, 1960, pp.163-172; Id., Hommage à Paul Coremans (1908-1965). Le promoteur du dialogue avec le restaurateur, in "Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique", VIII, 1965, pp.68-71; Id., Le triptique de la Déploration de l'église de Wartervliet. La restauration, in "Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique", IX, 1966, pp.460-464; Id., La Dernière Cène de Tongerlo et sa restauration, in "Bulletin di l'Institut Royal du Patrimoine Artistique", X, 1967-68, pp.5-15. Alcuni di questi saggi, peraltro, sono riprodotti nella raccolta P.Philippot, Pénétrer l'art. Restaurer l'oeuvre. Une vision umaniste, a cura di C.Périer-D'Ieteren, Courtrai s.d. (ma 1990?), pp.413-420 (il primo); pp.501-503 (il terzo); pp.460-464 (il quarto); pp.465-470 (il quinto). Il primo, poi, figura pure, in trad.it., in P.Philippot, Saggi sul restauro e dintorni. Antologia, a cura di P.Fancelli, Roma 1998, pp.23-30.

3. Intorno al tema, si veda, anzitutto, in sintesi, C.Brandi, Teoria del restauro, Roma 1963; Id., Il restauro. Teoria e pratica 1939-1986, a cura di M.Cordaro, Roma 1994 (su cui si veda C.Varagnoli, Recensione critica, in

“Palladio”, n.s., VIII, 1995, 15, pp.137-138). Ma cfr.pure P.Petraroia, *Genesi della Teoria del restauro*, in *Brandi e l'estetica, Saggi offerti a Cesare Brandi per il suo ottantesimo genetliaco*, a cura di L.Russo, Palermo 1986, pp.LXXVII-LXXXVI; M.Carboni, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Roma 1992, pp.107-123 (tutto il cap. 'Il problema del restauro'); M.I.Catalano, *Brandi e il restauro. Percorsi del pensiero con lettere inedite dal carteggio fra Cesare Brandi e Enrico Vallecchi*, Fiesole 1998; Ead., *Una definizione che viene da lontano. Avvio allo 'smontaggio' della Teoria del restauro di Cesare Brandi*, in “*Bollettino ICR*”, n.s., 2004 (ma 2005), 8-9, pp.102-128; G.Basile, *Teoria e pratica del restauro in Cesare Brandi. Prima definizione dei termini*, Soanara (PD) 2007.

4. P.Rotondi, *La formation des conservateurs et des restaurateurs*, in *Recent advances in conservation, IIC Conference, Rome 1961*, a cura di G.Thomson, London 1963, pp.197-198.

5. Sulla didattica del restauro, esiste una bibliografia copiosissima, frastagliata e parcellizzata, come lo sono, a loro modo nei fatti, vuoi la disciplina stessa, vuoi il relativo insegnamento. Oltre tutto, pur nel quadro di un'unità teoretica di base, si tratta di distinguere bene tra una formazione rivolta, per esempio, agli architetti, quelle distintamente dedicate a storici dell'arte, ad archeologi, a scienziati, quella, infine, proposta agli operatori, specie delle arti mobili. In tale ultimo senso, poi, ci sono diramazioni ulteriori, a seconda dei generi di beni e/o, nel contempo, di materiali a volta a volta interessati.

Naturalmente, mi guarderò bene dal menzionare qui lavori di guida per l'insegnamento o esiti diretti di questo. D'altra parte, sono contrario, se non altro in ambito universitario, a ogni sorta di scorciatoia, o di una cultura elargita in pillole, come le dispense. Tutto ciò tralasciando il fatto che il restauro, come tale, richiede una formazione in buona parte condotta sulle opere e non già in laboratori progettuali svolti in aule.

Comunque, quanto alla didattica per gli architetti, cfr. in primis, per le sue origini storiche, il denso e documentato G.Miarelli Mariani, *L'insegnamento del restauro. Il quadro d'insieme*, in *La Facoltà di Architettura dell'Università di Roma "La Sapienza". Discipline, docenti, studenti*, a cura di V.Franchetti Pardo, Roma 2001, pp.143-167, dove, per amore di verità, si attesta che l'Università, ben lungi dall'essere l'ultima arrivata, al riguardo, è caso mai la prima, visto che il restauro vi si insegna sin dal 1920. Ma v. pure R.Bonelli, G.De Angelis d'Ossat, *Due lezioni di restauro*, Roma 1987. Per la situazione milanese, poi, v. C.Di Biase, *Il rapporto con le preesistenze: i problemi di restauro e di conservazione nei programmi didattici*, in *Il politecnico di Milano nella storia italiana (1914-1963)*, in “*Rivista milanese di economia*”, s. Quaderni, 1988, 17, vol. II, pp. 691-711. Comunque, in merito agli sviluppi successivi in Italia, al proposito, v., per esempio, *Restauro: esigenze culturali e realtà operative*, Atti dell'Incontro di studio sull'insegnamento del Restauro dei monumenti, Ravello 26-28/09/1975, in “*Restauro*”, IV, 1975, 20, pp.1-93; ICCROM, *Architectural*

Conservation and Environmental education, Roma 1975; Un domani per il restauro. Esecutori, tecnici, operatori: problemi di formazione, struttura e finalità tra Stato e Regioni, Atti del Convegno nazionale, Napoli-Ravello 23-26/09/1976, in "Restauro", V, 1976, 26, pp.1-91; Un domani per il restauro. Esecutori, tecnici, operatori: problemi di formazione, struttura e finalità tra Stato e Regioni, Atti del Convegno Nazionale, II Incontro di studio sull'insegnamento del Restauro dei monumenti, Napoli-Ravello 23-26/09/1976, in "Restauro", V, 1976, 27, pp.1-87; R.Dalla Negra, R.A.Genovese, D.Imperi, M.P.Sette, III incontro di studio sull'insegnamento del Restauro dei monumenti, Pisa 2-3-4 aprile 1977, in "Restauro", VI, 1977, 31, pp.45-84; Per la conservazione dei Beni culturali: la formazione universitaria, Atti del IV Incontro di studio sull'insegnamento del Restauro dei monumenti, Napoli 28-29/04/1978, a cura di R.A.Genovese, in "Restauro", VIII, 1979, 42, pp.1-113; International Meeting of Coordinators of Training in Architectural Conservation, Rome 02-04/12/1982, a cura dell'ICCROM, Rome 1983; P.Fancelli, Rapporto sull'insegnamento del restauro nelle Facoltà di Architettura italiane, in "Rivista di studi marchigiani", 1984, 1, pp.105-120; G.Fiengo, Il ruolo del restauro nelle facoltà di architettura, in "Storia Architettura", XI, 1988 (ma 1991), 1-2, pp.111-120; R.Di Stefano, Restauro dei monumenti formazione e professione, in "Restauro", XXII, 1993, 124, pp.1-169 (n.sul tema); E.Vassallo, La formazione universitaria, in La conservazione del patrimonio architettonico. Problemi di attualità, Atti del Seminario, Napoli 08/05/1992, a cura di M.Rosi, Napoli 1993, pp.32-37; Restauro: prassi e formazione professionale, Atti del Convegno, Bari 24/04/1994, a cura di G.Cataldo, Bari 1995; Conservation Training. Needs and Ethics, Atti del Convegno, Suonaelinna Helsinki 12-17/06/1995, a cura di A.Ahoniemi, Helsinki 1995; Il Progetto di Conservazione. Teoria e prassi nell'insegnamento, Atti del Seminario di Studio, Reggio Calabria 31/01-01/02/1997, a cura di G.Currò et alii, in "Quaderni P.A.U.", VIII, 1998 (ma 1999), 15 (n.sul tema); Insegnare il restauro oggi, Atti del Convegno, Milano 13/03/2004, a cura di M.Dezzi Bardeschi, in "ANAGKH", 2004, 42, pp.26-107; Didattica dell'architettura e didattica del restauro, a cura di P.Marconi, in "Ricerche di storia dell'arte", 2005, 85 (n.sul tema); C.Varagnoli, Restauro: la formazione per gli architetti, in Tra Storia e Restauro in Francia e in Italia, Entre Histoire et Restauration en France et en Italie, Atti della Giornata internazionale di Studi, Roma 02/12/2005, in "Materiali e Strutture", a cura di M.G. Ercolino, n.s., IV, 2006 (ma 2007), 7-8, pp.222-243, (n.sul tema); P.R.David, Formazione e professione per i beni culturali, in Quale sicurezza per il patrimonio architettonico?, Atti del VI Convegno nazionale dell'ARCo, Mantova 30/11 - 02/12/2006, a cura di A.Centroni, Roma 2007, pp.147-153; G.Carbonara, La formazione specialistica per la tutela dei beni architettonici, ivi, pp.155-165; Id., Sulla formazione degli architetti per il restauro: laurea e post-lauream, in Dal restauro alla conservazione, III Terza Mostra Internazionale del Restauro monumentale, vol.II, Sezione italiana, Roma

18/06-26/07/2008, a cura di C.Dezzi Bardeschi, B.Messeri, Firenze 2008, pp. 8-10.

A parte le consolidate Facoltà umanistiche di Lettere e Filosofia, ovvero con altre denominazioni (per la storia dell'arte e per l'archeologia, talora con insegnamenti di restauro), si sono formate, poi, nel tempo, delle Facoltà universitarie di Conservazione, come, tra le altre, quella della Tuscia (VT), pure sulla scia dell'attenzione posta ai beni culturali in generale (cfr., per esempio, *La didattica dei beni culturali*, Atti del Seminario, Brescia 01-04/1980, a cura di V.Frati, I.Gianfranceschi Vettori, Brescia 1980; F.Frilli et alii, "Storia e tutela dei Beni culturali"; il disegno di un modello formativo correlato alla nuova domanda del mercato del lavoro, in *Il Corso di laurea in Conservazione Beni culturali*, Atti del Convegno Nazionale, Udine 10-12/06/1985, in "Arte Documento", 1988, 1, pp.13-80; P.Fancelli, *Beni Culturali - Conservazione*, voce in *Enciclopedia Pedagogica*, a cura di M.Laeng, vol.I, Brescia, 1989, coll. 1610-1620). Ancor più di recente, sono intervenute le riforme dei Corsi di laurea, con articolazioni in lauree triennali (per Dott.jr.) ed in successive biennali, dette specialistiche, poi magistrali (per Dott.sen.). Infine, si vanno prospettando, ora, delle vere e proprie Facoltà di Restauro, o, se non altro, dei C.d.L. interfacoltà, come già a L'Aquila e, più di recente, a Roma "La Sapienza". Ci sono, poi, i casi particolari della Regione Lombardia e della Scuola di Venaria Reale (sulla quale, v.B.Zanardi, *Un castello di restauratori*, in "Il Sole-24 Ore", CXLII, 22/01/2006, 21, p.43), oltre quelle tradizionali, per restauratori, dell'I.C.R. e dell'O.P.D., che, divenute Scuole di Alta formazione (fino a ora quadriennali), hanno chiesto un'equiparazione alla laurea quinquennale vera propria, in base al D.d.L. governativo 1955, già approvato dal Consiglio dei Ministri del 30/08/2002 e poi, con modifiche, il 20/12/2002. In merito, cfr. l'Editoriale di E.Vassallo, *Superficie e struttura separate per legge. Un provvedimento sbagliato sulle competenze di architetti e restauratori*, in "d'Architettura", 2005, 26, pp.36-39. Il D.d.L. è stato poi superato da successivi provvedimenti, a partire dal Codice dei BB.CC. (su cui vedasi *Beni culturali. Nuovo Codice e riforma del Ministero*, a cura di G.Chiarante, U.D'Angelo, Roma 2004 e soprattutto *Il Codice dei Beni culturali e del Paesaggio*, a cura di M.Cammelli, Bologna 2004; *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, a cura di M.A.Sandulli, Milano 2006; W.Vaccaro *Giancotti, Il patrimonio culturale nella legislazione costituzionale e ordinaria. Analisi, proposte e prospettive di riforma*, Torino 2008) e, nella fattispecie, dalle recentissime modifiche che lo hanno investito (a procedere dal D.Lgs. 24 marzo 2006, n.156, "in relazione ai beni culturali" - approvato in Consiglio dei Ministri il 2 marzo 2006 - parte II, art.29, c.9); cfr.G.Bonsanti, *Non solo luminari, ma anche infermieri*, in "Il Giornale dell'Arte", XXIII, 2006, 251, p.34. Ma ora si veda pure il D.Lgs.26 marzo 2008, n.63, in relazione al paesaggio (cfr.*Beni culturali e paesaggio: la nuova versione del Codice*, a cura di G.Chiarante, U.D'Angelo, Albano Laziale 2008). Per le Scuole di Alta Formazione, comunque, è in itinere l'applicazione di un nuovo schema di Regolamento già emanato dall'allora Ministro per i

BB. e le AA.CC., Francesco Rutelli, di concerto con quello dell'Università e della Ricerca, Fabio Mussi, prot.2938 del 3 agosto 2007, in sei articoli e tre allegati (A-C).

Quanto alla formazione, universitaria e non, in merito (anche a livello di Scuole di Specializzazione post-lauream quinquennale), per queste e altre figure, tra cui quelle degli scienziati della conservazione (e/o della diagnostica applicata), cfr. La formazione post-universitaria di specialisti per la tutela del patrimonio culturale, a cura di M.Zanecchia Carconi, Roma 1977; Repertoire International des Institutions donnant une Formation pour la conservation des Biens Culturels, a cura di C.Rockwell et alii, Roma 1978; La formazione professionale nel settore dei beni culturali, Atti del Seminario, Bari 18-19/05/1979, in "Economia Istruzione e Formazione professionale", II, 1979, 7-8, con altri contributi a seguire, pp.1-191; Specialisti e tecnici per la conservazione dei beni culturali. Scuole ed istituti di formazione in Italia, a cura di G.Taffiorelli Sterlocchi, Roma 1982; U.Baldini, L'organizzazione del restauro e la formazione dei restauratori, in Anastilosi. L'antico, il restauro, la città, a cura di F.Perego, Roma-Bari 1987, pp.162-164; International Index on Training in Conservation of Cultural Property, a cura di C.Rockwell et alii, Rome 1987; C.Maltese et alii, La formazione del personale scientifico-direttivo negli uffici pubblici addetti alla conservazione, tutela, restauro e valorizzazione dei Beni culturali e ambientali, in Conservazione e restauro in Italia oggi, in "Arte Documento", 1988, 1, pp.107-115; P. Fancelli, Beni Culturali - Conservazione, ..., cit.; La formation des conservateurs de biens culturels en Europe, Actes du Colloque, Paris 09-11/12/1993, a cura di J.-P.Bady, Paris 1994; M.Cordaro, Conoscenza, tutela e conservazione. L'Universitàbeni culturali [1994], in Id., Restauro e tutela. Scritti scelti (1969-1999), Roma 2000, pp.35-42; Le Scuole di Specializzazione nel settore dei Beni Culturali tra storia e progetto, a cura di M.Dalai Emiliani et alii, Atti del Convegno di Studi, Roma 09-10/10/1997, Roma 1998; L'Università nel sistema della tutela dei beni archeologici, Atti della Giornata di studio, Roma 10/12/1998, Roma 1999; B.Zanardi, Conservazione, restauro e tutela, 24 dialoghi, Milano 1999, pp. 431-439 (con T.Gregory, 'L'università Corsi di laurea in conservazione dei beni culturali'), 441-464 (con G.Fiaccadori, 'Università, restauro e corsi di laurea in Conservazione del beni culturali'); University Postgraduate Curricula for Conservation Scientists, Proceedings of the International Seminar, Bologna 26-27/11/1999, a cura di C.Rockwell, Rome 2000; La formazione per la tutela dei Beni culturali, Atti del Convegno Internazionale di studi, Roma 25-26/05/2000, a cura di W.Vaccaro Giacotti, Roma 2001; Qualità della formazione e pluralismo istituzionale nel mercato del lavoro del settore dei beni culturali, Atti della Giornata di studio, Ravenna 15/06/2006, in "Quaderni di Scienza della Conservazione", a cura di S.Lorusso, 2006, 6, supplemento (n.sul tema).

Per quanto attiene, poi, alle figure dei restauratori veri e propri, cfr., in breveparte l'importante e recente Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta, 2 voll., a cura di V.Cazzato, Roma 2001, vol.I, pp.693-742

(sull'I.C.R.) - pure G.Bottai, *Politica fascista delle arti*, Roma 1940, specie pp.369-381; *Inaugurazione del R.Istituto Centrale del Restauro [1941]*, in Id., *La politica delle arti scritti 1918-1943*, a cura di A.Masi, Roma 1992, pp.264-268 (sulla politica culturale di G.Bottai, cfr., per esempio, M.C.Mazzi, "Modernità e tradizione": temi della politica artistica della cultura fascista, in "Ricerche di Storia dell'arte", 1980 [ma 1981], 12, pp.19-32; M.Serio, *La riforma Bottai delle antichità e belle arti: leggi di tutela ed organizzazione*, in L.Barroero, A.Conti, A.M.Racheli, M.Serio, *Via dei Fori imperiali la zona archeologica di Roma: urbanistica, beni artistici e politica culturale*, Venezia 1983, pp.225-262; E.R.Papa, *Bottai e l'arte: un fascismo diverso? La politica culturale di Giuseppe Bottai e il Premio Bergamo [1939-1942]*, Milano 1994; M.Serri, *I redenti. Gli intellettuali che vissero due volte. 1938-1948*, Milano 2005, passim; ma si ascolti pure la viva voce del personaggio in questione, come almeno in G.Bottai, *Vent'anni e un giorno (24 luglio 1943)*, Milano 1949 e Milano 2008; Id., *Diario 1935-1944*, a cura di G.B.Guerri, Milano 1982); C.Brandi, *L'inaugurazione del Regio Istituto Centrale del Restauro*, in "Le Arti", IV, 1941, 1, pp.51-53, poi in Id., *Il restauro. Teoria e pratica*, cit., pp.69-71 (ma cfr. p.304 n.23, con il commento di M.Cordaro sul possibile apporto di G.C.Argan: sul nesso Argan-Brandi, in relazione all'I.C.R. e al restauro, cfr., anzitutto, C. Brandi, *Argan e il restauro*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, 3 voll., Roma 1985, vol.III, pp.33-36; M.Serio, *Giulio Carlo Argan. La creazione dell'Istituto Centrale del Restauro [1989]*, in Id., *Istituzioni e politiche per i beni culturali. Materiali per una storia*, Bologna 2005, pp.95-108, nonché E.Rasy, *Una intervista a Cesare Brandi. Vent'anni dopo*, in *La collezione Brandi Rubiu, Catalogo della mostra*, Roma 26/06-30/09/2001, a cura di S.Pinto, M.Cossu, Roma 2001, pp.19-26, ma 22-23; inoltre, in breve, M.I.Catalano, *Brandi e il restauro...*, cit., pp.14-19; D.Borsa, *Le radici della critica di Cesare Brandi*, Milano 2000, pp.107-111; M.I.Catalano, *Una definizione che viene da lontano...*, cit., pp.111-114, 126 note; R.Varoli-Piazza, *Giulio Carlo Argan negli anni Trenta: intorno al restauro con Cesare Brandi*, in *La teoria del restauro nel Novecento...*, cit., pp.95-100; poi, intorno ad Argan e la tutela, v. Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte e politica della tutela dei Beni culturali*, a cura di G.Chiarante, Roma 2002, 2a ed. rivista e ampliata, rispetto alla I, del 1994; M.Serri, *I redenti...*, cit., pp.32, 69, 86, 135-139, ove ci si occupa pure di Brandi, alle pp.137-139, 219; V.Russo, *Giulio Carlo Argan. Restauro, critica, scienza*, Firenze 2009); G.Urbani, M.Paribeni, *Criteri per la formazione degli specialisti e per l'esecuzione degli interventi conservativi sui monumenti [post 1979]*, in G.Urbani, *Intorno al restauro*, a cura di B.Zanardi, Milano 2000, pp.125-133 (relazione che, pur prodotta per la Commissione Gnudi, non trova posto nei documenti ufficiali relativi, quali *Sulla conservazione della pietra. Relazione della Commissione nazionale per le opere d'arte all'aperto*, a cura di G.Taffiorelli Sterlocchi, Roma 1981); M.Nimmo et alii, *La formazione professionale del restauratore*, in *Conservazione e restauro in Italia oggi*, in "Arte Documento", 1988, 1, pp.115-120; P.Fancelli, *Albo dei restauratori:*

quante scuole dimenticate, in “Il Giornale dell’Arte”, VII, 1989, 71, p.34; Le professioni del restauro. Formazione e competenze, Atti del Convegno (La conservazione e il restauro oggi. Dalla manualità artigiana alla ricerca pluridisciplinare, 1), Ferrara 26-29/09/1991, a cura di G.Lippi, Firenze 1992; G.Basile, Gli insegnamenti culturali nella scuola del restauro. Uno scritto di Cesare Brandi sui principi ispiratori dell’ Istituto Centrale del Restauro, in Studi in onore di Michele D’Elia, a cura di C.Gelao, Matera/Spoleto 1996, pp.552-557; Tutela del patrimonio culturale: verso un profilo europeo del restauratore di beni culturali, Atti del Summit europeo, Pavia 18-22/10/1997, a cura di M.Serina, C.Gimondi, Bergamo 1998; M.Cordaro, Metodologie di restauro e formazione dei restauratori: problemi e prospettive [1998], in Id., Restauro e tutela..., cit., pp.140-150; B.Zanardi, Conservazione, restauro e tutela, cit., pp.335-365 (intervista a M.Nimmo, ‘La formazione dei restauratori fuori dall’Italia’); Conservatori-restauratori di Beni culturali in Europa: centri ed istituti di formazione, Ricerca comparata CON. B.E. FOR., a cura dell’Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano 2000; La formazione dei restauratori dei beni culturali in Europa, Atti del Convegno internazionale, Ferrara 29/ 03/1999, a cura di L.Masetti Bitelli, in “Kermes”, XIII, 2000, 39, pp.13-42; M.Nimmo, Necessaria innovazione dell’iter formativo dei restauratore dei beni culturali in Italia, in “Tema”, 2001, 3, pp.35-42; Ch.Favarin, C.Ferrari, F.Scaringella et alii, Restauratore di beni culturali: regole, profili di competenza, formazione, lavoro. Strade e dimensioni per uscire dal labirinto, Milano 2003, pp.235-250, 291-297, 469-478; A.Aveta, La formazione del conservatore-restauratore di Beni culturali, tra contesto legislativo e mercato del lavoro: quale ruolo per l’Università?, in Memoria e restauro dell’architettura. Saggi in onore di Salvatore Boscarino, a cura di M.Dalla Costa, G.Carbonara, Milano 2005, pp.9-28; Regione Lombardia, Il profilo di competenze del Restauratore di Beni culturali. Sintesi del rapporto di ricerca, Milano 2005, pp.23-38; Ead., Il Polo per l’alta formazione e la ricerca per la conservazione e il restauro del beni culturali: lo stato dell’arte, in Ead., Verso un Polo per la conservazione dei beni culturali in Lombardia, Milano 2005, pp.11-22; D.Cavezzi, La formazione dei restauratori in Italia e in Europa. Un quadro in rapida evoluzione, in L’eccellenza del restauro italiano nel mondo, Catalogo della mostra, Roma 05/11-18/12/2005, a cura di G.Proietti, Roma 2005, pp.201-207; C.Chirici, La formazione dei restauratori nelle Accademie: difficoltà e prospettive, in “Annuario Italiano di Archeometria”, III, 2006, 3, pp.15-16; M.Michelucci, La Scuola di Alta Formazione dell’Opificio delle Pietre Dure e la formazione dei conservatori-restauratori in Italia, ivi, pp.17-18; M.Milazzo, La discipline scientifiche nella formazione dei conservatori-restauratori: percorsi universitari e nuove iniziative, ivi, pp.19-21; C.Bon Valsassina, Restauro made in Italy, Milano 2006, pp.152-160; E.Latini, Fare il restauratore e il conservatore. Guida alla formazione e all’esercizio della professione, Roma 2007 (anche per i conservatori); M.Bonelli, La scuola dell’Istituto Centrale per il Restauro fra continuità e innovazione, in Omaggio a Cesare Brandi nel centenario della

nascita, Atti delle Giornate di studio, Roma 18-19/10/2006, a cura di C.Bon Valsassina, Firenze 2008, pp.127-130; Ch.Mouterde, La formation à l'ICR: une impulsion pour la vie professionnelle, in A 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi. Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica, Atti dei Seminari, München, Hildesheim, Valencia, Lisboa, London, Warszawa, Bruxelles, Paris 2007, a cura di G.Basile, Saonara (PD) 2008, pp.323-327; E.Siviero, In tema di restauro e beni culturali, in "Galileo", XX, 2008, 186, p.6 (n.sul C.U.N.). Comunque, va tenuta presente, al riguardo, la specifica, mirata attività dell'E.N.Co.R.E., European Network for Conservation-Restoration Education, Copenhagen.

6. Cfr. sul tema, per il periodo in causa, almeno La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi, Atti del Convegno Internazionale, Viterbo 12-15 novembre 2003, a cura di M.Andaloro, Firenze 2006.

7. Su tutto l'argomento, cfr., in primis, P.Philippot, *Pénétrer l'art. Restaurer l'oeuvre...*, cit.; Id., *Saggi sul restauro e dintorni...*, cit. relativi apparati. Inoltre, si veda pure La Carta di Venezia intervista a Paul Philippot, a cura di G.G.Simeone, Y.Robert, [già in franc., 1996], in "Tema", 1999, 1, pp.7-10; Id., Per uno statuto del restauro, in "Il Sole - 24 ore", CXXXIII, 02/11/1997, 300, p.32; A colloquio con Paul Philippot, cit.; P.Philippot, La teoria del restauro nell'epoca della mondializzazione, in "Arkos", III, 2002, 1, pp.14-17; Id., L'influence de la conception de la restauration de Cesare Brandi hor d'Italie, in Cesare Brandi oggi. Prime ricognizioni, Atti del Convegno, Roma 30/05-01/06/2007, a cura di G. Basile, Saonara (PD) 2008, pp.143-145.

8. P.Mora, L.Mora, P.Philippot, *La conservation des peintures murales*, Bologna 1977, vers.ingl. *Conservation of Wall Paintings*, London 1984, trad.it. *La conservazione delle pitture murali*, Bologna 1999 (testo su cui vedasi la brillante e assai positiva Recensione critica a suo tempo stilata da G.C.Argan, *Restauratore con tre stelle*, in "L'Espresso", XXIV, 1978, 40, pp.115-117).

9. Cfr. P.Philippot, *L'Istituto Centrale del Restauro: Son organisation...*, cit., p.2. Per gli sviluppi successivi sul tema, v.Id., *La notion de patine et le nettoyage des peintures*, in "Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique", IX, 1966, pp.138-143; Id., P.Mora, L.Mora, *Le nettoyage des peintures murales*, in *Miscellanea in memoriam Paul Coremans (1908-1965)*, in "Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique", XV, 1975, pp.240-265: dei due articoli appena menzionati, il primo figura pure in Id., *Pénétrer l'art. Restaurer l'oeuvre...*, cit., pp.405-408, nonché in Id., *Saggi sul restauro e dintorni...*, cit., pp.31-34. Un classico sull'argomento è comunque il vol. di J.Guillermé, *L'atelier du temps. Essai sur l'altération des peintures*, Paris 1964.

10. V., per un verso, C.Chirici, *Il problema del restauro dal rinascimento all'età contemporanea*, Milano 1971, pp.194-196, 208; per l'altro, invece, si consideri G.Bonsanti, *Che cos'è il restauro? Non possono rispondere solo architetti...*, in "Il Giornale dell'Arte", XXII, 2005, 245, p.20, ove - trattando del vol. *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, a

cura di B.P.Torsello, Venezia 2005 - si afferma che la figura scientifica di Philippot, sul restauro, "...comunque non è altro che una divulgazione di Brandi stesso, senza originalità particolari...". Equilibrio si mostra in M.P.Sette, *Il restauro in architettura. Quadro storico*, Torino 2001, p.178, mentre in S.Muñoz Viñas, *Contemporary Theory of Conservation*, Oxford 2005, pp.67, 107, 224, lavoro pur espressamente e interamente dedicato all'attuale teorica del restauro, l'attenzione posta al contributo di Philippot è decisamente marginale. Cfr. pure, ora, A.V. Jervis, 1938-1961: attività pratica e consapevolezza professionale: spunti per una riflessione, in *Omaggio a Cesare Brandi nel centenario della nascita*, cit., pp.163-179, ma 176-178.

11. Su tali aspetti, specie circa gli sviluppi del lavoro di Philippot, si veda, per esempio, G.Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine. Problemi di restauro dei monumenti*, Roma 1976, pp.78-81; Id., *Il pensiero di Paul Philippot: un singolare contributo europeo*, in "Tema", 1995, 1, pp.66-70, testo ampliato in Id., *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Napoli 1997, pp.325-340 (tutto il cap. 'Il pensiero di Paul Philippot e altri contributi europei'); *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Property*, a cura di N.Stanley Price, M.Kirby Telley jr., A.Melucco Vaccaro, Los Angeles 1996, pp.XII, 204, 206, 243 n.19, 266, 329, 331, 369 e passim; P.Fancelli, *Sottili variazioni su tema brandiano*, in P.Philippot, *Saggi sul restauro e dintorni...*, cit., pp.9-20; J.Jokilehto, *A History of Architectural Conservation*, Oxford 1999, pp.237-240; R.Dalla Negra, *Recensione critica al vol.cit. di P.Philippot, Saggi sul restauro e dintorni*, in "Palladio", n.s., XII, 1999 (ma 2000), 24, pp.151-153; G.Carbonara, G.Andreoli, *Paul Philippot (1925)*, in *Che cos'è il restauro? Nove studiosi ...*, cit., pp.59-63; B.G.Marino, *Restauro e autenticità nodi e questioni critiche*, Napoli 2006, pp.235-263; G.Carbonara, *Orientamenti teorici e di metodo nel restauro*, in *Restauro e tecnologie in architettura*, a cura di D. Fiorani, Roma 2009, pp.15-41, ma 27.

12. A mero e pertinente titolo di esempio, menziono qui il contributo *Definizione e unificazione*, nelle principali lingue europee, di alcuni vocaboli nel campo della conservazione integrata del patrimonio architettonico ed ambientale, *Atti dell'Incontro internazionale di studio*, Ravello 09-11/04/1976, a cura dell'ICOMOS, Comitato italiano, in "Restauro", VI, 1977, 32, l'intero numero, a cui peraltro partecipa, come Direttore del gruppo di studio, oltre a R.Di Stefano, proprio P.Philippot.

13. Su questi temi, cfr., tra l'altro, *Patrimoine et passions identitaires, Entretien du Patrimoine*, Paris 06-08/01/1997, a cura di J.Le Goff, Paris 1998; *Patrimoine et modernité*, a cura di D.Poulot, Paris 1998; A. Stille, *La memoria del futuro, Come sta cambiando la nostra idea del passato* [ed.ingl.2002], Milano 2003; *Sassi e templi, il luogo antropologico tra cultura e ambiente*, *Atti del Convegno*, Roma 02/2001, a cura di L.Rami Ceci, Roma 2003; P.Fancelli, *Editoriale. Restauro e globalizzazione*, in "Materiali e Strutture", n.s., I, 2003, 1, pp.3-4; *'Della Bellezza ne è piena la vista'. Restauro e conservazione alle latitudini del mondo nell'era della globalizzazione*, *Atti del Convegno*, Reggio Calabria 10-12/07/2003, a cura di S.Valtieri, Roma 2004;

G. Carbonara, Recensione critica al vol. appena cit., in "Materiali e Strutture", n.s., II, 2004 (ma 2005), 3-4, pp.169-171. Inoltre, sul tema, cfr., di P. Philippot, La teoria del restauro nell'epoca..., cit.

14. Id., L'Istituto Centrale del Restauro: Son organisation..., cit., p.20, ove si afferma, circa il restauro, appunto, "...qu'il s'agit d'une discipline encore dans l'enfance...". Ma l'espressione, già di H. Déon, restauratore francese dell'Ottocento, è ripresa nella trad.it., da parte di G. Secco Suardo, così come figura in Conversazione su l'etica del restauro, a cura di G. Morandi, Milano 1961, p.31, poi riutilizzata in D. Lamberini, "Quell'arte ancor fanciulla...": note storiche sulle teorie del restauro architettonico, in Architettura e mestieri del restauro. Materiali, tecnologie e modi edili storici, a cura di R. Ferrari, Bologna 1986, pp.181-221.

15. In proposito, cfr., anzitutto, C. Brandi, The Cleaning of pictures in relation to patina, varnish and glazes, in "Burlington Magazine", XCI, 1949, 556, pp.183-188; Id., Some factual observations about varnishes and glazes, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", 1950, 3-4, pp.9-29, riprodotti in Id., Teoria del restauro, cit., rispettivamente alle pp.117-125 (in italiano) e 127-147 (ove il solo titolo è in ingl.), il secondo in risposta a N. Maclaren, A. Werner, Some factual Observations about Varnishes and Glazes, in "Burlington Magazine", XCII, 1950, 568, pp.189-192, a loro volta in replica al primo articolo cit. in questa nota. Ma si veda pure senz'altro almeno Sul restauro, a cura di A. Conti (con apporti di E.H. Gombrich, O. Kurz, S. Rees Jones, J. Plesters), Torino 1988; Ph. Dent Weil, Brandi and the concept of patina, in A 100 anni dalla nascita di Cesare Brandi..., cit., pp.194-199; H. Glanville, Cesare Brandi, Newton and aspects of the controversies of the 1950s and 1960s at the National Gallery, London, ivi, pp.209-216. In ogni caso, sono da tenere presenti anche R.-H. Marijnissen, Degradation, Conservation et Restauration de l'Oeuvre d'Art, 2 voll., Bruxelles 1967, vol.I, pp.65-80, 343-362; H. Ruhemann, The Cleaning of Paintings. Problems and Potentialities, London 1968, pp.170-239, 269-279; A. Conti, La patina della pittura a vent'anni dalle controversie "storiche". Teoria e pratica della conservazione, in "Ricerche di Storia dell'arte", 1982, 16, pp.22-35; M. Bianchi, "Patina": appunti per una definizione, in "Itinerari", III, 1984, pp.105-115 e il più recente K. Nicolaus, Il restauro dei dipinti [ed.ted.1998], Köln 2001, pp.339-369. Per contributi generali - prescindendo da apporti puntuali su singole e specifiche procedure - comunque aggiornati all'oggi, invece, cfr., tra l'altro, R. Wolbers, La pulitura delle superfici dipinte. Metodi acquosi [ed.ingl.2000], Padova 2005; Materiali tradizionali ed innovativi nella pulitura dei dipinti e delle opere policrome mobili, Atti del Convegno, Piazzola sul Brenta 25-26/10/2002, a cura di P. Cremonesi, Padova 2003.

16. Si vedano, in merito, gli sviluppi del pensiero di P. Philippot, La traitement des lacunes dans les peintures murales: le problème critique [ed.ted.1985], poi in Id., Pénétrer l'art. Restaurer l'oeuvre..., cit., pp.421-433, ma 423-426 e in Id., Saggi sul restauro e dintorni..., cit., pp.63-65.

17. Testo di frequente riferimento, in merito, per Philippot, sarà U.Eco, *La Guerre du faux* [raccolta di saggi - trad. dall'italiano - del 1973, 1977, 1983], Paris 1985, come in P.Philippot, *Histoire et actualité de la restauration*, in "Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'IULB", XII, 1990, pp.135-145, poi in Id., *Saggi sul restauro e dintorni...*, cit., pp.101-108, ma 107-108. In particolare, nella sterminata bibliografia sull'assai vasto tema generale, enucleo qui solo contributi specifici sul rapporto falso-restauro, come P.Cellini, *Falsi e restauri. Oltre l'apparenza*, Roma 1992; *Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, Catalogo della mostra, Siena 18/06-03/10/2004, a cura di G.Mazzoni, Siena 2004. Sul tema, si diffonde, da ultimo, per l'architettura, P.Marconi, *Il recupero della bellezza*, Milano 2005, pp.77-89, con le sue note tesi. Più in generale, ma sempre nel settore artistico, vedi ora *Falsi, contraffazioni e finzioni*, a cura di P.D'Angelo, in "Rivista di estetica", XLVI, 2006, 31, pp.1-171 (n.sul tema), tuttavia senza spazio specifico relativamente al nesso restauro-falso. In linea generale, su quest'ultimo aspetto, vedasi - relativamente all'architettura - il recente B.G. Marino, *Restauro e autenticità...*, cit.

18. Questa è la posizione da me assunta, tra l'altro, in P.Fancelli, *Il restauro dei monumenti*, Fiesole 1998, pp.81-112 (l'intero cap.'Il restauro delle opere d'arte'); Id., *La Teoria di Cesare Brandi*, in *La teoria del restauro nel Novecento...*, cit., pp.361-373.

19. Sulla sempre più diffusa espressione 'creatività' e sulla sua inappropriatezza, anche in riferimento alla formatività artistica, è tuttora fondamentale W.Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee. L'Arte il Bello la Forma la Creatività l'Imitazione l'Esperienza Estetica*, a cura di K.Jaworska [ed.polacca 1975], Palermo 1993, pp.285-305 (il cap.'La Creatività: storia del concetto'). Del resto, la creatività stessa ex nihilo appartiene piuttosto alla dimensione divina, che non a quella umana, caso mai generatrice. Per converso, si può pure leggere G.Steiner, *Grammatiche della creazione* [ed.ingl.2001], Milano 2003.

20. Sulla distanza, anzi, separatezza tra restauro e 'creazione', Philippot sottoscrive pienamente ed esplicitamente, oltre che alla lettera, quanto sostiene senza esitazioni C.Brandi, *Restauro*, voce in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti, II Appendice 1938-1948*, Roma 1949, pp.698-701, ma 699 ("Il restauro non è creazione"): cfr.P.Philippot, *L'Istituto Centrale del Restauro: Son organisation...*, cit., p.27. Del resto, di lì a poco, il maestro senese lo affermerà di nuovo a chiarissime note, come in C.Brandi, *Teoria del restauro*, cit., pp.52-54, 108; Id., *Restauro*, voce in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, Venezia-Roma 1963, coll. 1322-1332, ma 1328, riprodotta in Id., *Il restauro. Teoria e pratica*, cit., pp.15-34, ma 25. Per conferma, si può pure guardare ad altri scritti, come per esempio, in Id., *Il Duomo di Siena non ha bisogno di "aggiunte"*, in "Corriere della Sera", 18 maggio 1964, poi in Id., *Aria di Siena. I luoghi, gli artisti, i progetti*, a cura di R.Barzanti, Roma 1987, pp.175-177 (p.177: "...ma c'è un principio a cui è funesto trasgredire, quello di porsi davanti ad un'opera d'arte antica, opera

chiaramente a ciclo chiuso e da rispettare così come è, non altrimenti che come osservatore e fruitore”). Comunque, per cercare di essere precisi e circostanziati, è bene, riguardo a Philippot, verificare quanto, in proposito, egli sosterrà in séguito, come in Id., *Historic Preservation: Philosophy, Criteria, Guidelines*, in *Preservation and Conservation: Principles and Practices*, *Proceedings of the North American International Regional Conference*, Williamsburg-Philadelphia 10-16/09/1972, a cura di S.Timmons, Washington D.C., 1976, pp.367-382, successivamente confluito in Id., *Saggi sul restauro e dintorni...*, cit., pp.43-50, ma 49, dove l'impostazione, almeno per l'architettura, è senz'altro più elastica e possibilista, con ciò offrendo, di fatto, una sponda al precedente e coevo c.d. 'restauro critico'. In un saggio ben più recente, infine, espressamente dedicato al tema qui in esame, l'autore parrebbe tornare sulle posizioni iniziali e più filo-brandiane, così in Id., *La restauration, acte critique*, in *L'acte restaurateur*, “Recherches Poïétiques”, 1995-96, 3, pp.18-25. Ma cfr. pure A colloquio con Paul Philippot, cit., p.27, riguardo alla scelta della “definizione di 'restauro atto critico', cioè non 'atto creativo', per controbattere la...idea che in tutto c'è la creatività”. Su tali ultimi argomenti, mi si consenta di menzionare, in proposito, P.Fancelli, *Restauro e formatività*, in *Memoria e restauro dell'architettura...*, cit., pp.126-140.

21. P.Philippot, *L'Istituto Centrale del Restauro: Son organisation...*, cit., p.29.

22. C.Brandi, *Restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza della storicità*, in “*Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*”, 1952, 11-12, pp.115-119, poi in Id., *Teoria del restauro*, cit., pp.57-65, ma 63; Id., *Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza estetica o dell'artisticità*, in “*Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*”, 1953, 13, pp.3-8, poi in Id., *Teoria del restauro*, cit., pp.67-75, ma 71. Per altri riscontri, cfr. sempre ivi, pp.35-36, 38. In ogni modo, su sfaccettature e articolazioni diverse, oltre che sviluppi, in proposito, del pensiero di Brandi, si guardi, per esempio, Id., *Il restauro della Madonna di Coppo di Marcovaldo nella Chiesa dei Servi di Siena*, in “*Bollettino d'Arte*”, XXXV, 1950, pp.160-170, poi in Id., *Il restauro. Teoria e pratica*, cit., pp.101-110, ma 105 (“L'opera d'arte...si presenta alla nostra coscienza con due istanze, quella storica e quella estetica, né l'una può essere sacrificata a scapito dell'altra”); Id., *Il Partenone non è il Partenone dopo le ricostruzioni“storiche”*, in “*Corriere della Sera*”, 14/06/1965, poi in Id., *Il restauro. Teoria e pratica*, cit., pp.166-168, ma 167 (“Poiché la precedenza da dare all'estetica sulla storia, per un'opera d'arte, è indubbia, tale precedenza deve però essere assicurata da ragioni estetiche e non da argomentazioni storiche”); Id., *Considerazioni conclusive*, in *Applicazioni dei metodi nucleari nel campo delle opere d'arte*, *Atti del Congresso Internazionale Linceo*, Roma-Venezia 24-29/05/1973, a cura di R.Cesareo, Roma 1976, pp.675-687, ma 675, riproposto in Id., *Il restauro. Teoria e pratica*, cit., pp.43-53, ma 44 (“...dove la precedenza che deve avere l'istanza estetica su quella storica. Ma precedenza non si deve intendere come

abolizione dell'istanza storica, anzi contemperamento"); Id., Il chiostro di Cefalù, in Atti della Tavola rotonda sul Duomo di Cefalù, ivi 30-31/08/1977, a cura di P.Misuraca et alii, ivi 1979, pp.37-49, ma 39 ("...L'opera d'arte, come opera d'arte, è anche monumento storico; è sempre inscindibilmente opera d'arte e monumento storico"), su cui cfr.infra, n.79; Id., Relazione introduttiva, in Intonaci colore e coloriture nell'edilizia storica, in Atti del Convegno di studi, Roma 25-27/10/1984, a cura di A.Bureca, A.Palandri et alii, "Bollettino d'Arte", suppl.a 1986, 35-36, 2 voll., I, pp.6-8, ma 6, poi in Id., Il restauro. Teoria e pratica, cit., pp.54-60, ma 54 ("Per un dipinto, l'identità storica non può anteporsi, né certo disgiungersi, alla sua identità estetica: mentre per un edificio, per dato e fatto che non può isolarsi dalla sua posizione in medias res, l'identità storica potrà avere aggio anche sull'identità estetica"). Va qui aggiunto che, per Brandi, l'istanza storica è piuttosto tendenzialmente intesa in un'ottica in prevalenza documentaria, in quanto attestazione, mentre tale orientamento è sì opportuno, anzi indispensabile, alla dimensione storiografica stessa, ma non dà esaustivamente conto di questa, nella sua potenziale e necessaria, densa pienezza. La quale deve di certo tenere in assoluto conto critico le fonti, ma deve pure saper procedere oltre queste, integrandole, come si fa nel restauro, con il massimo rigore, ma pure con la capacità di imbastire una narrazione-interpretazione, beninteso aderente ai fatti. Ciò che consiste in un lavoro ben più arduo, anche nell'attenzione al minimo dettaglio, che non il rimanere entro una più rassicurante dimensione filologica, la quale, sebbene imprescindibile, è piuttosto uno strumento per la storia, ma non subito e immediatamente questa, nella sua ben più ricca poliedricità e nel suo consistente spessore gnoseologico.

23. P.Philippot, L'Istituto Centrale del Restauro: Son organisation..., cit., pp.30-31. Per posizioni successive, v., per esempio, Id., Réflexions sur le problème de la formation des restaurateurs de peinture et sculpture, in "Studies in Conservation", 1960, 5, pp.61-69, poi anche in Id., Pénétrer l'art. Restaurer l'oeuvre..., cit., pp.483-490, ma 484-485; Id., Le problème des relations entre historiens d'art et restaurateurs, in Les responsabilités de l'historien dans la conservation et la restauration des monuments et oeuvres d'art, Actes du Colloque, Venise 19-21/06/1967, in "Bulletin du Comité International d'Histoire de l'Art", II, 1967, pp.8-9, pure in Id., Pénétrer l'art. Restaurer l'oeuvre..., cit., pp.505-507 e in Id., Saggi sul restauro e dintorni..., cit., pp.35-36; Id., Histoire et actualité de la restauration, cit., poi in Id., Saggi sul restauro e dintorni..., cit., pp.101-108, ma 104.

24. La notissima, complessa e non sempre correttamente intesa, definizione brandiana del restauro, contenuta in Id., Teoria del restauro, cit., p.34, potrebbe effettivamente prestarsi, oltre che a emendamenti e ad aggiustamenti di tiro, a plurime interpretazioni, come quella a cui alludo nel testo. D'altra parte, parafrasando Brandi stessomi si perdoni l'autocitazione - ho recentemente scritto che il restauro "vuol dire tramandare al futuro ciò che, in positivo o in negativo - nei suoi valori e disvalori -, si ritiene comunque significativo del passato. Nel contempo, un tale intervento rappresenta il

momento metodologico del potenziale, vivido riconoscimento, in *mediam rem*, dell'oggetto-contesto storico ed eventualmente estetico"., P.Fancelli, Definizione, in *Che cos'è il restauro? Nove studiosi...*, cit., pp.41-44, ma 44. Ora, meditando ulteriormente, potrei sostituire il nucleo della seconda frase con la dizione seguente:...il restauro costituisce il processo metodologico del potenziale, vivido riconoscimento, in *itinere* e in *mediam rem*, dell'oggetto-contesto storico ed eventualmente estetico.

25. Per una storia dell'arte non avulsa dagli aspetti materiale, tecnico e operativo, fornisce impulsi, com'è noto, tutta la scuola longhiana, così come ogni studioso davvero attento alle tematiche del restauro. Inoltre, si consultino, per esempio, i contributi del filone *Le tecniche artistiche*, a cura di C.Maltese, Genova 1973; *I supporti nelle arti pittoriche*, 2 voll., a cura di Id., Milano 1990, nonché *Materia e immagine. Fonti sulla tecnica della pittura*, a cura di S.Bordini, Roma 1991; L.Colombo, *I colori degli antichi*, Fiesole 1995; F.Negri Arnoldi, *Il mestiere dell'arte. Introduzione alla storia delle tecniche artistiche*, Napoli 2001. Naturalmente, non si trascuri il classico C.L.Eastlake, *Methods & Materials of the great Schools & Masters* [già *Materials for a History of Oil Painting*, 1847], 2 voll., New York 1960. Sul legame, poi, tra il restauro e la tecnica parte l'argomento collaterale dei nessi con la scienza, di cui a P.Fancelli, *Conservazione e scienze fisico-chimiche*, in "Storia Architettura", XI, 1988 (ma 1991), 1-2, pp.53-74 - propongo una riflessione critica in Id., *Il restauro e la tecnica*, in *Tecnica e tecnologia nell'architettura dell'Ottocento*, Atti del IV Seminario di Storia delle Scienze e delle Tecniche dell' I.V.S.L.A., Venezia 11-12/11/1994, a cura di P.Ventrice, ivi 1998, pp.221-242.

26. Cfr. in merito, per esempio, R.Assunto, P.Prini et alii, *Cultura del fare e cultura dell'essere*, L'Aquila-Roma 1988.

27. M.Heidegger, *Saggi e discorsi* [ed.ted.1957], a cura di G.Vattimo, Milano 1976, pp.5-27 (il cap. 'La questione della tecnica', conferenza del 1953, pubblicata come tale nel 1954). Ma si veda pure, almeno, E.Cassirer, *Tre studi sulla "forma formans". Tecnica - Spazio - Linguaggio* [ed.ted.complessiva 1985], a cura di G.Matteucci, Bologna 2003, pp.49-93 (il cap. 'Forma e tecnica', già in ed.ted.1930); O.Spengler, *Le tecnica i sensi e l'anima* [ed.ted.1931], Siracusa s.d.; Id., *L'uomo e la tecnica. Contributo ad una filosofia della vita* [ed.ted.1931], Parma 1992; J.Ortega y Gasset, *Meditacion de la tecnica (e all. scritti)* [1933], Madrid 1965 (trad.it. Milano 1983); J.Agassi, *The Confusion between Science and Technology in Standard Philosophies of Science*, in "Technology and Culture", 1966, 7, pp.348-366, poi in Id., *Epistemologia, metafisica e storia della scienza*, Roma 1978, pp.101-130 (il cap.intero 'La confusione tra scienza e tecnologia nelle filosofie della scienza convenzionali', con 'La pianificazione del successo: risposta a Wisdom'); H.Jonas, *Tecnologia e responsabilità. Riflessioni sui nuovi compiti dell'etica* [1972], in Id., *Philisophical Essays. From Ancient Creed to Technological Man*, Chicago 1974, trad.it. Dalla fede antica all'uomo tecnologico. *Saggi filosofici*, Bologna 1991, pp.41-63; J.Ellul, *Il sistema*

tecnico. La gabbia delle società contemporanee [ed. franc.1977, 2004], Milano 2009; N.Postman, Technopoly. La resa della cultura alla tecnologia [ed.americ.1992], Torino 1993; G.Vattimo, Tecnica ed esistenza, Milano 2002; L.Sfez, Tecnica e ideologia. Una questione di potere [ed.franc.2003], Milano 2005; E.Boncinelli, L'anima della tecnica, Milano 2006. In particolare, poi, sul rapporto tecnica-arte, nell'estetica del Novecento, vedasi (con il superamento della posizione negativa di Croce, di cui cfr., in sintesi, B.Croce, Il padroneggiamento della tecnica [1905], in Id., Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana, Bari 19232, pp. 249-257); D.Formaggio, Fenomenologia della tecnica artistica, Milano 1953; G.Dorfles, Discorso tecnico delle arti, Pisa 1958; Arte e tecnologia, in "Rivista di estetica", XXIX, 1989, 32, pp.1-92 (n.sul tema); F.Carmagnola, Luoghi della qualità. Estetica e tecnologia nel postindustriale, Milano 1991; M.Cacciari, M.Donà, Arte tragedia tecnica, Milano 2000; Le arti nell'età della tecnica, a cura di M.Guerri, Milano 2001; E.Severino, Tecnica e architettura, a cura di R.Rizzi, Milano 2003 (di cui si veda pure il precedente Id., Il destino della tecnica, Milano 1998); Lo stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica, a cura di M.Carboni, P.Montani, Roma-Bari 2005.

28. P.Philippot, L'Istituto Centrale del Restauro: Son organisation..., cit., p.30. Si tratta di un aspetto su cui costantemente e correttamente insiste G.Miarelli Mariani, come si può notare, del resto, dalle parti comuni dei sei programmi (a.a. 1982-83, Proff. G.Carbonara, P.Cuneo, P.Fancelli, P.Marconi, G.Miarelli Mariani, G. Spagnesi) dei Corsi di "Restauro dei monumenti" dell'allora unica Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", con le parole, in corsivo, da lui ispirate: "...l'ordinamento degli studi colloca giustamente il Corso di Restauro al V anno poiché si tratta di una disciplina che costituisce uno dei momenti di sintesi degli altri studi e delle esperienze condotte nella Facoltà", p.26.

29. Per i debiti riferimenti, nel tempo, cfr., in sequenza, P.Philippot, *Réflexions sur le problème de la formation des restaurateurs de peintures ...*, cit., poi anche in Id., *Pénétrer l'art. Restaurer l'oeuvre...*, cit., pp.483-490, ma 483-485; Id.& A.Philippot, *Hommage à Paul Coremans (1908-1965)...*, cit., pure in Id., *Pénétrer l'art. Restaurer l'oeuvre...*, cit., pp.501-503; Id., *Le problème des relations entre historiens d'art...*, cit., altresì in Id., *Pénétrer l'art. Restaurer l'oeuvre...*, cit., pp.505-507 e in Id., *Saggi sul restauro e dintorni...*, cit., pp. 35-36; Id., *Bildung, Berufsethik und Ausbildung der Restauratoren*, in *Der Restaurator heute. Beiträge zur Definition eines Berufs. Zum 25. jährigen Bestehen der Arbeitsgemeinschaft des technischen Museumspersonals*, suppl.a "Arbeitsblätter für Restauratoren", XV, 1982, pp.15-20; Id., *Restaurierung aus geisteswissenschaftlicher Sicht*, in "Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege", XXXVII, 1983, 1-2, pp.1-9 e, in franc., in Id., *Pénétrer l'art. Restaurer l'oeuvre...*, cit., pp.491-500, poi, in ital., Id., *Saggi sul restauro e dintorni...*, cit., pp.51-60. Come si può notare anche dalle citazioni - di cui, supra, alle mie note⁹, oltre alla presente - Paul Coremans è, sin dalla dissertazione (P.Philippot, L'Istituto

Centrale del Restauro: Son organisation..., cit., pp.43, 98) e, poi, nel prosieguo dell'attività di Philippot, un riferimento importante, sul lato scientifico, per il Nostro. Su tale figura, cfr., in sintesi, L.Masschelein Kleiner, Paul Coremans (1908-1965), sa vie, son action, in "Coré", 1997, 3, pp.61-62.

30. Cfr.senz'altro, rispettivamente, C.P.Snow, Le due culture [edd.ingl. 1959, 1963], Milano 1964 (ma v. pure l'ed.it. recentissima, a cura di A. Lanni, Venezia 2005, con commenti di G.Giorello, G.O.Longo, P. Odifreddi, sul cui merito, cfr.A.Pagnini, Retorica delle due culture [recens.crit.all'ed.appena cit.], in "Il Sole-24 Ore", CXLI, 01/05/2005, 119, p.25); G.Preti, Retorica e logica, Torino 1968, pp.9-60 (il cap. 'La polemica delle "due culture"'). In termini aggiornati alla temperie odierna, cfr., poi, P.Levi, T.Regge, Dialogo, a cura di E.Ferrero, Milano 1984 (e Torino 1987, 2005); C. Bernardini, T.De Mauro, Contare e raccontare. Dialogo sulle due culture, Roma-Bari 2003; Sguardi sulla scienza dal giardino dei pensieri, a cura di S.Mancini, Milano 2007; E.Boncinelli, E.Severino, Dialogo su Etica e Scienza, Milano 2008; J.Kagan, The Three Cultures. Natural Sciences, Social Sciences and the Humanities in the 21st Century, Cambridge 2009.

31. Si veda, oltre quanto menzionato supra, alle mie nn.18, 25, pure P.Fancelli, La struttura...presente. Introduzione allo studio della storia del consolidamento, in Trattato sul consolidamento, dir.da P.Rocchi, a cura di L.Bussi, Roma 2003, pp. A 3-11.

32. Cfr.quantto indicato supra, alla mia n.15.

33. P.Philippot, L'Istituto Centrale del Restauro: Son organisation..., cit., p.54.

34. Circa il "restauro mentale" in tali termini, cfr.R.Longhi, Restauri, in "La critica d'arte", XXIV, 1940, pp.121-128. Per l'efficacissimo séguito operativo del medesimo, v. Id., Problemi di lettura e problemi di conservazione, in A.Conti, Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte, s.l. (ma Milano), s.d. (ma 1973), pp.7-30. Sugli apporti longhiani in merito, cfr.soprattutto A.Fittipaldi, Tutela e governo del patrimonio artistico nelle analisi di Roberto Longhi, in Studi di Storia dell'arte in memoria di Mario Rotili, vol.I, Napoli 1984, pp.597-633.

35. P.Philippot, L'Istituto Centrale del Restauro: Son organisation..., cit., p.55. Per gli sviluppi del concetto, nel medesimo autore, v., poi, Id., La notion de patine et le nettoyage des peintures, cit., poi in Id., Pénétrer l'art. Restaurer l'oeuvre..., cit., pp.405-408 e in Id., Saggi sul restauro e dintorni..., cit., pp.31-34; Id., P.Mora, L.Mora, Le nettoyage des peintures murales, cit.; P.Philippot, Gemäldereinigung: ein neuzuerörtendes Problem, in "Restauratorenblätter der Denkmalpflege in Österreich", VII, 1984, pp.46-48; Id., Le nettoyage des peintures. Réflexions critiques, in Watteau, technique picturale et problèmes de restauration, Catalogo dell'esposizione, Bruxelles 12/11-12/12/1986, Cahier I des Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre, Bruxelles 1986, pp.83-87, poi in Id., Pénétrer l'art. Restaurer l'oeuvre..., cit., pp.409-412.

36. P.Philippot, *L'Istituto Centrale del Restauro: Son organisation...*, cit., p.56; C.Brandi, *Some factual observations...*, cit., anche in Id., *Teoria del restauro*, cit., pp.127-147. Per appositi apporti più recenti in merito, cfr. T.Brachert, *La patina nel restauro delle opere d'arte* [ed.ted.1985], Firenze 1990; *Le patine. Genesi, significato, conservazione*, Atti del Workshop CNR, Firenze 04-05/05/2004, a cura di P.Tiano, C.Pardini, Firenze 2005.

37. Vedasi, rispettivamente, K.Hempel, *Notes of the Conservation of Sculpture, Stone, Marble and Terracotta*, in "Studies on Conservation", 1968, 14, pp.34-44, ma 34, 36; Id., *Consolidamento con idrossido di calcio*, in *La conservazione delle sculture all'aperto*, Atti del convegno internazionale di studi, Bologna 23-26/10/1969, a cura di R.Rossi Manaresi, E.Riccomini, Bologna 1971, pp.217-220, ma 219 e, per l'altro verso, A.Barbacci, *Il restauro dei monumenti in Italia*, Roma 1956, pp.215-218. Ma cfr., ora, pure J.Delgado Rodrigues, *Stone patina. A controversial concept of relevant importance in conservation*, in *Theory and Practice in Conservation a tribute to Cesare Brandi*, Proceedings dell'International Seminar, Lisbona 04-05/05/2006, a cura di Id.& J.M.Mimoso, Lisboa 2006, pp.163-174.

38. P.Philippot, *Historic Preservation:...*, cit., poi in Id., *Saggi sul restauro e dintorni...*, cit., pp.43-50, ma 46. L'espressione è abituale, appunto, nella considerazione dei bronzi, come evidenziato anche di recente, per esempio, in P.Dent Weil, *Patina from historical-artistic point of view*, in *Monumenti in bronzo all'aperto. Esperienze di conservazione a confronto*, Atti del Workshop, Genova 02-04/12/2004, a cura di P.Letardi et alii, Firenze 2004, pp.39-48, ma 45.

39. In questo senso, le filosofie dell'arte più attente alla materialità delle opere, nonché alle loro trasformazioni nel tempo, quindi a taluni aspetti di fondo della questione del restauro, sono, di certo, quella di M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 2 voll., 1 *L'object esthétique*, 2 *La perception esthétique*, Paris 1953 (trad.it. del solo I vol., Roma 1969) e quella di L.Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Torino 1954. Tutto questo lo affermo in estrema sintesi, anche a petto dell'importanza che, non a caso, la scuola romana di Restauro dei monumenti da decenni riserva, come Leitmotiv, a L.Pareyson (maestro di U.Eco, G.Vattimo e S.Givone) - con G.Miarelli Mariani, G.Carbonara e il sottoscritto, pur ognuno con accenti diversi - senza contare l'apprezzamento, per il maestro piemontese, da parte di uno storico dell'architettura come S.Benedetti. In ogni modo, sul tema del rapporto estetica-restauro, non è da trascurare neppure il precoce contributo indiretto di O.Becker, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista. Una ricerca ontologica nell'ambito del fenomeno estetico* [ed.ted. 1929], Napoli 1998 (si veda, tra l'altro, come l'autore parli ripetutamente di eterno presente, p.32, e, ancora, dell'opera d'arte, che "...in quanto compiuta...è subito minacciata da tutta la corruttibilità della materia e da tutta la labilità dell'anima", p.35). Ma, sul legame estetica-restauro, rimane ancora interessante R.Assunto, *Premessa a una filosofia del restauro*, in *Scritti in onore di Piero Sanpaolesi*, in "Antichità viva", XXI, 1982, 2-3, pp.92-94; Id.,

Restauro estetico e restaurazione etica, in *Saggi in onore di Renato Bonelli*, a cura di C.Bozzoni et alii, 2 voll., in “Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura”, n.s., 1990-92 (ma 1992), 15-20, I, pp.37-40.

Poi, circa l’unitarietà sostanziale della filosofia dell’arte, cfr., comunque, J.-L.Nancy, *Le Muse* [ed. franc. 1994, 2001], Reggio Emilia 2006.

40. Cfr., oltre a quanto di pertinente appena menzionato alla mia n.39, (cap.II, parte I, titolata ‘Tentativo e riuscita’, § 1-6, cioè le pp.59-68 della III ed.rived. Firenze 1974), nonché ai numerosi studi pareysoniani di storia dell’estetica, in più L.Pareyson, *I problemi attuali dell’estetica*, in *Momenti e problemi di storia dell’estetica*, vol.IV *Dal Romanticismo al Novecento*, Milano 1961, pp.1804-1967; Id., *Teoria dell’arte. Saggi di estetica*, Milano 1965; Id., *Conversazioni di estetica*, Milano 1966. Sulla filosofia dell’arte di Pareyson, in particolare, cfr., tra l’altro, S.Coppolino, *Estetica ed ermeneutica di Luigi Pareyson*, Roma 1976; G.Modica, *Per una ontologia della libertà. Saggio sulla prospettiva filosofica di Luigi Pareyson*, Roma 1980, pp.107-119; Luigi Pareyson, *estetica e ontologia della libertà*, in “*Rivista di estetica*”, XXXII, 1993, 40-41, pp.1-143 (n.sul tema); S.Marzano, *Il sublime nell’ermeneutica di Luigi Pareyson*, Torino 1994, pp.85-126; M.Bilò, *Formatività e architettura. Dissoluzione e permanenze della regola classica*, Genova-Milano 1998; R.Finamore, *Arte e formatività l’estetica di L.Pareyson*, Roma 1999; F. Tomatis, *Pareyson. Vita, filosofia, bibliografia*, Brescia 2003, pp.45-52 e passim; C.Caneva, *Bellezza e persona. L’esperienza estetica come epifania dell’umano in Luigi Pareyson*, Roma 2008.

41. Cfr., per esempio, P.Philippot, *De Kunst tussen Barok en twintigste eeuw: het beeld als voorstelling*, in “*Tijdschrift van de Vrije Universiteit Brussel*”, 1969-70, 3, pp.149-166; Id., *Les arts: du Baroque au Néoclassicisme*, in *La Belgique autrichienne 1713-1794*, a cura di H.Hasquin, Bruxelles 1987, pp.347-404. Tra i contributi storico-artistici dell’autore belga, resta molto significativo Id., *Pittura fiamminga e Rinascimento italiano* [titolo orig. *Le problème de la Renaissance dans la peinture des Pays-Bas*], Torino 1970.

42. Id., *L’Istituto Centrale del Restauro: Son organisation...*, cit., p.56.

43. C.Brandi, *Il restauro dell’opera d’arte secondo l’istanza estetica...*, cit., anche in Id., *Teoria del restauro*, cit., pp.67-75, ma 73.

44. P.Philippot, *L’Istituto Centrale del Restauro: Son organisation...*, cit., p.57.

45. Id., *La notion de patine et le nettoyage des peintures*, cit., poi in Id., *Pénétrer l’art. Restaurer l’oeuvre...*, cit., pp.405-408, ma 407 e in Id., *Saggi sul restauro e dintorni...*, cit., pp.31-34, ma 34.

46. A.Bellini, *Istanze storiche e selezione nel restauro architettonico*, in “*Restauro*”, XII, 1983, 68-69, pp.147-158.

47. Anticipo queste valutazioni in P.Fancelli, *Considerazioni su storia generale, storia dell’architettura, restauro*, in *Tra Storia e Restauro in Francia e in Italia*, cit., pp.266-285, come si evince anche da M. Nuzzo, *Recensione*

critica alla Giornata pred., nel sito del 13/ 12/ 2005, <http://www.tine.it/cgi-bin/blah/Blah.pl?b-FC/m-1134-494144/>.

48. Si noti come osservazioni di questa natura, apparentemente molto specifiche, da me anche espone pubblicamente, possano trovare notevoli corrispondenze per esempio addirittura in ambito teologico, così come nel dialogo con una figura davvero straordinaria ed eccezionale, per competenza ebraica e per carica di pienezza umana, oltre che poetica, vale a dire P.De Benedetti, *A sua immagine. Una lettura della Genesi*, a cura di G.Caramore, Brescia 2000, p.40, dove si può leggere: “Nell’ebraismo non c’è un peccato originale, c’è un peccato originario, un peccato che ogni uomo può commettere o non commettere”; ancora, a p.41: “nella coscienza cristiana il peccato originale sta diventando di nuovo peccato originario”.

49. P.Philippot, *L’Istituto Centrale del Restauro: Son organisation...*, cit., pp.58-62, 64-67, che affronta il tema con un approccio quasi ossessivo, seppure con un fuggevole riferimento a C.Brandi, *The Cleaning of pictures in relation to patina, varnish and glazes*, cit., poi in Id., *Teoria del restauro*, cit., alle pp.117-125, ma 125 (in italiano). Ma si guardi quanto lo studioso belga sosterrà, più tardi, su tema strettamente affine, così in P.Philippot, *Über die Behandlung...*, cit., anche in Id., *Pénétrer l’art. Restaurer l’oeuvre...*, cit., pp.421-433 e in Id., *Saggi sul restauro e dintorni...*, cit., pp.61-72, ma 61. Senza necessariamente la pretesa di un ritorno alle origini, Philippot comunque pare trattare l’argomento, negli anni ’50, anche con una qualche enigmaticità, intendendolo, in ogni caso, specie come tendenziale rispetto appunto dei propositi dell’artefice, oggidi, peraltro, a distanza di tempo, più o meno decrittabili e, comunque, talora sin dall’origine spesso incerti e contraddittori, persino inconsapevoli e/o confusi - a volte con i pentimenti e le revisioni del caso - considerandoli anche, in qualche momento, leggermente al di fuori dall’opera concreta. Com’è noto, il sogno visionario - se si vuole, generoso - di un’imme-desimazione negli intendimenti, presunti o meno, dell’artista primevo è tipico, invece, del restauro stilistico, come ben si evince non solo da E.E.Viollet-le-Duc, *Restauration*, voce del suo *Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XIe au XVIe siècle*, vol.VIII, Paris 1858-68, pp.14-34, inserita in L. Grassi, *Razionalismo architettonico dal Lodoli a G.Pagano*, con Appendice antologica, Milano 1966, pp.323-344, trad.it. in E.E.Viollet-le-Duc, *L’architettura ragionata. Estratti dal Dizionario*, a cura di M. A.Crippa, Milano 1981, pp.247-271, su cui cfr. A.Corboz, *Une analyse de l’article “Restauration”*, in “Restauro”, IX, 1980, 47-49 (n.sul tema), pp.248-263, ma dalla sua prassi sui monumenti, su cui v., in sintesi, E.Vassallo, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), in *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, a cura di S.Casiello, Venezia 1996, pp.73-97. In ogni caso, circa la letteratura di Viollet, si veda pure, almeno, in italiano, E.E.Viollet-le-Duc, *Gli architetti e la storia. Scritti sull’architettura*, a cura di R.Tamborrino, Torino 1996. In ogni modo, le intenzioni dell’artista non devono, a mio parere, essere ritenute decisive, in sede di apprezzamento, hic et nunc, dell’opera come eterno presente, nonché in sede di restauro, se non, al

massimo, per quanto di attinente si può tangibilmente desumere da un esame scrupoloso e diretto del testo figurativo, nella sua concreta datità. D'altro canto, in C.Brandi, *Teoria del restauro*, cit., pp.49-55, 63 (quest'ultima p. risalente al 1952), ben si chiarisce che il restauro medesimo va esercitato nel terzo tempo (sui tre tempi brandiani, cfr.G.Miarelli Mariani, 'Durata', 'intervallo'... restauro. Singolarità in architettura, in *Architettura: processualità e trasformazione*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma 24-27/11/1999, in "Q.I.S.A.", n.s., 1999-2002, a cura di M.Caperna, G. Spagnesi, Roma 1992, pp.33-46), quello del presente stesso della coscienza riguardante (l'attimo del nostro riconoscimento) e non retrocesso né all'iter generativo (la durata, tra costituzione d'oggetto e formulazione d'immagine) e nemmeno alle tappe intercorrenti tra questo e l'oggi (l'intervallo); comunque, soggiunge Brandi, p.54 "...non è mancato chi ha voluto inserire il restauro proprio nella gelosissima fase del processo artistico. E' la più grave eresia del restauro: è il restauro di fantasia". Del resto, Brandi, com'è noto, è, ben al di qua di ogni possibile conflitto, per la conservazione della patina - come del rudero, peraltro - vuoi sotto il profilo storico, vuoi in chiave estetica, anche a prescindere dalla circostanza per cui l'impercettibile sordina del tempo sia prevista (e in quali termini), o meno, dall'artefice. Inoltre, qualora l'artista intendesse divenire "...falsario di se stesso [egli] non assumerà, moralmente e giuridicamente, figura diversa da quella di qualsiasi altro falsario", p.96, in quanto l'opera, una volta 'conclusa', più non gli appartiene. Ciò, del resto, è già esplicito e palese, sin dai tempi della dissertazione di Philippot, così come in C.Brandi, *Il fondamento teorico del restauro*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", 1950, 1, pp.5-12, poi in Id., *Il restauro. Teoria e pratica*, cit., pp.5-14, ma 11, ove, riguardo alle cadenze della genesi figurativa, si afferma efficacemente: "Codesto processo è già chiuso e conchiuso. L'artista stesso non lo può riaprire in verun modo..."

In ogni caso, sotto il puro profilo estetico, la questione delle intenzioni viene affrontata, per esempio, almeno da W.K.Winsatt, M.Beardsley, *The Intentional Fallacy*, in "Sewanee Review", 1946, 54, pp.468-488; A.Danto, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge (Mass.)-London 1981, trad.it. *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, a cura di S.Velotti, Roma-Bari 2008, pp.XIX, 256 e passim. Cfr.pure N.Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis-Cambridge 1978, trad.it.*Vedere e costruire il mondo*, Roma-Bari 2008, p.42; C.Barbero, *Letteratura*, in *Le arti nell'estetica analitica*, a cura di P.D'Angelo, Macerata 2008, pp.15-46, ma 31-37.

Altro discorso potrebbe essere, poi, quello circa l'intervento di conservazione su opere contemporanee, sulle quali si possa avere testimonianza diretta da parte dell'artefice. In ogni modo, a mio parere, la circostanza non sposta con decisione i termini del problema, se non per via dell'acquisizione di eventuali dati tecnici, utili all'intervento. Interessante, in più, sarebbe piuttosto verificare la possibile incidenza, da parte del mondo della conservazione e del restauro, sulla formatività degli artisti d'oggi, resi

più di frequente consapevoli intorno al deterioramento a venire delle proprie opere.

50. O volontà d'arte, così come esplicitata compiutamente in A.Riegl, *Arte tardoromana* [ed.ted.1901], a cura di L.Collobi Ragghianti, Torino 1959, specie alle pp.263-275 (il cap.conclusivo 'Lineamenti fondamentali della volontà artistica tardoromana'). Per gli scritti di Riegl sul restauro, cfr., riguardo alla loro versione italiana, il severo parere di un allievo di G.Miarelli Mariani, come P.Aebischer, Recensione critica a S.Scarrochia, Alois Riegl: *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, Bologna 1995, in "Palladio", n.s., IX, 1996, 17, pp.131-133. Aebischer, peraltro, è specialista sul restauro dell'Ottocento e del primo Novecento, proprio nell'ambito dei paesi di lingua tedesca.

51. In merito, a parte gli ispiratissimi e numerosi libri di viaggio brandiani, si vedano qui comunque, in breve, le antologie postume di C.Brandi, *Terre d'Italia*, Roma 1991 (e Milano 2006); Id., *Il Patrimonio insidiato. Scritti sulla tutela del paesaggio e dell'arte*, a cura di M.Capati, Roma 2001, oltre a Id., *Come un'autobiografia, pagine scelte a cura di V.Rubiu*, Roma 1998, inclusivo di un'Antologia critica sul maestro senese; C.Brandi, *Viaggi e scritti letterari*, a cura di V.Rubiu Brandi, Milano 2009. Al riguardo, ora, cfr.P.Fancelli, *Paesaggi brandiani*, in Cesare Brandi e la Sardegna. *Archeologia e paesaggio, Atti del Convegno, Castelsardo 10/09/2007*, a cura di B.Billeci, S.Gizzi, Roma 2010, pp.63-128. Quanto alla bibliografia generale sul tema, essa è immensa, così come sono noti i lavori fondativi in merito. Comunque, vi è una recente ripresa d'interesse dell'estetica italiana, stricto sensu, per il paesaggio, come dimostrato, tra l'altro, da P.D'Angelo, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Roma-Bari 2001; R.Milani, *L'arte del paesaggio*, Bologna 2001; *Paesaggio. Teoria, storia, tutela*, a cura di M.Ricci, Bologna 2004; *Paesaggio*, a cura di M.Di Monte, "Rivista di estetica", XLV, 2005 (2), 29, tutto il n.monografico. Ma cfr.pure M.Vitta, *Il paesaggio. Una storia fra natura e architettura*, Torino 2005; M.Quaini, *L'ombra del paesaggio. Orizzonti di un'utopia conviviale*, Reggio Emilia 2006.

52. P.Philippot, *La phénoménologie de la création artistique chez Cesare Brandi*, in *Arcanes de l'Art. Entre esthétique et philosophie*, in "Annales de l'Institut de Philosophie et Sciences morales de l'ULB", 1988, pp.75-89 (peraltro preceduto dalla recensione Id., *Une phénoménologie de la création artistique*, in "Revue internationale de Philosophie", 1953, 26, pp.392-399), poi in Id., *Saggi sul restauro e dintorni...*, cit., pp. 89-100, ma 98, dove l'autore menziona C.Brandi, *Le due vie*, Bari 1966, p.16, testo, quest'ultimo, che, per quanto di attinente, riporto per intero: "La recezione dell'opera d'arte come tale indizia allora la collimazione reciproca dell'opera d'arte e della coscienza ricevente, ma proprio per siffatta estrazione fenomenica dell'opera d'arte dal plesso degli altri fenomeni, non si produce, non si postula anche la collimazione delle intenzionalità storicamente inerenti

per l'autore dell'atto creativo, per il ricevente alla recezione. Nell'autore l'atto simbolico della costituzione di oggetto si esauriva e si esauriva nella formulazione d'immagine, ma nel ricevente le eventuali intenzionalità, altre da quella fondamentale per cui l'opera d'arte è intenzionata come tale, non hanno diritto d'ingresso". Per il rapporto intellettuale, nel tempo, tra lo studioso belga e il maestro senese, in ogni caso, è basilare C.Brandi, *Les deux voies de la critique. Suivis d'une choix de textes de Cesare Brandi*, a cura di P.Philippot, s.l. (ma Bruxelles) 1989: per la trad.franc.dei brani appena sopra riportati, cfr.ivi le attinenti pp.36-37.

53. E' l'espressione esatta già adottata per rendere lo spirito del testo dello studioso belga in italiano, quando la marca del linguaggio di ordine brandiano può soccorrere in tal senso. Cfr.P.Philippot, *L'oeuvre d'art, le temps et la réstauration*, in "Histoire de l'Art", 1995, 32, pp.3-9, ma 4, poi in Id., *Saggi sul restauro e dintorni...*, cit., pp.113-120, ma 115, ove, riguardo naturalmente all'opera d'arte, "...elle est partie intégrante de notre présent vécu, au sein d'une tradition artistique qui nous relie à elle, et permet de la ressentir comme une interpellation venue du passé dans notre présent: une voix actuelle dans laquelle résonne ce passé"., frase che diviene, nella trad.it. (di D.Fiorani e da me rivista, in quanto curatore del vol.), "...essa è parte integrante del nostro presente vissuto, in seno ad una tradizione artistica che colleghiamo all'opera medesima e che consente di riguardarla come una presenza astante venuta dal passato nel nostro presente: una voce attuale nella quale risuona tale passato" (i corsivi sono miei, di oggi).

Per alcuni riferimenti al contesto culturale entro cui si colloca l'idea brandiana dell'opera d'arte quale eterno presente, realtà pura, astanza, momento extratemporale, cfr.supra, n.39, nonché P.Fancelli, *Cesare Brandi tra autenticità e restauro*, in *La realtà dell'utopia*, Atti del Primo Convegno Internazionale di Primavera sul Restauro, Assisi 21-24/03/2001, a cura di G.Basile, Firenze 2002, pp. 29-35. Ma ulteriori intrecci possono essere individuati, come, per esempio, con F.M.Dostoevskij (cfr.S.Givone, *Dostoevskij e la filosofia* [1984], Roma-Bari 2006, pp.79-101, tutto il cap., ove si fa riferimento all'istante eterno). Del resto, ci sono pure influssi simmetrici, in tal senso, stavolta da parte di Brandi su altri autori, così in Y. Bonnefoy, *Lo sguardo per iscritto. Saggi sull'arte del Novecento (1977-1995)*, a cura di J.Sarno, Firenze 2000, pp.25, 42, 50-51, 55-57, 69, 73-74, 76-80, 84, 89-91, 96, 104, 106, 151. Sono grato a Massimo Carboni per l'indicazione del vol. di Y.Bonnefoy.

54. Voglio riferirmi qui ai due interventi su Brandi di P.Petraroia, Il concetto di autenticità nel pensiero di Cesare Brandi e di P.Fancelli, *Cesare Brandi tra autenticità e restauro*, cit., in *La realtà dell'utopia*, cit., rispettivamente alle pp.25-29 e 29-35, con il successivo dibattito, pp.35-37.

55. Come emerge nettamente dall'aureo, classico libretto di M.Cagiano De Azevedo, *Il gusto nel restauro delle opere d'arte antiche*, Roma 1948. E come si evidenzia nella storiografia più recente, così, sempre per la scultura, in *History of Restoration of Ancient Stone Sculptures*, Atti del Simposio del

J.P.Getty Museum, Los Angeles 25-27/10/2001, a cura di J.Barnet Grossman et alii, Los Angeles 2003; per la pittura, oltre che nel vol. di A.Conti, *Storia del restauro...*, cit., in *Studies in the History of Painting Restoration*, Atti del Simposio, London 23/02/1996, a cura di C.Sitwell, S.Staniforth, London 1998; per l'architettura, infine, nei testi di J.Jokilehto, *A History of Architectural Conservation*, cit. e di M.P. Sette, *Il restauro in architettura...*, cit., quest'ultimo contributo concepito ed elaborato sull'abbrivo dell'insegnamento di G.Miarelli Mariani, il quale, peraltro, insiste sempre sul legame tra gusto dell'epoca e restauro. Quanto al gusto stesso come categoria estetica, poi, non si può non risalire a C.L.de Secondat barone di Montesquieu, *Saggio sul gusto* [ed.franc.postuma 1757], a cura di M.N. Varga, Milano 1990,tutto il Settecento. Inoltre, cfr. G.della Volpe, *Schizzo di una storia del gusto*, a cura di I.Ambrogio, Roma 1971; V.Bozal, *Il gusto*, Bologna 1996; *Il Gusto. Storia di una idea estetica*, a cura di L.Russo, Palermo 2000. In senso più ampio e con uno sguardo storiografico, v., infine, L.Vercelloni, *Viaggio intorno al gusto. L'Odissea della sensibilità occidentale dalla società di corte all'edonismo di massa*, Milano 2005.

56. Per l'estetica del XVIII secolo, è ancora valida l'opera classica, pur datata, di R.Assunto, *Stagioni e ragioni nell'estetica del Settecento*, Milano 1967. Per le categorie invocate nel testo, invece, si consulti, rispettivamente, riguardo al pittoresco, per esempio, *La politica del pittoresco. Letteratura, paesaggio ed estetica dal 1770* [ed.ingl.1994], a cura di S.Copley, P.Garside, Segrate 1999; R.Milani, *Il Pittoresco. L'evoluzione del gusto tra classico e romantico*, Roma-Bari 1996. Per il sublime, v., tra l'altro, a parte i noti classici, pure *Il Sublime. Contributi per la storia di un'idea*, Studi in onore di Giuseppe Martano, a cura di G.Casertano, Napoli 1983; M.Carboni, *Il sublime è ora. Saggio sulle estetiche contemporanee*, Bari 1993; G.Lombardo, F.Finocchiaro, *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, Palermo 1993; B.Saint Girons, *Fiat lux. Una filosofia del sublime* [ed.franc.1993], Palermo 2003; M.Mazzocut-Mis, *Il gonzo sublime. Dal patetico al kitsch*, Milano 2005; *I luoghi del sublime moderno. Percorso antologico-critico*, a cura di P.Giordanetti, M.Mazzocut-Mis, s.l. 2005 (anche on line); B.Saint Girons, *Il sublime*, Bologna 2006; A.Carrano, *Sublime*, Napoli 2008, pur senza trascurare la precedente miscellanea G.H.Hartman et alii, *La Via al sublime*, a cura di M.Brown et alii, Firenze 1987, né *Sul sublime*, in "Rivista di estetica", XXVII, 1987 (ma 1988), 26-27, pp.1-100 (n.sul tema). Per il caduco, oltre al basilare O.Becker, *Della caducità del bello...*, cit.; P.Barone, *Età della polvere. Giacometti, Heidegger, Kant, Hegel, Schopenhauer e lo spazio estetico della caducità*, Venezia 1999. Per il brutto, l'orrifico, il disgustoso, infine, a parte il capostipite hegeliano K. Rosenkranz, *Estetica del brutto* [ed.ted.1853], a cura di S.Barbera, Palermo 19942, pure M.Mazzocut-Mis, *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, Milano 1992; E.Landowski, J.L.Fiorin, *Gusti e disgusti. Sociosemiotica del quotidiano* [ed.brasil,1997], Torino 2000; M.Perniola, *Disgusti. Le nuove tendenze artistiche*, Genova-Milano 1998; *Gusto e disgusto*, a cura di E.Franzini,

Segrate 2000. Infine, c'è la categoria, se si vuole contigua alla precedente, del grottesco, come in V.Hugo, *Sul grottesco* [testi franc. del 1827 e, rispettivamente, del 1864], Milano 1990; P.C. Frascini, *La metamorfosi del corpo. Il grottesco nell'arte e nella vita*, Milano 2002. Riguardo alle classi predette, possono risultare utili le sintesi distinte in R.Milani, *Le categorie estetiche*, Parma 1991, per la I, pp.183-199, per la II, pp.83-101, per la IV, pp.69-82, per la V, infine, pp.159-161, nonché quelle in E. Franzini, M.Mazzocut-Mis, *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Milano 1996, per la II, pp.289-300, per la IV, pp.271-288; *Dizionario di estetica*, a cura di G.Carchia, P.D'Angelo et alii, Roma-Bari 1999, pp. 289-293, per la I (di F.Cuniberto), 45-50 (di P.D'Angelo); E.Franzini, M.Mazzocut-Mis, *I nomi dell'estetica*, Milano 2003, per la II, pp.102-110, per la IV, pp.89-101.

57. Per l'autore menzionato, cfr. G.Bataille, *La letteratura e il male* [ed.franc.1957], Milano 1973, su cui si veda M.Perniola, *Georges Bataille e il negativo*, Milano 1977; M.B.Ponti, *Georges Bataille e l'estetica del male*, Palermo 1999; C.Di Marco, *Georges Bataille. Etica dell'incompiutezza*, Milano 2005. Ma, in tema, si veda pure a sé, in ambito italiano, il lavoro di G.N.Almansi, *L'estetica dell'osceno. Per una letteratura "carnalista"*, Torino 1974 (ed ora 19943). Comunque, per un inquadramento di massima di tale filone concettuale entro il contesto filosofico e teologico del pensiero tragico, magistrale è l'apporto di L.Pareyson, *Un "discorso temerario": il male in Dio* [1988], in Id., *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, Torino 1995, pp.235-292. Invece, per l'estetica della polvere, v.P.Barone, *Età della polvere...*, cit.; E.Grazioli, *La polvere nell'arte*, Milano 2004; per quella della ruggine, P.Picon, *Tra utopia e ruggine. Paesaggi dell'ingegneria dal Settecento a oggi*, a cura di E.Piccoli, Torino 2006, pp.133-157 (l'ultimo cap., dal titolo *Dalla rovina alla ruggine. I paesaggi dell'angoscia*, già in edizione francese, come tutti i saggi compresi nel vol. e risalente, stavolta, al 2000).

58. Cfr. ancora l'intervista *A colloquio con Paul Philippot*, cit., p.9.

59. Vedasi, rispettivamente, G.Gentile, *La filosofia dell'arte*, Firenze 1937 (su cui mi piace ricordare il vol. ponderoso dell'amico e maestro, scomparso nel 2005, A.Negri, *L'estetica di Giovanni Gentile. Estetica ed inesistenza dell'arte*, Palermo 1994); U.Spirito, *La vita come arte*, Firenze 1941 (di cui cfr.pure il successivo Id., *Critica dell'estetica*, Firenze 1964, peraltro, compendio di testi in larga prevalenza datati agli anni'50, sempre sulla scia gentiliana); A.Banfi, *Vita dell'arte. Scritti di estetica e filosofia dell'arte*, a cura di E.Mattioli, G.Scaramuzza, Reggio nell'Emilia 1988, raccolta dei testi, di cui il I, posto all'inizio del titolo generale, è di base e risale al 1947 (pp.1-158), un altro ('Il principio trascendentale dell'autonomia dell'arte') al 1928 (pp.161-180), mentre i restanti sono tutti successivi al 1950. Si noti come il V cap. del saggio *Vita dell'arte*, alle pp.151-158 della raccolta menzionata, s'intitoli, pre-brandianamente, 'Le due vie', su cui si veda, supra, la mia n.52. Per ciò che si riferisce all'estetica di L.Pareyson, v.quanto menzionato alla mia n.40. Per D.Formaggio, poi, cfr. quanto di attinente citato alla mia n.27. Per un ancora fondamentale panorama storico-

analitico dell'estetica del Novecento, sino alla fine degli anni '50, cfr. G. Morpurgo Tagliabue, *L'ésthetique contemporaine*, Milano 1960, ove, tra l'altro, nell'ambito dell'estetica fenomenologica (cap.XIV), entro il § 113 e dopo la trattazione di J.P.Sartre, è dedicata più di qualche riga a C.Brandi, pp.444-445. Per un panorama sulla filosofia dell'arte contemporanea italiana, vedasi senz' altro A.Simonini, *Storia dei movimenti estetici nella cultura italiana*, Firenze 1968. In particolare, sull' estetica postcrociana, cfr. D.Pesce, *L'estetica dopo Croce*, Firenze 1962. Ma sono da menzionare anche altre estetiche postcrociane, come A.Tilgher, *Estetica. Teoria generale dell'attività artistica. Studi critici sulla estetica contemporanea*, Roma 1931; A.Baratono, *Arte e poesia*, Milano 1945. Di orientamento cattolico, è poi L.Stefanini, *Trattato di estetica. I L'arte nella sua autonomia e nel suo processo*, Brescia 1955.

Di specifico sull'estetica brandiana, comunque, vedasi per esempio, in prima approssimazione, G.C.Argan, "Eliante" o dell'architettura (Lettera a Cesare Brandi)[1956], in *Progetto e destino*, Milano 1965, pp.170-182; R.Barilli, *Per un'estetica mondana*, Bologna 1964, pp.380-387; E.Garroni, *La crisi semantica delle arti*, Roma 1964, pp.111-113, 227-232; A.Plebe, *L'estetica italiana dopo Croce*, Padova 1968, pp.73-76 (in seno al cap. su 'L'estetica semantica'); V.Rubiu, *L'estetica di Cesare Brandi - antologia...*, cit.; E.Paolozzi, *I problemi dell'estetica italiana (dal secondo dopoguerra al 1985)*, Napoli 1985, pp.156-158; l'intero vol. *Brandi e l'estetica*, cit.; poi, in sequenza, L.Russo, *Brandi e la teoria dell'arte*, P.D' Angelo, *Dalla 'realtà pura' alla 'astanza'*, M.Volpi Orlandini, 'Teoria generale della critica', R.Assunto, *Il problema filosofico del 'tempo' nel dialogo Arcadio o della scultura*, tutti in *Per Cesare Brandi, Atti del Seminario*, Roma 30/05-01/06/1984, a cura di M.Andaloro et alii, Roma 1988, rispettivamente alle pp.13-19, 21-28, 29-35, 37-42; L.Russo, P.D'Angelo, E.Garroni, *I Dialoghi sulle arti di Cesare Brandi*, Palermo 1997; P.D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento*, Roma-Bari 1997, pp.174-175, 211-218; ancora in sequenza E.Garroni, *Brandi e l'estetica*, M.Carboni, *L'ultimo Brandi tra presena e differenza*, P.D'Angelo, *Brandi e la teoria della scultura*, O.Calabrese, *Brandi e la teoria della pittura*, R.Raggiunti, *Estetica: affinità e divergenze fra Croce e Brandi*, M.Verdone, *L'opera dello straccione*, tutti in *Cesare Brandi. Teoria ed esperienza...*, cit., rispettivamente alle pp.67-68, 69-71, 72-80, 81-87, 88-94, 95-97; V. Stella, *Avanguardia e arte nell'estetica di Cesare Brandi*, in "Colloquium philosophicum", *Annali del Dipartimento di Filosofia (Università di Roma Tre)*, a.a. 1998-99, 1999-2000 (ma Firenze 2001), 5-6, pp.21-42; C.Segre, *La pelle di san Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino 2003, pp.75-78; P.V. Mengaldo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino 2005, pp.16-17; L.Russo, *Cesare Brandi e l'estetica del restauro*, in *La teoria del restauro nel Novecento...*, cit., pp.301-314; P.D'Angelo, *La Teoria del restauro e l'estetica di Brandi*, ivi, pp.315-327; Id., *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Macerata 2006; Attraverso

l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi, Atti del Seminario, Palermo 30/06-01/07/ 2006, a cura di L.Russo, Palermo 2006.

60. L'opera teorica più significativa e importante del primo rimane G.della Volpe, *Critica del gusto*, Milano 1960; per il secondo, vedasi, per esempio, di quegli anni, L.Anceschi, *Progetto di una sistematica dell' arte*, Milano 1962.

61. P.Philippot, *L'Istituto Centrale del Restauro: Son organisation...*, cit., pp.58-59.

62. Ivi, p.59.

63. *Ibidem*. Con ciò, egli si allaccia senz'altro a C.Brandi, Gli otto dipinti acquistati dallo Stato per la R. Pinacoteca di Siena restaurati ed esposti presso l'Istituto Centrale del Restauro, in "Le Arti", IV, 1942, 5-6, pp.367-371, anche (ma solo brani) in Id., *Il restauro. Teoria e pratica*, cit., pp.72-76, ma 74; Id., *Some factual observations...*, cit., poi pure in Id., *Teoria del restauro*, cit., pp.127-147, ma 129. Per gli sviluppi successivi nel teorico belga, v. P.Philippot, *La notion de patine et le nettoyage des peintures*, cit., poi in Id., *Pénétrer l'art. Restaurer l'oeuvre...*, cit., pp.405-408 e in Id., *Saggi sul restauro e dintorni...*, cit., pp.31-34; Id., *Historic Preservation:...*, cit., poi in Id., *Saggi sul restauro e dintorni...*, cit., pp.43-50, ma 46.

64. Così come doverosamente riconosciuto anche in Id., *Über die Behandlung von Fehstellen an Wandmalerei, in Historische Technologie und Konservierung von Wandmalerei*, Atti del Convegno, Bern 05-06/11/ 1984, Bern-Stuttgart 1985, pp.95-105, poi in Id., *Pénétrer l'art. Restaurer l'oeuvre...*, cit., pp.421-433, ma 423 e in Id., *Saggi sul restauro e dintorni...*, cit., pp.61-72, ma 62. Del resto, il principio data almeno dalla Carta italiana del restauro del 1931-32, così come riportato, per esempio, in G.Giovanoni, *Il restauro dei monumenti*, Roma s.d. (ma 1945), p.33, p.to 2 (pur in riferimento al ripristino) e così come ribadito e assai affinato nella Carta internazionale del Restauro di Venezia, del 1964: cfr., per la seconda, *Charte Internationale sur la Conservation et la Restauration des monuments et des Sites*, in *Il monumento per l'uomo*, Atti del II Congresso Internazionale del Restauro, Venezia 25-31/05/1964, a cura del Comitato naz.ital.dell'ICOMOS, Padova 1971, doc.1, pp.XCIII-XCVI, ma XCIV, art.9, Carta, quest'ultima, che vede la non secondaria partecipazione, tra gli altri, appunto di P.Philippot e su cui, dunque, cade qui a proposito la menzione di La Carta di Venezia intervista a Paul Philippot, cit.

65. L'intervento proposto, come esempio negativo nel testo, è di L.Moretti, *Collemaggio*, Roma 1972. Sull' operazione di restauro, cfr., tra l'altro, V.Pace, *Ancora sulla tutela del patrimonio artistico. Restauri ai monumenti d'Abruzzo*, in "Paragone", XXIII, 1971, 261, pp.71-82; G.Miarelli Mariani, *Monumenti nel tempo. Per una storia del restauro in Abruzzo e nel Molise*, Roma 1979, pp.20-22, 24, 48, 71; S.Gizzi, *Le reintegrazioni nel restauro. Una verifica nell'Abruzzo aquilano*, Roma 1988, pp.120-122; C.Bartolo-mucci, *Santa Maria di Collemaggio. Interpretazione critica e problemi di conservazione*, Roma 2004, pp.84-85, 95.

66. P.Philippot, L'Istituto Centrale del Restauro: Son organisation..., cit., p.63.

67. Cfr. P.Fancelli, Il restauro dei monumenti, cit., pp.131-139 e passim.

68. Si veda di nuovo A.Bellini, Istanze storiche e selezione..., cit.

69. Cfr. quanto precedentemente asserito nella parte del presente scritto, ove si fa poi riferimento alla n.47.

70. Assumo già posizione, in tal senso, ad esempio in P.Fancelli, Parusia. Il restauro e l'equivoco del bello, in "Arkos", II, 2001, 4, pp.14-21. Per una visione diversa, se non opposta, cfr. P.Marconi, Il recupero della bellezza, cit.

71. Per quest'ultimo, cfr. sicuramente P.Philippot, Historic Preservation: Philosophy, Criteria..., cit., poi in Id., Saggi sul restauro e dintorni..., cit., pp.43-50, ma 47-48.

72. Cfr. C.Brandi, Restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza della storicità, cit., anche in Teoria del restauro, cit., pp.58-61 (risalenti al 1952); Id., Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza estetica..., cit., pure in Id., Teoria del restauro, cit., pp. 67-70 (risalenti al 1953). Ma si vedano altresì gli scritti Id., Scavi a Villa Adriana, in "Cronache", 7 dicembre 1954, p.32; Id., Archeologia Siciliana, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", 1956, 27-28, pp.93-100; Id., Il Partenone non è il Partenone dopo le ricostruzioni "storiche", in "Corriere della Sera", 14 giugno 1965; Id., È sempre giusto ricostruire un tempio ?, in "Corriere della Sera", 22 agosto 1978, tutti contenuti in Id., Il restauro. Teoria e pratica, cit., rispettivamente alle pp.150-152, 152-163 (ma 155, 162), 166-168, 178-179. Per altri testi del maestro, sempre in tema, cfr., per esempio, Id., Quattrocentisti senesi, Milano 1949, pp.102-103; Id., Viaggio nella Grecia antica, Firenze 1954, pp.22-23, 143, 146-148; Id., Città del deserto, Milano 1958, pp.12-13, 25; Id., Pellegrino di Puglia, Bari 1960, p.182; Id., Teoria generale della critica, Torino 1974, p.99 (in rapporto all'"affievolimento, se non la distruzione di quell'astanza originaria"). In merito, si veda G.Urbani, Il problema del rudere nella Teoria del restauro, in Per Cesare Brandi, cit., pp.59-65, poi in Id., Intorno al restauro, cit., pp.69-74 (cfr., rispettivamente, p.60 e 70, ove si afferma che Brandi sarebbe portato "ad accantonare tutto il problema dell'esteticità indotta nel rudere, anche se puramente storico, dal suo stesso stato di rovina materiale", il che è in netto contrasto con C.Brandi, Teoria del restauro, cit., pp. 67-70; ma cfr. pure la p.64 - p.73 - del saggio cit. di G.Urbani, dove si sostiene esistere un'alternativa tra la conservazione della rovina nello statu quo e l'idea per cui, accertatisi "della composizione e delle tecnica esecutiva" dello "strato di finitura," si tratti poi di "procedere alla sua integrazione con l'applicazione di un nuovo strato di finitura, dovunque questo manchi", opzione, questa, del cui esito estetico c'è, in effetti, da dubitare: mi dispiace davvero che Urbani non possa trovarsi, qui e ora, con noi, per discutere insieme, pacatamente, del problema in sé, oltre che in relazione a Brandi; per una visione più generale di Urbani, in rapporto a Brandi, cfr. B.Zanardi, Il

restauro. Giovanni Urbani e Cesare Brandi, due teorie a confronto, Milano 2009); F.Trevisani, Inattualità e feracità del concetto di rudere nella Teoria del restauro, in Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte, cit., pp.54-58; S.Gizzi, Il rudere tra conservazione e reintegrazione da Alois Riegl a Cesare Brandi, in La teoria del restauro nel Novecento..., cit., pp.59-68; E.Parlato, Dal rudero all'anastilosi: il restauro nella scrittura militante di Cesare Brandi, ivi, pp.395-404; M.G.Ercolino, The preservation of ruins. The topicality of Cesare Brandi's theory, in Theory and Practice in Conservation..., cit., pp.205-214; P.Fancelli, Ecrasi e rudero, in Cesare Brandi oggi..., cit., pp.97-124. Comunque, sull'estetica del rudero, anche con implicito riferimento alla sua conservazione, estremamente illuminanti e valide a tutt'oggi sono pure le pagine di L.Pareyson, Estetica. Teoria della formatività, cit., cap.III, § 11-13. In generale, sulla filosofia dell'arte riferita alle rovine, cfr., nell'immane bibliografia pertinente, per esempio, il classico R.Macauley, Pleasure of Ruins, New York 1953. Inoltre, si veda almeno Estetiche e retoriche delle rovine, in "Rivista di estetica", XXI, 1981, 8, l'intero n. sul tema; M.Augé, Rovine e macerie. Il senso del tempo [ed.franc. 2003], Torino 2004; R.Ginsberg, The Aesthetics of Ruins, Amsterdam-New York 2004; Semantica delle rovine, Atti del Convegno di studi, Pompei 17-18/11/2005, a cura di G.Tortora, Roma 2006. In particolare, poi, sul restauro-conservazione delle rovine in quanto tali, anche oltre (al di qua/al di là del) l'orizzonte meramente archeologico, cfr., ad esempio, M.V.Thompson, Ruins. Their Preservation and Display, London 1981; Gruppo di ricerca sul Restauro Archeologico, Conservazione e manutenzione di manufatti edilizi ridotti allo stato di rudere, Report 1, a cura di L.Marino, Firenze 1989; Faut-il restaurer les ruines?, Atti del colloquio della Direction du Patrimoine, Memorial de Caen 11/1990, a cura di C.Dupavillon, Paris 1991; Restauro di manufatti architettonici allo stato di rudere, a cura di L.Marino, Firenze 2002; Il rudere tra conservazione e reintegrazione, Atti del Convegno internazionale, Sassari 26-27/09/2003, a cura di B.Billeci, S.Gizzi, D.Scudino, Roma 2006; Conservation of Ruins, a cura di J.Ashurst, Oxford 2007 (ma 2006, sic).

73. Per il testo artistico in quanto opera riuscita, basilare resta L.Pareyson, Estetica. Teoria della formatività, cit., cap.II, § 2-3, 5; cap.IV, § 1; cap.V, § 22; cap.VI, § 20: cfr. pure, supra, la mia n.40.

74. Cfr.C.Brandi, Teoria del restauro, cit., p.51, dove si afferma che "la storia dell'arte è la storia che si rivolge, pur nella successione temporale delle espressioni artistiche, al momento extratemporale del tempo che si schiuse nel ritmo; mentre codesta storia del gusto, è storia del tempo temporale che raccoglie nel suo flusso l'opera d'arte conclusa e immutabile"; Id., Le due vie, cit., p.93, ove coerentemente afferma che "la storia dell'arte" non va tanto intesa in quanto "storia come individuazione dell'opera d'arte-realtà pura, ma come storia dell'apparizione nel mondo dell'opera d'arte", ma v.pure p.94, ove si fa riferimento a G.LukácsM.Merleau-Ponty. Ma cfr., in linea generale sul tema, M.Heidegger, L'origine dell'opera d'arte [I ed.ted.1935-36], in Sentieri interrotti [ed.ted.1950], Firenze 1968, pp.3-69, ma 35, 40, 42, 45, 49,

53, 56 e soprattutto 61. Dello stesso autore, espressamente circa l'arte, cfr. pure Id., *L'arte e lo spazio* [ed.ted.1969], Genova 1979; Id., *Corpo e Spazio. Osservazioni su arte - scultura - spazio* [confer.del 1954, ma edita in ted.nel 1996], Genova 2000. In merito, v., in senso specifico, F.-W.von Herrmann, *La filosofia dell'arte di Martin Heidegger. Un'interpretazione sistematica del saggio L'origine dell'opera d'arte* [ed.ted.1994], a cura di M.Avato, I.De Gennaro, Milano 2001.

75. Si tratta della stessa e originalissima impostazione di base di L.Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, cit., passim; ma cfr.quanto menzionato alla mia n.40.

76. C.Brandi, *Teoria del restauro*, p.40.

77. Ivi, specie alle decisive pp.38-39.

78. Su tale rapporto, nella sua indubbia complessità, si vedano gli sviluppi nel pensiero brandiano. Da un canto, egli sostiene, già nel 1950, che "...l'opera d'arte, proprio per il fatto di sorgere ed essere espressa da una coscienza, è storica ed è monumento storico indipendentemente dal suo valore estetico" (il corsivo è mio), così che "...la conservazione della materia in cui è stata espressa è istanza pari per la coscienza storica che per quella estetica", in guida tale che "...l'istanza storica e l'istanza estetica si compenetrano senza sovrapporsi", Id., *Il fondamento teorico del restauro*, cit., poi in Id., *Il restauro. Teoria e pratica...*, cit., pp.5-14, ma 12-13. Dall'altro lato, l'autore afferma che "L'opera d'arte, come opera d'arte, è anche monumento storico, è sempre inscindibilmente opera d'arte e monumento storico. Di un monumento storico non si può dire la stessa cosa: può essere monumento storico e non opera d'arte", Id., *Il chiostro di Cefalù*, cit., con dibattito susseguente, alle pp.50-56, ma 39 (testo, quest'ultimo, che non compare nell'antologia postuma Id., *Sicilia mia*, Palermo 1989). Per mio verso, sottoscrivo appieno la II citazione (già da me qui parzialmente riportata, per la sua attinenza e importanza, supra, alla n.22), mentre, sulla parte corsiva della I, ritengo che il discorso, pur corretto, andrebbe ulteriormente approfondito.

79. Su quel genere di corto circuito concettuale inerente al riconoscimento dell'opera in quanto sorta di sua impervia, se non impossibile, ri-generazione mentale, interessanti e acute osservazioni sono in R.de Mambro Santos, *Opera al bivio. Alle origini della moderna storiografia critica dell'arte*, Roma 2001, pp.29, 38, 83. Questa rigenerazione, piuttosto, consiste appunto nell'approccio poetico-traduttivo-reinterpretativo posto in essere proprio da Brandi stesso nell'esame delle opere ed è nelle corde di tutti gli artisti che sanno proporsi, nel contempo, in quanto esegeti-ermeneuti davvero partecipi, oltre che rigorosi, dei testi del passato, come dimostrano, per esempio, il regista M.Scorsese, per i film di L.Viscontilirici, come G.Ungaretti e S.Quasimodo, quando tra-ducono versi, il che vale pure, mutatis mutandis, anche nei campi del teatro e della musica (l'esegesi-esecuzione, su cui v.sempre L.Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, cit., cap.V, § 1-6; cap.VI, intero). Quanto al senso della traduzione oggi, vedasi il noto U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano 2003. Per il

rapporto fra i temi di cui sopra e il restauro, v. soprattutto G. Carbonara, *Filologia e restauro: il problema delle lacune*, in *Restauro tecnologia e architettura. Epistemologia storica delle tecniche tra tecnologia e progetto di architettura/restauro*, Atti delle Giornate di studio, Venezia 21/10/1993 e 21/01/1994, a cura di R. Ballardini, P. Ventrice, ivi 1995, pp.73-100. Quanto alla ricezione su un piano filosofico, invece, esiste tutto il filone di successo della c.d. Scuola di Costanza, come in H.R. Jauss, *Apologia dell'esperienza estetica*, con un Saggio di M. Imdahl [ed. ted. 1972], Torino 1985; W. Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica* [ed. in lingua ingl. 1978], Bologna 1987; H.R. Jauss, *Estetica della ricezione* [testi tedd. degli anni dal 1978 al 1986], a cura di A. Giugliano, Napoli 1988; Id., *Estetica e interpretazione letteraria. Il testo poetico nel mutamento d'orizzonte della comprensione* [ed. ted. 1982], a cura di C. Gentili, Genova 1990; Id., *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, 2 voll., I *Teoria e storia dell'esperienza estetica*, II *Domanda e risposta: studi di ermeneutica letteraria* [ed. orig. ted. 1982], Bologna 1987, 1988 (testo basilare). Ma cfr. pure la consistente raccolta it. H.U. Gumbrecht et alii, *Teoria della ricezione*, a cura di R. C. Holub, Torino 1989. Per quanto attiene, infine, al delicatissimo rapporto restauro-ricezione, v., di P. Philippot, *Problèmes esthétiques et archéologiques de conservation des sculptures polychromes*, in *Conservation of Stone and Wooden Objects*, Atti del convegno, New York 07-13/06/1970, New York, II, pp.59-62, poi in Id., *Saggi sul restauro e dintorni...*, cit., pp.37-42, ma 41; Id., P. Mora, L. Mora, *Le nettoyage des peintures murales*, cit.; P. Philippot, *Historic Preservation*, cit., poi in Id., *Saggi sul restauro e dintorni...*, cit., pp.43-50, ma 47; Id., *Les problèmes des lacunes dans les mosaïques*, in *Mosaïque. 1 Détérioration et conservation*, Atti del I Simposio internazionale ICCROM di conservazione dei mosaici, Roma 02-05/11/1977, Roma 1978, pp.78-81, pure in Id., *Pénétrer l'art. Restaurer l'oeuvre...*, cit., pp. 435-439; Id., *Über die Behandlung...*, cit., anche in Id., *Pénétrer l'art. Restaurer l'oeuvre...*, cit., pp.421-433 e in Id., *Saggi sul restauro e dintorni...*, cit., pp.61-72 (ma, per il risarcimento delle lacune, cfr. pure il precedente Id. & A. Philippot, *La Triptique de la déploration de l'église de Watervliet. La restauration*, in "Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique", IX, 1966, pp.89-93, poi in Id., *Pénétrer l'art. Restaurer l'oeuvre...*, cit., pp.461-464, ove le soluzioni effettivamente adottate, illustrazioni comprese, destano qualche perplessità, in quanto i risarcimenti evidenziano, sì, le figure, ma nel contempo esaltando le lacune stesse rimaste tali, rispetto a una pregressa sfumatura tra le une e le altre, ove tutto, già relativamente impalpabile, è pur privo di contrasti esacerbati, tra le prime e le seconde; in sostanza, un'unità, pur deteriorata e relativa, sussisteva, mentre, a séguito del restauro, essa viene a frammentarsi, in nome di interventi di dettaglio, ma senza un nuovo, deciso dominio dell'opera, nel suo insieme. Del resto, analoghi dubbi suscitano pure le pagine del testo del 1985 subito prima cit., riguardo alle 'modalità pratiche' del *modus operandi*). Riguardo al medesimo rapporto in C. Brandi, specie sul legame 'figura-fondo', nel restauro, cfr. Id., *Gli otto dipinti acquistati dallo*

Stato per la R.Pinacoteca di Siena restaurati ed esposti presso l'Istituto Centrale del Restauro, in "Le Arti", IV, 1942, 5-6, pp.367-371, poi in Id., Il restauro. Teoria e pratica..., cit., pp.72-76, ma 73; Id., Il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", 1950, 2, pp.3-9, poi in Id., Teoria del restauro, cit., pp. 41-48, ma 46-47; Id., Togliere o conservare le cornici come problema di restauro, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", 1958, 36, pp.143-148 e in Id., Teoria del restauro, cit., pp.149-155, ma 155; Id., Il trattamento delle lacune e la Gestaltpsychologie, in Atti del XX Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, New York 09/1961, pp.146-151, poi in Teoria del restauro, cit., pp.99-103 (saggio di base del maestro senese sul tema); Id., Restauro, voce (1963) cit., riprodotta in Id., Il restauro. Teoria e pratica, cit., pp.15-34, ma 23-24; Id., Il nuovo sul vecchio, in "La Fiera letteraria", 27/09/1964, poi anche in Id., Il restauro. Teoria e pratica, cit., pp.35-42, ma 36. Lo stesso legame emerge anche in altri scritti dell'autore senese, ma non tanto in quelli teorici e/o di estetica; così si veda, senza pretendere di essere completi ed esaustivi, Id., Città del deserto, cit., pp.34-37; Id., Canaletto, Milano 1960, p.79; Id., Perché il Palladio non fu neoclassico, in Essays on the History of Architecture presented to Rudolph Wittkower, London 1967, I, pp.116-121, poi in Id., Struttura e architettura, Torino 19712 (II ed riveduta e ampliata, rispetto a quella del 1967), pp.276-288, ma 286; Id., Teoria generale della critica, cit., pp.232, 262, 343; Id., Scritti sull'arte contemporanea, Torino 1976, con testi precedenti, in particolare, quello su 'Manzù' (1961), pp.142-157, ma 143, 145, 153, 156, su 'Braque: l'opera grafica' (1962), pp.187-202, ma 196, su 'Burri' (1963), pp.203-250, ma 235, su 'La porta di San Pietro' (1964), pp.158-179, ma 169-170, su 'Il nero luminoso di Matisse' (1974), pp.288-290, ma 290; Id., Persia mirabile, Torino 1978, pp.43, 89; Id., Disegno della pittura italiana, Torino 1980, pp.294, 463, 491; Id., Giotto, Milano 1983, pp.29, 45, 62; Id., Orvieto, in Duomo torni il barocco, in "Corriere della sera", 25/07/1984, poi in Id., Umbria vera, a cura di V.Rubiu, Roma 1986, pp.80-85, ma 80. Per il tema generale delle lacune, cfr., di aggiornato, G. Carbonara, Filologia e restauro: il problema delle lacune, cit.; Lacune in architettura. Aspetti Teorici ed Operativi, Atti del Convegno di Studi, Bressanone 01-04/07/1997, a cura di G.Biscontin, G.Driussi, Marghera-Venezia s.d., ma 1997; Il Convegno "Le lacune in architettura": Relazioni di apertura. Tavola rotonda e dibattito, in "Scienza e Beni Culturali", II, 1997, 2, pp.1-97 (n.sul tema); Lacuna. Riflessioni sulle esperienze dell'Opificio delle Pietre Dure, Atti dei Convegni, Ferrara 07/04/2002 & 05/04/2003, a cura di C.Innocenti et alii, Firenze 2004; R.Varoli Piazza, Esperienze di trattamento delle lacune negli attuali interventi di restauro o "chi ha paura della lacuna cattiva"?, in Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee, Studi in ricordo di Michele Cordaro, Atti del Seminario di Studio, Roma 20-21/02/2004, a cura di C.Piva, I.Sgarbozza, Roma 2005, pp.103-117. Infine, per apporti recenti nella letteratura critica, sull'argomento restauro-percezione, si veda C.Rossi Scarzanella, T.Cianfanelli, La percezione visiva dei dipinti e il

restauro pittorico, in *Problemi di restauro. Riflessioni e Ricerche. I sessanta anni di attività del Laboratorio di restauro dei dipinti 1932-1992*, a cura di M. Ciatti, Firenze 1999, pp.185-211 (sulla scia di U.Baldini, *Teoria del restauro e unità di metodologia*, 2 voll., Firenze 1978, 1981); A.Argenton, G.Basile, *Restauro e psicologia nell'arte: un'occasione di rivisita della "Teoria del restauro" di Cesare Brandi*, in *Il restauro della Cappella degli Scrovegni. Indagini, progetto, risultati*, Atti del Convegno internazionale di studi (Giotto e la Cappella degli Scrovegni dopo i recenti restauri), Padova 21-23/11/2002, a cura di G.Basile, Milano 2003, pp.272-286 (testo di base sul tema); A.Caronna, *L'eredità della Gestalt e la Teoria di Cesare Brandi*, in "Kermes", XVIII, 2005, 57, pp.57-64 (molto interessante); A.Argenton, G.Basile, *Linee di convergenza tra la Teoria del restauro di Cesare Brandi e la Psicologia dell'arte*, in *La teoria del restauro nel Novecento...*, cit., pp.347-360; P.Fancelli, *La couleur dans la restauration du monument et de la ville*, in *Couleur et temps. La Couleur en Conservation et Restauration*, Atti delle XII journées d'études de conservation, Paris 22-23/06/2006, a cura di M.Stefanaggi, Champs-sur-Marne 2006, pp.312-319; D.Torcellini, *La percezione del colore nella pratica del restauro*, Firenze 2007.

80. P.Philippot, *L'Istituto Centrale del Restauro: Son organisation...*, cit., p.64. Per l'aspetto critico, cfr.pure Id., P.Mora, L.Mora, *Le nettoyage des peintures murales*, cit.

81. Ivi, p.67.

82. Ibidem.

83. Ivi, p.68.

84. P.Philippot, P.Mora, L.Mora, *Le nettoyage des peintures murales*, cit.; U.Baldini, *Teoria del restauro e unità...*, cit., I, pp.17, 80-81, 191-192, II, pp.5-30, 119-121, 128-131, su cui cfr.P.Fancelli, *L'unità metodologica" nel restauro*, in "Storia Architettura", I, 1979 (ma 1981), 23, pp.119-132. Cfr. pure, in quanto applicazione del metodo baldiniano, O.Casazza, *Il restauro pittorico nell'unità di metodologia*, Firenze 1981. Comunque, sul rapporto tra colore e restauro, in termini generali critico-scientifici, essenziale resta tuttora il classico inquadramento di N.Brommelle, *Colour and Conservation*, in "Studies in Conservation", II, 1955, 2, pp.76-85; ma si veda pure, oggi, P.Bensi, *Materiali e procedimenti della pittura italiana tra Ottocento e Novecento*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 1984, 24, pp.75-81; S.Palazzi, *Colorimetria. La scienza del colore nell'arte e nella tecnica*, Fiesole 1995, specie p.112; P.Philippot, *La restauration des sculptures polychromes: introduction historique*, in *Gefasste Skulpturen I: Mittelalter, Österreichische Sektion des IIC Wien*, a cura di M.Kollerun Rainer Prandstetten, Wien 1998, pp. 23-30; *Couleur et temps...*, cit.

85. P.Philippot, *L'Istituto Centrale del Restauro: Son organisation...*, cit., p.69.

86. Ivi, p.70.

87. Ibidem.

88. Ibidem, con riferimenti alla n.66 ed ai § precc.

89. Ivi, p.71.

90. Vedasi, rispettivamente, P.Philippot, *Histoire et actualité de la restauration*, cit., poi in Id., *Saggi sul restauro e dintorni...*, cit., pp.101-108, ma 103; A.Conti, *La patina della pittura a vent'anni dalle controversie "storiche"...*, cit., p.31; Id., *Restauro*, Milano 1992, pp.15, 27; Id., *Manuale di restauro*, a cura di M.Romiti Conti, Torino 1996, pp.224-225.

91. Si veda, in linea di larga massima, quanto appena menzionato alla mia n.precedente, ma, in più, anche C.Chirici, Il "restauro virtuale": più vero del vero, in "Parol quaderni d'arte e di epistemologia" on line (1985-2003), 1999, pp.1-5, ma 2-3 e passim. Inoltre, c'è l'influenza degli sponsore, pure per l'esclusiva sulla diffusione delle immagini del dopo-restauro: in merito, si veda, per esempio, il caso eclatante della Cappella Sistina, con tutte le accese polemiche che ha sollevato; al riguardo, cfr., per tutti, A.Conti, *Michelangelo e la pittura a fresco. Tecnica e conservazione della Volta Sistina*, Firenze 1986. Inoltre, esiste l'incidenza, più o meno inconsapevole, magari indiretta, sul restauro, della vasta, diffusa adozione odierna, nella pittura e altrove, dei colori acrilici, come acutamente notato in C.Chirici, *Filosofia dell' arte e problemi di restauro: il caso di Cesare Brandi*, in "Parol quaderni d'arte e di epistemologia" on line (1985-2003), 2000 (?), pp.1-11, ma 4.

92. P.Philippot, *L'Istituto Centrale del Restauro: Son organisation...*, cit., p.76.

93. Ivi, p.82, in riferimento a R.Longhi, *Restauri*, cit., p.121. Per i nessi Longhi-Brandi, cfr.S.Rinaldi, *Roberto Longhi e la Teoria del restauro di Cesare Brandi*, in *La teoria del restauro nel Novecento...*, cit., pp.101-115.

94. Cfr. ognora P.Philippot, *L'Istituto Centrale del Restauro: Son organisation...*, cit., pp.82-83, in connessione, rispettivamente, con K.Clark, *The Aesthetics of Restoration*, in "Proceedings of the Royal Institution", XXX, 1938, 141, pp.382-403; K.Wehlte, *Wandmalerei - Praktische Einführung in Werkstoffe und Techniken*, Ravensburg 1938; H.Ruhemann, *A record of restoration*, in "Technical Studies in the Field of Fine Arts", III, 1934, pp.3-15; U.Procacci, *Mostra di opere d'arte restaurate*, Firenze 1946. Cfr., infine, M.G.Friedländer, *Von Kunst und Kennerschaft*, Oxford-Zürich 1946.

95. P.& A.Philippot, *Le problème de l'integration des lacunes*, cit., anche in Id., *Pénétrer l'art. Restaurer l'oeuvre...*, cit., pp.413-420, ma 416-419, oltre che in Id., *Saggi sul restauro e dintorni...*, cit., pp.23-30, ma 27-30.

96. Id., *L'Istituto Centrale del Restauro: Son organisation...*, cit., p.83, in riferimento generale a M.Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, Berlin 1922, oltre che alla basilare sistemazione brandiana, su cui cfr. il testo che suggella il metodo del rigatino o tratteggio, così come in C.Brandi, *Il trattamento delle lacune e la Gestaltpsichologie*, cit., poi, stavolta con il titolo *Postilla teorica al trattamento delle lacune*, in *Teoria del restauro*, cit., pp.99-103. Sul tema, cfr. pure il recente P.Philippot, *Retour sur le Tratteggio*, in "Coré", 2000, 9, pp.50-52.

97. Id., Il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, cit., poi in Id., Teoria del restauro, cit., pp.41-48, ma 47, là dove il testo originario, appunto, risale proprio al 1950, periodo della dissertazione di P.Philippot.

98. Id., L'Istituto Centrale del Restauro: Son organisation..., cit., pp.84-86, con riferimento allo scritto di cui alla mia n. precedente.

99. Su quest'ultimo aspetto, del resto, si sofferma, in testi, precoci e non, proprio C.Brandi, Restauro, voce (1949), p.699; Id., Ma i monumenti non sono saponette, in "Corriere della Sera", 06/05/1981, poi in Id., Il restauro. Teoria e pratica, cit., pp.227-230, ma 227.

100. Cfr.ancora A.Argenton, G.Basile, Restauro e psicologia nell'arte: un'occasione di rivisita della "Teoria del restauro...", cit.; A.Caronna, L'eredità della Gestalt e la Teoria..., cit.; A.Argenton, G.Basile, Linee di convergenza..., cit.

101. Mi si consenta di menzionare due miei tentativi di applicazione in tal senso, con riferimento ai materiali di spoglio in architettura, come in P.Fancelli, Restauro e spolia, saggio intr. a S.Ciranna, Spolia e caratteristiche del reimpiego nella basilica di S.Lorenzo f.l.m. a Roma, Roma 2000, pp.9-20; Id., Gli spolia tra architettura e restauro nelle chiese di Roma, in 'Ecclesiae Urbis', Atti del Congresso Internazionale di Studi [sulle Chiese di Roma (IV-X secc.)], Roma 04-10/09/2000, 3 voll., a cura di F.Guidobaldi, A. Guiglia Guidobaldi, Città del Vaticano 2002, vol.II, pp. 843-858 + 914-915 (dibattito). Ma si risalga pure, per uno sguardo generale, nel campo teologico, a H.H.von Balthasar, Il tutto nel frammento [1963], Milano 1970, p.3: "dove dobbiamo rivolgere il nostro sguardo per scorgere, nella frammentarietà della nostra esistenza una tensione verso l'Intero? Ogni frammento di un pezzo di ceramica suggerisce la totalità del vaso, ogni 'torso' di marmo viene visto nella luce dell'intera statua. Sarà la nostra esistenza a costituire un'eccezione?". In ogni caso, sull'estetica generale del frammento, vedasi, ora, Fragment, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'oeuvre?, Atti delle Giornate di Studio, Paris 7-8/11/2002, a cura di C.Amey, J.-P.Olive, Paris 2004. Tuttavia, sul frammento, cfr. pure il parere di T.W.Adorno, Teoria estetica [ed.ted. 1970], a cura di E.De Angelis, Torino 1975, nei seguenti termini: "...il frammento è quella totalità dell'opera che resiste alla totalità stessa...", p.66; ma pure: "la forma...è mediazione in quanto riferimento delle parti l'una all'altra e all'intero ed in quanto formazione integrale dei particolari", p.206, nonché: "L'estetica tradizionale sbaglia in questo, che esagera il rapporto dell'intero con le parti elevandolo ad assolutamente intero, a totalità", p.224. Ma, volendo, si potrebbe rimontare pure alla filosofia di Plotino, per esempio, nei termini secondo i quali il suo pensiero è esposto in M.Bettetini, Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia, Roma-Bari 2006, p.29.

102. Come ho asserito, testo-base, in merito, rimane senz'altro il saggio di G.Carbonara, Filologia e restauro: il problema delle lacune, cit.

103. P.Philippot, L'Istituto Centrale del Restauro: Son organisation..., cit., p.91, ma v.anche la p.seg.

104. H.Althöfer, *La questione del ritocco nel restauro pittorico* [ed.ted.1974], Padova 2002, specie a pp.43-48.

105. P.Philippot, *L'Istituto Centrale del Restauro: Son organisation...*, cit., p.92.

106. Ivi, p.94.

107. Ivi, p.96: "Le laboratoire étudie les possibilités d'un retour éventuel à la coloration primitive". In qualche modo, questa è una linea piuttosto perseguita, con varie tecniche e procedure, in situazioni diverse, a Firenze. Così in P.Dal Poggetto, *A proposito della riconversione della biacca ossidata nelle pitture murali del Baldovinetti in San Miniato al Monte*, e in M.Matteini, *Ossidazione della biacca in pitture murali - Metodi proposti per la riconversione del pigmento ossidato nelle pitture di A. Baldovinetti nella Chiesa di S.Miniato a Firenze*, entrambi in *Il restauro delle opere d'arte*, Atti del Convegno, Firenze 02-07/11/1976, a cura di A.M.Giusti, Firenze 1981, vol.I, rispettivamente pp.151-155 e 257-269, utilizzando sempre acido acetico; in E.Ferroni, *Chimica fisica degli intonaci affrescati*, in *Problemi di conservazione*, a cura di G.Urbani, Bologna s.d. (ma 1973), pp.269-281; Id., *Restauro chimico-strutturale di affreschi solfati*, in *Metodo e scienza. Operatività e ricerca nel restauro*, Catalogo della mostra, Firenze 23/06/1982-06/01/1983, a cura di U.Baldini, Firenze 1982, pp.265-269, impiegando l'idrossido di bario (su quest'ultimo metodo e sulle sue origini, si pronunciano, peraltro, P.Mora, L.Mora, P.Philippot, *La conservation des peintures murales*, cit., pp.256-259; ma cfr., in più, la visione critica di A.Conti, *Attenzione ai restauri*, in "Prospettiva", 1985, 40, pp.3-9). Per tutta la questione, si veda ora G.Bonsanti, *Intervento*, in *Esperienze e materiali di Restauro. Le resine acriliche sulle pitture murali*, Atti del Seminario, Thiene 11/07/2005, a cura di A.Finozzi, Cesmar7, Saonara 2006, pp.47-52.

108. P.Philippot, *L'Istituto Centrale del Restauro: Son organisation...*, cit., p.103. Ma cfr.pure Id., *La conservation des oeuvres d'art, problème de politique culturelle*, in "Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles", VII, 1985, pp.7-14, poi in Id., *Pénétrer l'art. Restaurer l'oeuvre...*, cit., pp.395-400, ma 395. Per il fondatore del restauro 'filologico', cfr.C.Boito, *Questioni pratiche di Belle arti*, Milano 1893, pp.24 (p.ti 7° e 8°), 30 (p.to 6°, con riferimento esplicito alla mozione del III Congresso degli Ingegneri ed Architetti, 1883).

109. Sulla formazione nel restauro, cfr.supra la mia n.5. Sul carattere del restauro stesso, in quanto disciplina, specialistica, sì, a suo modo, ma pur sempre a cavaliere tra scienze umane e scienze fisico-chimiche, oltre che bisognosa, nel contempo, di ampi orizzonti conoscitivi, cfr.le pp. precedenti, di cui alle mie nn. 28-30. Circa il ruolo del settore oggi, a séguito dei presupposti storici, cfr. poi S.Bergeon Langle, *Du metier de restaurateur à la discipline de la restauration*, in *Carte, risoluzioni e documenti per la conservazione ed il restauro*, Atti del Convegno, Siena 14-15/03/2003, a cura del CERR, Ospedaletto 2006, pp.163-171.

110. Vedasi, rispettivamente, in primis, la trattazione in C.Brandi, *Il fondamento teorico del restauro*, cit., poi in Id., *Il restauro. Teoria e pratica*, cit., pp.5-14, ma 13 (peraltro, sulle aggiunte, cfr., nel medesimo vol., le pp.249-263, l'intero cap. 'Rifacimenti e aggiunte', con testi, nell'ordine, del 1964, ancora del 1964, del 1973, del 1985, del 1982); *Restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza della storicità*, poi in Id., *Teoria del restauro*, cit., pp.57-65, ma 61-63; Id., *Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza estetica*, in Id., *Teoria del restauro*, cit., pp.67-75, ma 71-72.

Dello studioso belga, invece, cfr.P.Philippot, *La Descente de Croix de Rubens. Technique picturale et traitement*, in "Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique", XV, 1963, 6, pp.7-51; Id.& A.Philippot, *La Dernière Cène de Tongerlo et sa restauration*, cit., poi in Id., *Pénétrer l'art. Restaurer l'oeuvre...*, cit., pp.465-470; Id., *Historic Preservation:...*, cit., poi in Id., *Saggi sul restauro e dintorni...*, cit., pp.43-50, ma 46; Id., *La conservation des oeuvres d'art, problème...*, cit., poi in Id., *Pénétrer l'art. Restaurer l'oeuvre...*, cit., pp.395-400, ma 395.

Première rencontre avec Cesare Brandi et l'Istituto Centrale del Restauro

Paul Philippot

Au moment de la rédaction de ce mémoire sur *L'Istituto Centrale del Restauro et sa position devant les principaux problèmes de la restauration des peintures*, travail de fin d'études en Histoire de l'Art et Archéologie à l'Université Libre de Bruxelles (ULB) de l'année académique 1950-51, je ne pouvais en aucune manière me rendre compte, comme je l'ai compris beaucoup plus tard, fort récemment même, et avec l'aide de collègues italiens, que cette dissertation constituerait en fait la première réaction de l'étranger aux conceptions de Cesare Brandi en matière de restauration, conceptions qui allaient le conduire à sa *Teoria del Restauro* publiée en 1963, mais dont l'élaboration apparaît dans une série d'articles parus précisément à partir de 1950, dans les premiers numéros du *Bollettino dell' Istituto Centrale del Restauro*.

À vrai dire, l'intérêt résidait probablement moins dans le fait qu'il s'agissait d'une réaction *de l'étranger* que dans le fait qu'elle émanait d'un milieu de pensée très différent.

Alors que la réflexion de Brandi se développe sur le plan théorique de la phénoméniologie de l'art, qu'il développe alors dans une série de *Dialogues* où il entend analyser la démarche de l'artiste du point de vue du créateur, par opposition au point de vue du recevant, auquel appartient par excellence la *restauration*, qui relève de la réception de l'oeuvre d'art, l'approche du Mémoire est au contraire celle d'un étudiant en histoire de l'art issu du monde des restaurateurs. Avec un grand-père maternel restaurateur et un père restaurateur, j'avais vécu mon enfance et ma jeunesse dans un atelier de restauration, dans les odeurs de thérébentine et d'essence de lavande, le broyage des pigments et leur mélange au liant à la molette sur un verre dépoli, etc. En outre, si le grand-père était essentiellement un technicien, de la génération de Pellicoli pour être bref, le père, au contraire, était artiste peintre. Ce qui ne manquait pas de susciter des tensions et

des débats sur l'interprétation et le respect de l'oeuvre d'art et de son authenticité.

Vinrent ensuite les années de l'immediat après-guerre et les vives polémiques suscitées par les nettoyages des peintures de la National Gallery de Londres effectués pendant la guerre par Helmut Ruheman et exposés pour la première fois au public. C'est l'occasion, pour quelques historiens d'art de premier plan, conservateurs de musée, de prendre position et d'esquisser le cadre d'un débat passionné, auquel participent notamment Rene Huyghe, Germain Bazin, Christian Wolters, Paul Fierens, Arthur Van Schendel, Sir Philip Hendy et, *last but not least*, Cesare Brandi, directeur-fondateur du tout jeune Istituto Centrale del Restauro.

Grâce à une bourse de la Fondation Marie-José, l'occasion m'était offerte d'un séjour à Rome pour y étudier l'Istituto et ses positions ne matière de restauration. Premier contact avec Cesare Brandi qui - surprise - ne me parle pas de restauration, mais de ses dialogues sur les arts (il venait de publier *Carmine o della pittura* chez Vallecchi). Cette idée de dialogues platoniciens me déconcerte. Pourquoi pas plutôt un traité d'esthétique? - et effectivement cette forme inattendue, voire inactuelle, pourrait bien avoir nui à la réception de l'oeuvre, alors que pour Brandi, il s'agissait - je l'ai compris plus tard - de joindre à la réflexion, exposée sous forme dialectique, les qualités d'une oeuvre littéraire, dont j'ai d'ailleurs, avec le temps, apprécié toujours davantage le style étincelant et le pouvoir analytique percutant de l'image.

Mon contact avec l'Istituto et mon approche des travaux qui s'y déroulaient alors - Pigazzini était engagé dans la conservation des peintures murales étrusques de Tarquinia et dans le stacco des étonnantes peintures de la Casa de Livia - mon point de vue était celui d'un familier des opérations de restauration qui, ouvert aux problématiques élémentaires en matière de peinture de chevalet, découvrait, en même temps que l'étendue beaucoup plus vaste offerte par le patrimoine italien, la pensée rigoureusement structurée de Cesare Brandi et les concepts dont je pressentais depuis quelque temps qu'ils me manquaient pour définir et

formuler les questions qui se posaient à moi. D'où une sorte de lecture à rebours de la pratique des restaurateurs à la théorie de la restauration, et une première tentative d'assimilation de la conception brandienne. Telles sont les circonstances qui, avec le recul, me semblent aujourd'hui constituer les conditions de l'authenticité, de l'actualité alors insoupçonnée de ce travail, qui s'efforce de repenser tous les problèmes, toutes les opérations de restauration à travers une problématique dont j'apprends la conceptualisation sans disposer encore de la culture qui la soutient. J'aborde alors l'esthétique italienne à partir de la lecture de la *Teoria del Restauro* de Brandi, telle qu'elle se traduit dans les travaux de l'I.C.R. À mes demandes explicites, Brandi répondait notamment -je me souviens: c'était dans le petit salon précédant son bureau avec la loggia Borgia-"Di Croce devi leggere tutto!". Ce qui, sur le coup, ne me semblait pas vraiment répondre à mon interrogation. Celle-ci, en effet, allait du concret à l'abstrait, plus que de l'abstrait au concret. Et c'est certainement là la raison profonde de l'affinité que je devais découvrir très vite avec Paolo et Laura Mora, dont la vocation était déjà la traduction de la théorie de Brandi dans la pratique des restaurateurs et l'enseignement de la restauration: la réalisation concrète de la théorie dans une restauration qui est, en fait, *critique en acte*, avec ses problèmes spécifiques, dont l'exemple par excellence était alors la mise au point de la réintégration des lacunes par *tratteggio*.

Les questions posées dans le *mémoire* ont souvent la naïveté de ce premier choc de la rencontre. Aussi ai-je été surpris de voir cette naïveté interprétée d'emblée au plan théorique par des adversaires de Brandi comme une critique positiviste ou marxiste d'une position brandienne supposée idéaliste. C'était évidemment un contresens, et loin de m'y opposer, je n'ai cessé depuis lors d'approfondir une compréhension de la pensée de Brandi et de la *traduire* non seulement en français ou en allemand, mais surtout sur un *plan d'approche* légèrement différent, peut-être plus concret et, par là, plus accessible aux restaurateurs et aux historiens moins familiarisés avec le *background* philosophique de Brandi et son style si personnel, si riche en images

percutantes. Images, parce que le concept s'y adresse et s'y révèle au plan de l'intuition.

Brandi, Philippot e il restauro oggi: qualche annotazione

Giuseppe Basile

Nessuno, ne sono sicuro, ignora il ruolo insostituibile svolto da Philippot nel fare conoscere il pensiero e la prassi del restauro messi a punto da Cesare Brandi nei venti anni in cui ebbe a dirigere l'Istituto Centrale del Restauro.

Ma credo di poter dire che non a molti è nota quella primizia assoluta costituita dal *Mémoire de Licence en Histoire de l'Art et Archéologie*, che ora finalmente vede la luce (in edizione italiana, ma con allegato CD ROM contenente il testo originario, finora esistente solo in copia cartacea dattilografata, come allora usava).

Non mi risulta infatti che, a quella data (1950-51), qualcuno, in Italia o fuori, avesse pensato di fare oggetto di ricerca post-universitaria specialistica una realtà così inconsueta come l'Istituto Centrale del Restauro. Lo riconosce lo stesso autore: ma proprio in questo sta l'eccezionalità dell'iniziativa, nell'aver colto così precocemente la novità basilare e direi epocale dell'impresa brandiana, intendo dire l'aver conferito dignità culturale a quella che fino allora era stata considerata nell'ipotesi migliore attività artigianale, più o meno sostenuta da sussidi storici e scientifici, quando non ambigua attività di rifacimento e falsificazione.

L'autore non lo dice, ma non gli sarà stato facile far capire ai suoi referenti a livello universitario l'importanza e, prima ancora, la natura di un'attività che non è solo storia dell'arte, non è solo sapienza manuale, non è solo conoscenza chimico-fisica dei materiali costitutivi del manufatto e dei prodotti impiegabili nell'intervento di conservazione e restauro, ma è tutto questo e altro ancora non però giustapposto o cumulato ma correlato in maniera funzionalmente interdisciplinare.

Certo Brandi aveva già pubblicato la sua prima, fondamentale opera a carattere filosofico, il dialogo *Carmines* o della pittura, che contiene in nuce tutta la problematica relativa alla creazione artistica ma anche alla ricezione che dell'opera d'arte viene fatta e pertanto anche del restauro; inoltre erano stati

pubblicati sul Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro due saggi teorici che poi costituiranno altrettanti capitoli di quello che sarà il volume certamente più noto di Brandi, cioè la Teoria del restauro (1963); e infine l'ICR, nonostante i pochissimi anni di vita, aveva avuto modo di mostrare i risultati senza precedenti di un'attività intensissima, che aveva saputo utilizzare le situazioni e le problematiche eccezionali conseguenti ai danni della guerra per mettere a punto tutta una serie di metodi e tecniche assolutamente nuovi (mi limiterò a citare la ricomposizione dei frammenti di dipinti murali crollati a causa delle bombe e la reintegrazione delle lacune nei dipinti).

Brandi aveva inoltre voluto diffondere quei risultati anche fuori dall'Italia mediante conferenze nelle principali capitali europee e interventi su riviste specializzate straniere (ricorderò, in lingua francese, *L'amour de l'art*, del 1948), ma la sicurezza con la quale il giovanissimo Paul individua il "segreto" di quei successi nella dialettica permanente tra teoria e prassi, tra ricerca e attività didattica, tra discipline e professionalità diverse ma convergenti nel compito di individuare le caratteristiche materiche e formali di quella data opera d'arte per potere definire al meglio metodi e tecniche di intervento appare senza dubbio eccezionale.

Sono queste le caratteristiche che hanno fatto dell'ICR una realtà estremamente funzionale, tanto da avere indotto un ben noto sociologo del lavoro, Domenico De Masi, ad inserire l'Istituto nei primi 10 anni della direzione Brandi tra i pochissimi (13, per la precisione) "gruppi creativi" europei tra metà '800 e metà '900 - assieme, per fare solo qualche esempio, al Bauhaus, all'Istituto Pasteur, alla Scuola biologica di Cambridge, al Manhattan Project di Los Alamos.

Il libro (*L'emozione e la regola*) è però uscito solo nel 1989, e d'altra parte quanto sia stato pionieristico quel primo lavoro lo conferma un dettaglio non marginale: nel titolo Brandi non compare, proprio perché Philippot sa benissimo che Brandi è l'Istituto o, se si vuole, l'Istituto è l'estrinsecazione di Brandi.

Non solo del Brandi direttore dei lavori di restauro e di tutte le altre attività che si svolgevano nell'Istituto, ma - ed è qui un

altro aspetto illuminante dell'approccio di Philippot - del Brandi nell'interezza della sua personalità culturale.

Risulta dalle lettere conservate nell'archivio privato di Brandi, depositato da Vittorio Rubiu presso la Soprintendenza alle Gallerie di Siena, che Philippot aveva progettato la traduzione e la pubblicazione in francese delle opere filosofiche di Brandi, progetto come è noto concretizzatosi poi solo nella pubblicazione de *Les deux voies de la critique*, contenente in appendice ampi stralci dal *Carmin* o della pittura e dal *Celso* o della poesia, oltre che dalla monografia su Alberto Burri, nonché un saggio introduttivo di insuperata chiarezza sulla *Phénoménologie de la création artistique chez Cesare Brandi*.

Ritengo superfluo citare gli innumerevoli contributi che Philippot ha dato all'approfondimento di problemi metodologici (o anche tecnico-metodologici) che Brandi non aveva avuto occasione di trattare o che aveva affrontato in forma non specifica o senza le articolazioni richieste dalla concreta attività di restauro: la patina, le sculture policrome, la reintegrazione di manufatti pittorici particolari (le tavole fiamminghe, le decorazioni architettoniche) e dell'architettura, i colori delle città.

Ma vorrei sottolinearne il carattere di "sistematizzazione" metodico-operativa che però, quasi per miracolo, non diventa mai casistica né, tanto meno, meccanica manualistica.

Come è ben noto, Brandi ebbe sempre a negare la possibilità di un "manuale del restauro", che considerava una contraddizione in termini, dato che il restauro è attività critica e pertanto non assoggettabile a nessun tipo di norma prescrittiva.

Philippot, da parte sua, era però ben consapevole del rischio altissimo cui sarebbe andato incontro il proposito di diffondere quanto più possibile la lezione teorico-pratica di Brandi nel mondo contando soltanto sui 5 allievi stranieri che ogni anno conseguivano il diploma di restauratore presso l'ICR (e che peraltro non sempre ritornavano nei Paesi d'origine) e d'altra parte altrettanto conscio della inadeguatezza di uno stage di aggiornamento della durata di 3 mesi, tanto più in quanto rivolto a studenti o professionisti provenienti da tutt'altro tipo di studi se

non di cultura, capì che bisognava sostenere questa attività con uno strumento di supporto didattico che avrebbe quanto meno costituito un punto di riferimento prezioso in occasione di scelte e decisioni operative

Mi riferisco ovviamente al volume *La conservation de peintures murales*, che vide la luce per la prima volta in Italia in lingua francese circa 30 anni fa e che costituisce un esempio (unico finora) di manuale critico, che sostiene e agevola ma non preconstituisce le scelte.

Scopo e funzione dell'opera sono spiegati chiaramente nell'introduzione dagli autori cioè, oltre a Philippot, da Paolo e Laura Mora, restauratori di lunghissima esperienza presso l'ICR :

La struttura è desumibile dall'indice ed è certamente impressionante per la vastità degli argomenti trattati, ma più ancora per lo sforzo di ricondurre ad unità significativa un'attività indubbiamente complessa, come dimostra la trattazione di aspetti apparentemente non essenziali all'attività di restauro di un dipinto murale, quali l'illuminazione o la presentazione di dipinti staccati, e che invece interpretano fedelmente il pensiero di Brandi, per il quale - come è noto - anche la museografia fa parte a tutti gli effetti del restauro.

Ma quanto gli autori siano riusciti a schivare il pericolo di fornire soluzioni bell'e pronte lo dimostra la trattazione di quello che costituisce certamente l'aspetto più profondamente critico di ogni operazione di restauro, cioè la reintegrazione delle lacune.

L'altro strumento, non meno importante, anche se ad un livello assolutamente diverso, non tecnico-operativo ma politico-organizzativo, è rappresentato, in quegli stessi anni, da un documento che prosegue nella strada aperta all'inizio del secolo da Max Dvorak con il suo *Katechismus der Denkmalpflege* (1916), voglio dire *Historic Preservation: Philosophy, Criteria, Guidelines* (1975).

Molti altri documenti di "etica" della tutela e del restauro sono apparsi in seguito, ma nessuno con la pregnanza critica racchiusa in quelle proposizioni che, a causa della consueta perspicuità, potrebbero apparire semplici ed elementari.

Mi si potrebbe contestare, a questo punto, di avere trascurato uno dei due argomenti annunciati nel titolo, e cioè l'attualità della lezione di Brandi.

Dato che il tempo a mia disposizione è ormai scarso, cercherò di dimostrarlo con un esempio, peraltro ben noto ad alcuni dei presenti.*

Questo stesso esempio ho presentato, nell'ambito delle iniziative per il centenario brandiano, in parecchie altre sedi - Tokyo, Kyoto, Buenos Aires, San Paolo, New York, Berlino, Parigi, Vienna, Barcelona, Copenhagen, Varsavia dappertutto è stato espresso incondizionato apprezzamento. E non solo a livello specialistico: come dimostra, per fare un solo esempio, l'articolo di Paul Heuzé su *Le Figaro* del primo ottobre scorso. Orbene, se questo è potuto accadere, se questo può ancora accadere, buona parte del merito va attribuito senza dubbio a Paul Philippot.

Nota del curatore e traduttore

Giuseppe Basile

Il volume che qui si presenta risponde esigenze fondamentali:

1. doveroso omaggio allo studioso straniero che più di ogni altro si è impegnato ad approfondire diffondere a livello mondiale la teoria e la conseguente prassi del restauro di Brandi e dell'Istituto Centrale del Restauro, attraverso un'attività che ha inizio assai precocemente proprio col presente *Mémoire* per non essere mai più abbandonata, se mai allargata ad altri aspetti del pensiero brandiano, in particolare quello critico - estetico

2. riconoscimento, anch'esso doveroso, del fatto che l'opera rappresenta la prima trattazione sistematica, in Italia e fuori, del pensiero di Brandi sulla creazione artistica e sul restauro, individuando inoltre con sicurezza il nesso più originale della Teoria del restauro, cioè il vincolo indissolubile tra teoria e pratica

3. atto di "riparazione" (spero non troppo tardivo) nei confronti di un testo la cui tempestiva conoscenza avrebbe certamente contribuito a rendere più concreto e puntuale il dibattito, spesso approssimativo e superficiale, sui principi teorici e metodologici come sulle realizzazioni pratiche di Brandi e dell'Istituto da lui per un ventennio diretto, situazione che avrebbe senza dubbio confortato il Maestro a smussare certe posizioni troppo rigide e categoriche, come del resto generalmente accade a chi si trova a dovere contrastare interlocutori troppo parziali o, quanto meno, distratti.

Un discorso a parte meriterebbe il modo in cui si esprime l'Autore, quella invidiabile capacità di rendere in maniera piana e concisa concetti generalmente tutt'altro che semplici senza tuttavia fargli perdere nulla dell'originale profondità - capacità che spero non avere troppo tradito nella mia veste di traduttore.

Nessun addebito mi si potrà invece fare se in qualche punto il testo, in corrispondenza di lacune nell'originale dattiloscritto, non apparirà completamente chiaro e se mancano del tutto le due

Appendici e la Bibliografia generale (come si può desumere dalle citazioni riportate nelle note, portentosa, potendo spaziare con piena padronanza linguistica da quella in lingua materna alla inglese e alla tedesca, così come eccezionale è la quantità di citazioni in lingua originale nel testo, che pertanto si sono volute lasciare tal quali) citate dall'Autore, ma non reperite nella copia dell'ICR, né in possesso dello stesso Autore, cui, ovviamente, mi ero rivolto allo scopo.

Le parfait amour est fils de la science parfaite.

Léonard de Vinci.

Mémoire de Licence en
Histoire de l'Art et Archéologie
Année 1950- 51
Présenté par Paul Philippot.

L'Istituto Centrale del Restauro
LA SUA ORGANIZZAZIONE E LE SUE POSIZIONI
RIGUARDO AI PRINCIPALI PROBLEMI DEL
RESTAURO DEI DIPINTI

A. Introduzione

Non c'è dubbio che uno studio sul restauro dei dipinti antichi come oggetto di una "memoria di licenza" in storia dell'arte e archeologia richieda una giustificazione. Si tratta infatti di una materia considerata, in genere, essenzialmente tecnica, o, peggio, almeno fino a poco tempo fa, di interesse solo artigianale e, di conseguenza, poco adatta alla ricerca universitaria.

Ma da qualche anno il restauro dei dipinti antichi va assumendo agli occhi di un pubblico sempre più vasto, anche non specialistico, una importanza via via crescente. Al tempo stesso, lo sforzo dei tecnici interessati - storici dell'arte, restauratori e fisico chimici - ha portato alla luce un gran numero di problemi non soltanto tecnici ma anche e soprattutto scientifici estetici e storici, che il restauro indubbiamente pone da tanto tempo ma dei quali si comincia a prendere coscienza solo ora.

"Il problema del restauro" scrive il Prof. Brandi "è in primo luogo attività critica e solo in secondo tempo attività pratica in dipendenza strettissima dalla prima"¹. E altrove: " il restauro è il luogo di incontro della critica e della scienza"². Ed è proprio in questo stretto legame del restauro con la storia dell'arte e con l'estetica che si può trovare una giustificazione a questo studio.

Si tratta sostanzialmente di definire con quale aspetto le opere d'arte del passato debbano essere offerte al giudizio del pubblico. Sulla base di questo aspetto si formeranno infatti le concezioni dello storico, le convinzioni del pittore contemporaneo, la cultura dello specialista.

Ora qualsiasi opera d'arte può e deve essere considerata sotto due punti di vista: estetico e storico.³ Qual'è la natura

esatta di questi punti di vista? Sono sempre conciliabili? E, in caso negativo, quale dei due bisogna privilegiare e perché? Infine, in quali forme concrete si tradurranno le rispettive esigenze? Tenuto conto da una parte delle modificazioni dell'aspetto materiale dell'opera e dall'altra dell'evoluzione della sensibilità del fruitore, sarà lecito domandarsi in che misura si giustifica la ricerca dello stato originale dell'opera⁴ e fino a che punto l'aspetto di un dipinto, divenuto, dopo il restauro, il più conforme possibile alle intenzioni dell'artista, non rischi di urtare le concezioni estetiche attuali, fatte, inevitabilmente, di convenzioni e di abitudini. Scegliere tra due aspetti di un dipinto diviene, in definitiva, scegliere tra due punti di vista e, pertanto, stabilire una gerarchia di valori.

Al limite si può intravedere anche una contrapposizione tra il vero - cioè lo stato originario del dipinto il bello - cioè il nostro gusto particolare. Ma ciò vuol dire che siamo in presenza di un conflitto non solo tra la storia e l'estetica ma anche tra la scienza e l'arte?

Un'altra contrapposizione si presenta nei criteri impiegati per definire lo stato originale. Bisogna riferirsi anzitutto alla critica estetica o all'esame materiale, tecnico, con conseguente, ulteriore possibilità di conflitto tra la scienza e l'estetica, anche se, in questo caso, intesi non più in quanto valori ma in quanto metodi?

Sono questi i grandi problemi teorici che ci si presentano. Essi sono tanto più ardui in quanto, come ha dimostrato il Prof. Brandi, la base delle divergenze è essenzialmente di ordine teorico. Essa consiste infatti in una differente modalità di approccio all'opera, piuttosto che in una differenza o in una inadeguatezza di procedimenti tecnici.

D'altra parte da qualche anno a questa parte il dibattito ha assunto dimensioni internazionali.

Già sotto l'egida della Società delle Nazioni, l'Ufficio Internazionale dei Musei aveva intrapreso una attività d'informazione e di coordinamento delle conoscenze raggiunte nei diversi Paesi. L'ICOM sta proseguendo in questa missione⁵.

Dalla fine della guerra, inoltre, abbiamo assistito

all'organizzazione di numerose mostre di opere restaurate o in corso di restauro concepite soprattutto per informare il pubblico sul carattere di questi interventi. Citiamo la mostra dei dipinti restaurati in Toscana (Firenze, 1946), delle Cleaned pictures della National Gallery (Londra, 1947), della Ronda di notte al Rijksmuseum (Amsterdam 1948), quella organizzata all'Orangerie con il titolo L'opera d'arte metodi scientifici (Parigi 1949) e le numerose mostre di opere restaurate a Roma dall'Istituto Centrale del Restauro, in particolare quella sugli affreschi di Viterbo (Lorenzo da Viterbo nella Cappella Mazzatosta della Chiesa di S. Maria della Verità - ndt) e di Padova (Andrea Mantegna nella Cappella Ovetari della Chiesa degli Eremitani - ndt), ridotti in frammenti dallo scoppio delle bombe e poi assemblati e restaurati (Roma, 1946).

L'abbondanza e la precisione delle spiegazioni teoriche e tecniche che hanno accompagnato queste manifestazioni hanno rivelato al pubblico, con tutte le conseguenze pratiche del caso, dottrine radicalmente differenti. D'altra parte, mentre gli specialisti europei continuano a sottoporre i fondamenti delle loro concezioni ad una critica sempre più rigorosa, che sembra talvolta volerli minare piuttosto che consolidare, certe posizioni americane - con una fiducia nelle virtù della tecnica che sfiora l'ingenuità - sembrano al contrario voler considerare i principi fondamentali del restauro come stabiliti una volta per tutte e non vedere altro problema che quello, di natura puramente pratica e amministrativa, di come garantirne un'applicazione generalizzata nei musei⁶.

Si capisce bene, in queste condizioni, l'inquietudine sollevata nell'ottobre 1950 dalla notizia della messa in restauro dell'Agneau Mystique. Quale approccio avrebbe adottato il Laboratorio Centrale dei Musei del Belgio? Avrebbe seguito l'esempio di Londra, New York e Amsterdam, Parigi e Roma o avrebbe proposto un approccio nuovo? Il fatto che il 10 novembre 1950 ci sia stata una riunione internazionale di specialisti in rappresentanza delle diverse tendenze, chiamati a votare una mozione che indicava a grandi linee l'orientamento dei lavori, costituisce una novità che certamente farà epoca e

sottolinea molto bene l'importanza capitale dei problemi che ci proponiamo di affrontare.

Di affrontare, ma non certo di risolvere. Infatti scopo di questo lavoro non è per nulla quello di trovare soluzioni la cui messa a punto è al di fuori delle nostre competenze, ma solo di precisare i termini dei principali problemi e di individuare le tendenze, le concezioni, i complessi che li hanno fatti nascere o che orientano gli spiriti verso l'una o l'altra posizione. E forse precisando questi elementi e sforzandoci di fare il punto della situazione con precisione e obiettività avremo posto un nuovo paletto in direzione di una futura soluzione.

Il presente lavoro trae origine da una lunga frequentazione dei laboratori di restauro e da un soggiorno di studio tra il dicembre 1949 e il gennaio 1950 presso l'Istituto Centrale del Restauro, grazie al sostegno della Fondazione Nazionale Principessa Maria-Josè. Esso pertanto ha come oggetto l'organizzazione e le teorie dell'Istituto romano.

Una prima parte, consistente in una breve esposizione della organizzazione dell'Istituto Centrale del Restauro, mira principalmente a far conoscere al lettore la complessità e le risorse della strumentazione amministrativa e tecnica chiamata a risolvere i problemi di restauro. Ma l'Istituto romano non si identifica solamente con questo strumento: nato esso stesso da concezioni teoriche con il compito di realizzarle le riflette già nella sua struttura.

L'esame di queste concezioni teoriche sarà oggetto della seconda parte del nostro studio. Non di meno dal momento che una comprensione adeguata di questa materia esige la conoscenza delle altre tesi, abbiamo esteso un po' l'ambito del nostro programma in modo da esporre il più completamente possibile l'attuale "stato dell'arte".

Infine abbiamo dedicato la nostra conclusione ad alcuni suggerimenti fondati su questo esame e finalizzati ad indicare un possibile percorso verso un accordo e una unificazione dei principi e dei metodi.

Per essere completi resterebbe da esaminare, in funzione delle conclusioni alle quali ci ha condotto lo studio delle

questioni teoriche e pratiche, il complesso problema della organizzazione amministrativa e tecnica di un istituto e di una scuola di restauro.

In questo modo apparirebbero più chiaramente i profondi legami che uniscono la prima parte di questo lavoro alla seconda. Questo argomento tuttavia esulerebbe di molto dalla nostra competenza e non potrebbe essere trattato se non in seguito ad uno studio approfondito, sotto l'aspetto amministrativo e tecnico, dei diversi sistemi in vigore.

PRIMA PARTE
L'ORGANIZZAZIONE AMMINISTRATIVA E IL FUNZIONAMENTO
DELL'ISTITUTO CENTRALE DEL RESTAURO

B. Preliminari

1) Storia

Non è da oggi che i musei si prendono cura della conservazione e del restauro delle opere ad essi affidate. Ma è relativamente recente l'organizzazione scientifica di questi lavori all'interno di una istituzione che raggruppa i diversi specialisti chiamati a collaborarvi e che garantisce la competenza del personale così come il controllo della sua attività.¹

I laboratori dei musei, dal momento in cui hanno introdotto nell'esame delle opere d'arte nuovi metodi d'indagine e nuove garanzie nelle attività di conservazione, si presentano come l'embrione degli organismi che funzionano oggi nei principali musei del mondo. La fondazione del primo laboratorio di museo, presso i Musei Statali di Berlino, risale al 1888. L'esempio fu ben presto seguito altrove: al British Museum di Londra (1919), al Louvre a Parigi (1925), al Fogg Museum of Art, Harvard University, Cambridge Massachussets (1927), al Museum of Fine Arts di Boston Massachussets (1930), al Metropolitan Museum di New York (1931), ai Musées Royaux d'Art et d'Histoire di Bruxelles, e al Max Doerner Institut di Monaco (1934). La National Gallery di Londra e il Courtauld Institute dell'Università di Londra furono dotati di un laboratorio nel 1935, mentre la fondazione dell'Istituto Centrale del Restauro a Roma risale al 1941².

Dappertutto analoghi bisogni hanno suggerito analoghe soluzioni.

Ma l'interesse per le ricerche scientifiche non è stato il solo motivo ad avere ispirato la creazione dell'Istituto Centrale del Restauro. L'Amministrazione delle Belle Arti d'Italia desiderava non solamente sostenere i laboratori di restauro esistenti da lunga data presso le soprintendenze ma inoltre unificare le concezioni

teoriche fondamentali procedimenti tecnici, sottraendo le prime all'empirismo dominante secondi ai rischi di pratiche non sperimentate scientificamente.

Concepito con questo spirito, l'Istituto Centrale del Restauro, creato con legge del 22.07.1939, è una realtà molto più vasta di un laboratorio. Creato in funzione di una precisa concezione teorica del restauro esso riunisce in stretta collaborazione i differenti specialisti interessati, cioè gli storici dell'arte, i fisico chimici e i restauratori.

2) Funzione dell'Istituto

La legge stessa, precisando i fini per i quali è stato creato l'Istituto, rivela chiaramente l'intenzione unificatrice degli autori del progetto.

Essa elenca testualmente (art. 1) :

a) L'esecuzione e il controllo del restauro delle antichità e delle opere d'arte e lo sviluppo di ricerche scientifiche finalizzate a perfezionarne e unificarne i metodi

b) Lo studio dei mezzi tecnici per migliorare la conservazione del patrimonio storico e artistico nazionale

c) La consulenza su qualsiasi lavoro di restauro e di conservazione di antichità e opere d'arte

d) L'insegnamento del restauro

Questa attività può essere esercitata parimenti sulle opere di cui lo Stato non è proprietario (Art.2).

Noi tratteremo separatamente nei due capitoli seguenti dell'Istituto propriamente detto e della scuola di restauro.

C. Sezione Organizzazione

1) Servizi

L'Istituto per la realizzazione dei propri compiti è dotato di servizi specialistici (art.3):

Un laboratorio di restauro

Un gabinetto di fisica e di radiografia

Un gabinetto di chimica

Un gabinetto fotografico

Un archivio per la documentazione dei restauri

Una biblioteca.

2) Personale

La direzione generale è affidata a un direttore (storico dell'arte per motivi che saranno esposti nella seconda parte, cap. 1) e ad un amministratore.

Per la parte tecnica e didattica è stato costituito un Consiglio Tecnico, composto dal direttore, che ne fa parte di diritto, e da quattro membri scelti dal Ministro dell'Educazione Nazionale tra studiosi con particolare competenza riguardo ai compiti dell'Istituto. Il direttore informa il Consiglio Tecnico dell'attività dell'Istituto e sottopone ad esso i problemi d'ordine tecnico o didattico che giudica più opportuni (cfr. Art.5 e 6).

L'Istituto comprende inoltre, a parte il personale amministrativo, un chimico, che sarà al più presto affiancato da un secondo chimico e da due fisici, un fotografo e un aiuto fotografo, un professore di disegno e una dozzina di restauratori.

Questi ultimi sono stati scelti in seguito ad un esame pratico da una commissione governativa, soprattutto tra restauratori privati.

La loro nomina è stata fatta per il momento a titolo provvisorio, dato che non si trattava soltanto di reclutare dei tecnici ma, soprattutto, di formare un personale in grado di lavorare nello spirito desiderato . E' sotto questo aspetto che la

scuola si lega strettamente alle idee che hanno presieduto alla creazione dell'Istituto (cfr. sez. II)

Benché questo esame abbia toccato tutti gli aspetti relativi al restauro, al disegno, alla storia dell'arte, alla pulitura, al ritocco, agli interventi su supporti in legno e in tela, ogni restauratore ammesso all'Istituto tende a specializzarsi.

A questo personale la direzione ha imposto dei principi completamente differenti da quelli che hanno sempre guidato il restauro privato, che generalmente risponde ad altre esigenze.

D'altra parte il fatto di lavorare per l'Istituto ha messo a disposizione dei restauratori una strumentazione generalmente fuori dalla portata di un restauratore privato e li ha liberati in gran parte dalla pressione del tempo. In questo modo, disponendo di attrezzature e di tempo, messi in diretto contatto con i laboratori scientifici e con gli storici dell'arte, i restauratori hanno la possibilità di studiare con maggior cura e maggiore profondità i problemi da affrontare, con la più grande probabilità di risolverli positivamente.

Benché attualmente siano occupate in tutto una cinquantina di persone, l'Istituto si rivolge frequentemente a restauratori privati di chiara fama, che preferiscono avere con lo Stato dei contratti limitati a un lavoro determinato piuttosto che entrare definitivamente al suo servizio: questi privati lavorano in collaborazione con l'Istituto e spesso con l'aiuto di allievi della scuola di restauro.

3) Competenza territoriale.

La denominazione di "Istituto Centrale" potrebbe sembrare un puro formalismo verbale a quanti sanno che niente è stato sottratto, sotto l'aspetto giuridico, alla competenza delle Soprintendenze. Non bisogna però ingannarsi. Già l'articolo 1 della legge, definendo gli scopi dell'Istituto, fornisce ad esso i mezzi di influenzare attraverso la consulenza o attraverso il controllo l'attività degli altri laboratori italiani che funzionano presso le soprintendenze. Ma c'è di più. In effetti si ricorre sempre più da tutte le regioni del Paese ai servizi dell'Istituto per diverse ragioni: esso dispone di apparecchiature più importanti e più funzionali per certi lavori che non possono materialmente

essere eseguiti altrove; d'altra parte esso gode di un prestigio che aumenta sempre più in ragione delle garanzie che offre e della fama delle personalità che vi lavorano; infine, non è impossibile che piccoli laboratori di provincia preferiscano lasciare ad esso l'esecuzione di lavori particolarmente delicati per scaricarsi di una responsabilità eccessiva.

E' per questo che, se è vero che l'Istituto, propriamente parlando, non è centrale per diritto, esso sta per diventarlo nei fatti, e la speranza dei suoi dirigenti è di vedere ratificata dalla legge questa situazione .

La competenza delle Soprintendenze sarebbe a quel punto limitata ai lavori di importanza secondaria.

D. Sezione II - Funzionamento

La richiesta di restauro di un'opera d'arte verrà generalmente da un conservatore di museo o da un sovrintendente, eventualmente su consiglio di tecnici. Nell'Istituto il trattamento da applicare sarà deciso in linea di principio dal direttore, ma egli evidentemente consulterà il Consiglio Tecnico e i restauratori. Se si tratta di una opera particolarmente importante le linee di condotta saranno indicate da una commissione avente sede presso il Ministero dell'Educazione Nazionale, che studierà la questione basandosi in particolare su dei saggi eseguiti nel laboratorio di restauro (cfr. puliture parziali, ritocchi, etc.)³.

In questi limiti il Direttore, per quanto attiene alle linee di condotta generali, restauratori, per quel che riguarda i metodi tecnici, godono di una considerevole libertà, che permette loro di dedicarsi a ricerche, di innovare e di fare così progredire le conoscenze e le realizzazioni.

E. Sezione Considerazioni generali

Concepita e realizzata contemporaneamente all'Istituto, la scuola di restauro ne costituisce uno strumento indispensabile. Si trattava infatti di praticare il restauro in uno spirito del tutto nuovo, di unificare le concezioni e i metodi: era necessario di conseguenza creare un nuovo tipo di restauratore che rispondesse a queste idee nuove per la sua formazione estetica e tecnica. La creazione di una scuola era pertanto una vera necessità. E' perciò che l'insegnamento del restauro è contemplato nella legge come uno dei compiti fondamentali dell'Istituto.

Ma i promotori della legge hanno visto più lontano. Essi hanno compreso che i problemi ai quali intendevano far fronte andavano ben oltre l'interesse nazionale ed hanno aperto di conseguenza le porte della scuola agli stranieri. Il Prof. Brandi, direttore dell'Istituto, ha insistito particolarmente su questo punto nel corso delle sue conferenze all'estero. Il fatto è che, in questo come in altri campi, la collaborazione internazionale non è soltanto auspicabile ma necessaria.

Le opere di ciascuna Scuola sono soggette a "malattie" loro proprie; ogni clima agisce a modo suo, le cure da prendere sono diverse e ciascuno si specializza naturalmente nel trattamento dei casi che incontra più frequentemente e perciò vi è tutto da guadagnare da una collaborazione, da uno studio comune, necessariamente più fecondo che non platonici scambi di vedute.

Con l'ammissione di allievi stranieri nella propria scuola l'Istituto del Restauro raggiunge dunque un duplice scopo: diffondere i suoi principi fuori dall'Italia e lavorare alla collaborazione internazionale in funzione della protezione delle opere d'arte.

C'è bisogno di aggiungere che questa disponibilità è stata sfruttata? Su una dozzina di allievi la scuola conta per ciascun anno da uno a tre stranieri, venuti spesso da Paesi nei quali il restauro non ha ancora conosciuto un vero sviluppo, di modo che

essi potranno essere dei veri pionieri in patria (messicani, siriani, americani).

F. Sezione II - Personale e programma

1) Personale

L'insegnamento viene fatto dallo stesso personale dell'Istituto. La scuola ricostituisce così, per quanto possibile, il laboratorio. I corsi pratici, che sono naturalmente i più numerosi, permettono una collaborazione diretta e stretta tra allievi e restauratori.

Come condizione di ammissione alla scuola è richiesto un diploma di studi medi di qualsiasi tipo (Accademia, Liceo, Ginnasio). Non si richiede che il candidato abbia già delle conoscenze tecniche dato che le acquisirà all'Istituto: si richiede solo un minimo di formazione generale, cioè una base di cultura che corrisponda più o meno a dieci o dodici anni di studi.

2) Programma dei corsi (Art.10)

La durata dell'insegnamento è fissata dalla legge a tre anni, più uno di perfezionamento. I tre primi anni comprendono obbligatoriamente l'insegnamento di:

- a. Storia dell'arte antica, medievale e moderna
- b. Tecnica del restauro
- c. Chimica
- d. Fisica
- e. Scienze naturali
- f. Disegno e tecnica pittorica
- g. Legislazione relativa alle Antichità e Belle arti.

Il quarto anno è consacrato allo studio delle materie di cui ai quattro primi punti secondo un programma specialistico.

La maggior parte del lavoro consiste in esercitazioni pratiche relative all'esecuzione di restauri e all'applicazione di procedimenti scientifici ausiliari.

Per dare una idea più precisa della suddivisione del lavoro

riporteremo alla fine di questo capitolo un orario tipo dei corsi.

L'allievo che ha superato le prove previste ottiene alla fine dei tre anni un diploma di abilitazione all'esercizio della professione di restauratore e alla fine del quarto anno un attestato speciale di perfezionamento.

Infine l'articolo 12 recita: "è vietato istituire scuole di restauro senza l'autorizzazione del Ministro dell'Educazione Nazionale, al cui controllo è soggetto l'insegnamento del restauro nel Paese". Disposizione che trova anch'essa la sua giustificazione nell'impegno essenziale di rinnovamento e di unificazione che costituisce la ragion d'essere dell'Istituto.

3) Alcuni particolari sulle materie insegnate

1. il corso più originale, e pertanto più degno di attenzione, è senza dubbio quello di "Tecnica del Restauro".

In effetti è la prima volta che questa materia diventa oggetto di insegnamento pubblico: finora il mestiere si apprendeva solo nelle botteghe, con una fedeltà all'organizzazione medievale assolutamente rara al giorno d'oggi. La materia d'altra parte lo richiedeva, e ancora oggi la scuola per essere seria dovrà avvicinarsi il più possibile nel suo sistema didattico alla bottega tradizionale.

Esso dura due anni e comprende una parte teorica e una pratica. Si troverà un riassunto della prima parte nell'allegato dedicato alle questioni tecniche. Qui diremo solamente che essa comprende due campi ben distinti: la tecnica della pittura nelle differenti epoche e la tecnica del restauro propriamente detta. E' necessario infatti che il restauratore abbia una conoscenza perfetta della tecnica impiegata in una data opera se vuole comprendere le alterazioni che essa ha subito, farne una sicura diagnosi e trovarne i rimedi adeguati. La parte pratica del corso consiste in esercizi diretti dall'insegnante e scelti di volta in volta alla luce di difficoltà sempre più grandi e profittando dei "casi" di cui l'Istituto si occupa. Uno sviluppo sistematico sarebbe evidentemente impossibile dal momento che la "materia prima" non può che essere costituita da opere affidate all'Istituto per il restauro e bisogna prenderle così come sono. Ciononostante ci

sarà bastante tempo per fornire agli allievi sufficiente esperienza riguardo a tutti i problemi che si potranno presentare loro nel fare attività di restauro.

2. i corsi di fisica, chimica e scienze naturali, di cui il restauratore non ha potuto finora beneficiare nella bottega, contribuiscono alla lotta contro un tradizionalismo puramente empirico.

Va da sè che l'allievo dopo quattro anni sarà in grado di comprendere e di risolvere soltanto i problemi di chimica o di fisica che gli si presenteranno nel corso della sua carriera. Egli non potrà e non dovrà raggiungere la competenza di un laureato, ma certamente le nozioni apprese potranno sorreggerlo nella pratica giornaliera del mestiere.

Su questa base i corsi comportano, a grandi linee:

in chimica : nozioni che consentono di praticare l'analisi qualitativa e quantitativa necessarie alla individuazione dei materiali impiegati

in fisica: un po' di tutto, ma in particolare principi ottici; bisogna che l'allievo possa praticare da solo la fotografia (in bianco e nero ed a colori), la stereo-radio-stratoscopia, la fotografia a raggi ultravioletti e infrarossi, la spettroscopia.

3. infine, il corso di disegno prevede la copia di opere antiche mentre il corso di diritto è destinato a mettere l'allievo al corrente della organizzazione dell'Amministrazione delle Belle Arti.

Primo anno

Orario	Lunedì	Martedì	Mercoledì	Giovedì	Venerdì	Sabato
8-9	Chimica	Storia dell'Arte	Tecnica del rest.	Tecnica del rest.	Chimica	Storia dell'Arte
9-10	Pratica di restauro					
10-11	"	"	"	"	"	"
11-12	"	"	"	"	"	"
12-13	"	Disegno	"	Disegno	"	"
13-14	"	"	"	"	"	"
16-17	Scienze naturali		"	Fisica		
17-18	Fisica		"	Scienze naturali		

Secondo anno

Orario	Lunedì	Martedì	Mercoledì	Giovedì	Venerdì	Sabato
8-9	Pratica di restauro	Chimica				
9-10	"	"	"	"	"	Pratica di restauro
10-11	"	"	"	"	"	Diritto
11-12	"	"	"	"	"	Disegno
12-13	"	"	"	"	"	
13-14	"	"	"	"	"	
16-17	Storia dell'Arte		"	Storia dell'Arte		
17-18	Pratica di restauro			Fisica		

SECONDA PARTE
POSIZIONE DELL'ISTITUTO CENTRALE DEL RESTAURO DI FRONTE
AI PRINCIPALI PROBLEMI DI RESTAURO DEI DIPINTI

G. Preliminari

1) Piano adottato in questa parte

Abbiamo visto finora che tipo di organismo è l'Istituto Centrale del Restauro. In questa seconda parte esamineremo la dottrina che esso promulga e le sue applicazioni nei principali campi del restauro. Il nostro piano sarà pertanto il seguente:

1) La teoria (cap. I), che studieremo per prima, dato che si tratta della base di tutti i comportamenti adottati dall'Istituto e che, pertanto, ce ne fornisce in qualche modo la chiave. Ciononostante, non saremmo in grado di giudicarla adeguatamente se non dopo aver esaminato più da vicino i diversi problemi ai quali essa viene riferita: saremo dunque costretti a ritornarci su occasionalmente nei capitoli successivi.

2) La conservazione (cap. II), al contrario, pone principalmente problemi di ordine tecnico. L'opera deve essere conservata ad ogni costo, le esigenze di "salus publica" - per riprendere l'espressione del Prof. Brandi - lasciano poco spazio a considerazioni d'ordine puramente estetico. Questa materia dunque presenta un interesse limitato dal punto di vista che ci riguarda e pertanto la tratteremo rapidamente in funzione della sua importanza pratica e solo allo scopo di tracciare un quadro completo dell'attività di un istituto di restauro.

3) La pulitura e il ritocco (capp. III e IV) costituiranno l'oggetto per eccellenza della nostra attenzione. Sono questi infatti i problemi che suscitano le dispute più violente e per i quali, di conseguenza, il ruolo della teoria è capitale. Noi torneremo dunque nei capitoli ad essi consacrati sulle materie già esposte nel capitolo primo, ma questa volta alla luce di una analisi più approfondita.

4) L'attività del laboratorio (cap. V) sarà esaminata più rapidamente dato che è nostra intenzione di tenerci lontani dalla

tecnica pura e semplice. Cercheremo di precisare la natura dell'apporto delle scienze esatte, rinviando alla terza parte, quella conclusiva, l'esposizione dei problemi nati dalla collaborazione, nell'attività di restauro, dell'uomo di scienza con lo storico dell'arte e il restauratore.

Infine un breve capitolo (VI) sarà dedicato alle altre attività dell'Istituto (documentazione, fotografia, mostre e pubblicazioni) il cui interesse principale consiste nella pubblicità che esse garantiscono al lavoro.

2) Avvertenza

Nel corso di questo lavoro ci siamo imbattuti immediatamente in difficoltà terminologiche e di interpretazione dei testi. Infatti non solamente i partigiani di ciascuna teoria usano gli stessi termini ma con significati differenti, ma inoltre è abbastanza frequente che uno stesso autore lasci sussistere un'area di imprecisione che rende estremamente difficile l'interpretazione dei suoi scritti.

Indubbiamente non c'è motivo di stupirsi se si considera che si tratta di una disciplina ancora agli inizi, di un terreno sul quale solo da poco si riuniscono specialisti di formazione radicalmente diversa, tanto che lo stesso ICOM ha considerato come suo compito più urgente e necessario quello di stabilire un lessico poliglotta dei termini tecnici.

E' per questo che abbiamo tenuto a moltiplicare le citazioni, sia nel testo che in nota, conservare la lingua originale ogni volta che fosse possibile. Se, ciononostante, ci è potuto accadere di tradire il pensiero particolarmente sottile e pieno di sfumature di un autore, vogliamo presentargli in anticipo tutte le nostre scuse e chiediamo pertanto al lettore di considerare questo nostro lavoro, su un piano più teorico, come semplice sviluppo di una idea possibile. Questa osservazione riguarda in particolare la sezione 3° del capitolo III°, nella quale le difficoltà terminologiche e di interpretazione sono apparse quasi insormontabili, anche perchè aggravate dal nostro desiderio di costringere una materia così confusa nel rigore di una

esposizione logica.

Vogliamo inoltre insistere sul fatto che, attribuendo essenzialmente ai problemi teorici posti dal restauro e in particolare dalla pulitura il massimo dell'importanza, abbiamo sempre supposto nelle nostre disanime che le teorie abbiano avuto una realizzazione adeguata: non sarebbe stato possibile infatti tener conto o studiare anche errori o negligenze nell'esecuzione. Quest'aspetto della questione, per quanto essenziale nella pratica, ci avrebbe fuorviato nel campo della tecnica senza nulla cambiare alla natura dei problemi teorici esaminati.

CAPITOLO I: IL FONDAMENTO TEORICO DEL RESTAURO

Teoria del Professor Brandi

H. Sezione Considerazioni generali

L'intento di esaminare in profondità sul piano teorico i problemi posti dal restauro costituisce certamente la grande originalità della scuola italiana. Ricerche simili, così conformi allo spirito della critica d'arte italiana, sono state intraprese da una quindicina di anni a questa parte.

Il loro scopo è di precisare la natura del restauro come attività specifica e di definire i suoi rapporti con l'estetica e la storia, allo scopo di sottrarlo all'empirismo dominante.

Sono infatti le considerazioni teoriche sull'opera d'arte in quanto creazione estetica e in quanto monumento storico che hanno costituito la base della "carta del restauro", concepita nel 1932 e che formula i principi direttivi del restauro dei monumenti¹. Ma le stesse considerazioni possono agevolmente estendersi alla scultura e alla pittura.

L'Istituto Centrale del Restauro è nello stesso tempo prodotto e strumento d'applicazione di queste concezioni teoriche.

Il suo direttore, il Prof. Brandi, che si dedica con dinamismo a queste ricerche, ha formulato il suo pensiero teorico in tre articoli ai quali ci riferiremo costantemente nel corso della esposizione che stiamo per iniziare².

L'applicazione pratica di queste teorie è abbondantemente illustrata e commentata in una serie di articoli e di note relative ai lavori eseguiti dall'Istituto³.

I. Sezione II: La teoria del Professor Brandi

Il Prof. Brandi propone la seguente definizione di restauro: "S'intende generalmente per restauro qualsiasi attività svolta per prolungare la conservazione dei mezzi fisici ai quali è affidata la consistenza e la trasmissione dell'immagine artistica, e si può

anche estenderne il concetto fino a comprendere la reintegrazione, quanto più possibile approssimativa, di una mutila immagine artistica”.

Questa definizione, mettendo in evidenza i due poli irriducibili del concetto, sottolinea un’ambiguità di fondo che, molto più che le divergenze strettamente tecniche e perfino gli incidenti materiali provocati da metodi errati, sta alla base di tutti i dissensi e delle critiche indirizzate ai restauratori. E’ per questo che è necessario, se si vuole trovare una soluzione stabile, porre subito chiaramente il problema anzitutto sul piano teorico.

Le nuove ricerche allo scopo di depurare il concetto di restauro sottraendolo all’empirismo dominante hanno per obiettivo principale il superamento delle contrapposizioni dovute alle applicazioni di queste due teorie estreme.

La “Carta del Restauro” non precisava ancora i rapporti stretti che esistono tra il concetto d’arte e quello di restauro. In effetti qualsiasi intervento, per quanto minimale, su un’opera d’arte, è più di un’attività pratica. Esso implica una concezione teorica da cui, anche se inconsciamente, viene guidato. La natura dell’intervento ci rivelerà se l’opera d’arte è stata considerata sul piano teorico come un semplice monumento storico o se, al contrario, si è tenuto conto del suo carattere estetico o in fine se, pur avendo preso in considerazione tutti e due i punti di vista, ciononostante sia stata accordata all’uno o all’altro la preferenza. Ma anche quando le preoccupazioni estetiche appaiono dominare, sarà opportuno ancora distinguere tra quelle che non hanno altra origine se non il gusto individuale e quelle che invece si fondano sull’analisi del concetto stesso di arte.

La storia, che dimostra l’esattezza di queste considerazioni, rivela nello stesso tempo che queste differenti attitudini non riflettono solamente delle caratteristiche individuali ma altresì dei momenti distinti nella storia della cultura⁴.

A lungo si è pensato che il restauro dovesse rimanere nascosto e questo senza alcun intento di frode. Ci si basava infatti sulla convinzione che l’opera, in caso contrario, non avrebbe rappresentato, in rapporto all’archetipo, nient’altro che un’espressione di 2° grado. Questo è sufficiente a dimostrare, da

solo, l'importanza dell'influenza della concezione dell'arte sulla concezione del restauro. Infatti, se l'arte è imitazione, è evidente che il procedimento interrotto o il cui risultato sia stato mutilato, può essere ripreso più tardi da un altro artista. Ciò non vuol dire però che il concetto di restauro sia stato sempre dedotto da quello di arte con rigore logico. Anzi, al contrario, è questa la prima volta in cui ci si sforza di farlo in modo cosciente. La relazione però non ha mai cessato di esistere a livello inconscio, almeno a partire dall'epoca greco - romana fino al romanticismo, cioè fino all'epoca in cui il restauro si è posto come disciplina veramente indipendente. Ecco ancora perché le contrapposizioni attuali rispecchiano non divergenze tecniche ma posizioni estetiche irriducibili: empirismo inglese, idealismo italiano.

Riprendiamo rapidamente due esempi storici sviluppati dal prof. Brandi: la ricostruzione del Laocoonte da parte del Montorsoli e il restauro delle sculture di Egina da parte del Thorvaldsen.

Nel XVI secolo la cultura fiorentina era dominata dall'estetica platonica. Ciò che contava era l'idea del Bello, di cui l'opera d'arte costituiva una materializzazione. Una volta intravisto questo ideale, la sua realizzazione da parte dell'uomo diventava una mera questione d'abilità tecnica. Il fatto che parecchi secoli erano passati tra la creazione del Laocoonte e il suo ritrovamento in via delle Sette Sale non si opponeva dunque per nulla a che il processo tecnico del creatore fosse ripreso dal restauratore, dato che l'archetipo del Bello è extratemporale. Così il restauro poteva essere affidato a Montorsoli come a qualunque altro scultore ed era legittimo e addirittura indispensabile in quanto che, con l'opera d'arte, era l'idea stessa del Bello ad essere mutilata. Il risultato è che, benché Montorsoli non abbia lasciato alcuna traccia scritta sul suo intervento, questo rivela delle concezioni estetiche assolutamente conformi al platonismo del Cinquecento.

Quando Thorvaldsen restaura le sculture di Egina ci si aspetterebbe che egli si comportasse nello stesso modo. Ma il fatto che il neoclassicismo è un recupero erudito e non spirituale del classicismo, comporta una differenza notevole. Per

Montorsoli il gruppo del Laocoonte apparteneva spiritualmente al suo tempo, e nel suo intervento “a caldo” (per così dire) egli interpretava l’opera conformemente alla cultura plastica che gli era propria. Egli lo reintegrava cioè nel “frangente” (in italiano nel testo- ndt) della cultura dell’epoca, in un presente storico in cui ridiventava parte della storia l’eterno presente che caratterizza l’opera d’arte.

Thorvaldsen, al contrario, intendeva la classicità come una natura più perfetta e remota, al riguardo della quale si poteva procedere come nelle scienze naturali. E, come in queste discipline si può rischiare, con sufficiente approssimazione, di riprodurre l’intero animale muovendo da una vertebra, così Thorvaldsen poté rifare “a freddo”, partendo dalle membra mutilate delle statue di Egina, mani e piedi “canonici”.

Oggi nessuna di queste due operazioni può più chiamarsi restauro. Montorsoli trasporta il Laocoonte nella vita manieristica del suo tempo; Thorvaldsen , interpretando alla maniera neoclassica, rivela l’attitudine critica del suo tempo rispetto all’arte antica. Ciascuno dei due restauri riflette in maniera indelebile la posizione culturale della sua epoca riguardo all’arte. Ciononostante, mentre Montorsoli rifà quasi un’opera nuova, Thorvaldsen non commette che un errore di interpretazione critica.

Questi esempi, che potrebbero essere moltiplicati, dimostrano a sufficienza e senza alcuna forzatura l’interdipendenza, in una determinata epoca, tra la concezione dell’arte e l’intervento effettuato su un’opera sotto forma di restauro.

Se ne potrebbe concludere che un restauro, qualunque esso sia, non soddisferà mai se non l’epoca in cui viene eseguito, ciò che comporterebbe l’impossibilità teorica di qualsiasi restauro. Ma una tale conclusione sarebbe errata. In effetti, se è vero che la concezione del restauro ha subito variazioni nel corso della storia, un principio, tuttavia, è rimasto costante attraverso tutte queste modificazioni: quello che mostra il restauro inseparabile dall’estetica. In realtà, secondo il Prof. Brandi, come sono occorsi dei secoli per erigere in discipline autonome l’estetica, la

logica e l'etica, così sono occorsi dei secoli per rivelare questa relazione restauro-estetica, che deve essere la base di una concezione stabile del restauro. Di conseguenza, le differenti attitudini storiche non appaiono più come delle fluttuazioni imputabili alle contingenze, ma come una successione di tappe necessarie all'elaborazione del concetto attraverso la storia. “ Bisogna dunque distinguere la diversità contingente delle varie pratiche di restauro dalla proposizione speculativa del problema del restauro, in quanto non un problema di gusto, ma problema che fa tutt'uno con quello dell'essenza dell'arte e dunque dell'Estetica. Ma noi andiamo anche oltre. Noi sosteniamo che la pratica stessa del restauro deve rigorosamente dedursi dal principio che lo pone inscindibile dall'Estetica”

Si potrebbe obiettare che, se il concetto di restauro viene dedotto da quello dell'arte, lungi dall'essere stabilizzato esso si troverebbe, al contrario, condannato a seguire le fluttuazioni delle nostre concezioni dell'arte.

Il Prof. Brandi risponde che è sufficiente rilevare che il problema del restauro si porrà sempre per una determinata opera d'arte, esistente al mondo. La questione della natura del processo artistico, della natura della opera d'arte (forma, realtà pura, conoscenza, irrealtà) può dunque essere accantonata. La sola cosa che conta è che l'opera realizzi “una presenza nella coscienza umana” che può essere considerata ai fini del restauro. “Nel rapporto che si istituisce fra la coscienza che accoglie e riconosce in sé l'opera d'arte in quanto tale, e l'opera d'arte stessa c'è una relazione in cui si giustifica l'esigenza della conservazione di quei mezzi fisici ai quali è affidata la trasmissione dell'immagine. E' quello che noi abbiamo condensato nel principio che si restaura solo la materia dell'opera d'arte”

Un tale principio mette dunque fuori gioco il problema della definizione e dell'essenza dell'arte, in quanto si limita a riconoscere l'esistenza di certi oggetti che, benché fabbricati dall'uomo, non trovano una loro giustificazione nell'utensilità (o funzionalità). La materia che costituisce questi oggetti subisce dei cambiamenti, dei deterioramenti. Si può e si deve porvi

rimedio.

Questo però non si può fare se non nel rispetto del carattere particolare dell'oggetto. Essendo l'espressione di una coscienza, l'opera d'arte è un monumento storico, indipendentemente dal suo valore estetico e dalle fluttuazioni di questo nel corso della storia. Il restauro dovrà dunque rispettare sia l'aspetto storico che quello estetico dell'opera d'arte, ed ogni conflitto tra essi dovrà essere considerato come mal posto, dato che l'opera, partecipando nello stesso tempo dei due aspetti, non può essere in conflitto con se medesima.

Si vede così che il restauro archeologico⁵, pur costituendo un grande progresso rispetto al restauro di fantasia, sopprime ciononostante uno degli aspetti dell'opera considerandola unicamente dal punto di vista storico. È proprio il suo pseudo rigore scientifico che lo rende pericoloso.

Ma, inversamente, il restauro integrativo⁵ di un oggetto mutilato non può, per dare soddisfazione all'estetica, rendersi indipendente dalla storia, a costo di rientrare nella fantasia e di costituire un complesso nuovo, del tutto differente, di coscienza e di materia. È perciò che “ il temperamento dell'oggetto come opera d'arte e come monumento storico, se non proibisce il ristabilimento approssimativo dell'unità rappresentativa dell'oggetto, esige tuttavia l'inconfondibilità di questo seriore intervento sull'oggetto, sicchè resti a sua volta come successivo testimonia di storia “⁶.

Così concepito, il restauro si apparenta strettamente con la critica filologica, che mira a ricostituire un testo nella lettera e nello spirito. Come la filologia esso è dunque “ in primo luogo attività critica, e solo in secondo tempo attività pratica, in dipendenza strettissima dalla prima”.

“Il restauro non è creazione - sottolinea ancora il prof. Brandi - e i restauratori non sono degli artisti.

Il restauro è il luogo di incontro della critica e della scienza”. È per questo che la sua direzione deve essere affidata a uno specialista di problemi critici, cioè ad uno storico dell'arte, e non ad un tecnico .

J. Sezione III - Osservazioni

Una critica completa ed esaustiva di questa teoria non sarà possibile se non dopo avere esposto le attitudini pratiche alle quali essa ha condotto nei differenti campi. Noi ci limiteremo pertanto qui ad attirare l'attenzione su determinati punti che ci sembrano sin d'ora problematici o contestabili, di modo che il lettore resti in allerta nei capitoli seguenti. Si potrà trovare una critica più puntuale nei capitoli III e IV e nella terza parte.

1) Critica della teoria

Il Prof. Brandi ha dimostrato in maniera decisiva, attraverso la filosofia e la storia, che il restauro suppone un'estetica. Anche quando il restauratore

mostra di diffidarne o non ne ha coscienza. L'atto materiale traduce una concezione teorica, rivela una scelta tra valori, anche se il concetto non è stato ancora estrapolato né i termini della scelta formulati. E' questo meccanismo che il Prof. Brandi dimostra nei suoi esempi storici e che, una volta guidati da lui, ritroviamo dappertutto.

Ma, proseguendo l'analisi per questa strada, che riteniamo quella giusta, noi non possiamo asserire, come fa il Prof. Brandi, che "ogni conflitto tra l'aspetto estetico e l'aspetto storico di un'opera d'arte è un conflitto mal posto"⁷.

Questo conflitto, al contrario, appare necessariamente allorché un'opera deve essere sottoposta a restauro. In effetti un'opera "intatta", cioè conservata nelle migliori condizioni, ci offre il suo stato originario modificato unicamente dall'azione ineluttabile e irreversibile del tempo. Un disaccordo tra l'aspetto estetico e quello storico non si potrebbe concepire se non nel caso in cui perfino queste condizioni ottimali avessero potuto nuocere all'aspetto estetico dell'opera, cosa rarissima ma non impossibile⁷. L'opera deteriorata, al contrario, è per definizione il risultato di un'azione, nel corso della storia, di fattori nocivi all'aspetto estetico. Fattori che, d'altra parte, possono essere rispettabili (ritocchi antichi, talora l'usura o la patina). Ma la vita storica dell'opera ha nuociuto alla sua vita estetica. Il solo

fatto che l'opera debba essere sottoposta al restauro implica l'esistenza del conflitto. Ancor più, il principale problema critico, per il restauratore, consiste precisamente nel dare una soluzione a questo conflitto imponendo un ordine o una gerarchia ai valori estetici e storici sia una volta per tutte (idealismo) sia in ciascun caso particolare (empirismo).

In un articolo recente il prof. Brandi riconosce, d'altra parte, la possibilità del conflitto, sebbene lo limiti al caso estremo di "salus publica": necessità di "trasporto" dell'opera, offesa alla storia resa indispensabile dalla supremazia dell'aspetto estetico⁸.

Ciononostante noi riteniamo che, benché il conflitto sia secondo noi inevitabile, il restauratore deve sempre cercare la soluzione che concili al meglio le due esigenze. L'estetica, d'altra parte, è la ragion d'essere dell'opera: essa dovrà sempre avere la meglio, in ultima istanza. L'aspetto storico è un aspetto accessorio, il suo interesse spesso è inversamente proporzionale alla qualità artistica dell'oggetto.

2) Teoria e applicazione

Insistendo sul fatto che i conflitti, in materia di restauro, derivano da divergenze di concezioni teoriche più che da contrapposizioni tra procedimenti tecnici, il Prof. Brandi ha certamente toccato il cuore del dibattito. Una messa a punto teorica si impone. Solo una teoria può dettare regole di condotta. Ma fino a che punto essa potrà imporre regole normative per la soluzione di casi particolari, la cui varietà è infinita, in un campo in cui l'essenziale sta spesso nella sfumatura? Quale spazio potrebbe lasciare alla giurisprudenza questa legislazione?

Sembrirebbe parimenti impossibile, per esempio, decretare il mantenimento o la rimozione, in via di principio, di qualsiasi ridipintura. E, d'altra parte, in quale misura una ridipintura dovrà essere rispettata? O una vernice? Queste questioni, che esamineremo nei capitoli III e IV, possono porsi sotto 2 aspetti: quale sarà il margine lasciato dalla regola all'interprete? Ovvero: quale sarà la porzione di empirismo irriducibile in quanto inerente alla materia trattata?

3) Il restauratore, agente esecutivo

Il ruolo essenziale dato dal Prof. Brandi alla teoria spiega il ritratto che egli traccia del restauratore, agente esecutivo interamente sottomesso, al di fuori della mera tecnica, alle direttive del critico. La divisione del lavoro, necessaria fino ad un certo punto, non impone tuttavia, secondo noi, una così stretta subordinazione. Se è vero che il restauro è in primo luogo attività critica, e solo in secondo tempo attività pratica, in dipendenza strettissima dalla prima⁹, non ne consegue però necessariamente che il restauratore debba essere, alla luce di una divisione degli operatori calcata sulla divisione teorica dell'attività, strettamente limitato ad una attività puramente pratica e dipendente. Ciò significherebbe erigere, sul cammino del restauro, delle barriere arbitrarie nocive all'attività.

Il problema critico non può essere mai indipendente da considerazioni tecniche; la pratica del restauro suppone sempre la comprensione dei problemi estetici ai quali essa risponde. Al carattere sintetico dell'attività deve corrispondere una formula d'interazione degli specialisti che vi collaborano.

La subordinazione radicale - non intendiamo dal punto di vista amministrativo, ma da quello della "politica del lavoro" - adottata a Roma a noi sembra debba essere una formula transitoria giustificata da una reazione necessaria agli eccessi del passato e al restauro "mercantile". Essa deriva anche dal carattere della formazione della maggior parte dei restauratori (strettamente artigianale), formazione che si usa legare agli errori del passato. Ma questo "colpo di timone" non può costituire una soluzione definitiva. Lo strumento che il Prof. Brandi ha creato può essere ancora perfezionato e adattato più strettamente alla natura del lavoro richiesto. Ed è allo studio di questo complesso problema che consacreremo la conclusione di questo *mémoire*.

K. Sezione Considerazioni generali

La conservazione dell'opera costituisce il primo dovere di coloro che l'hanno in custodia: le esigenze che ne derivano costituiscono in qualche maniera una forza maggiore che esclude ogni altra considerazione o, quanto meno, la mette in subordine. Problemi e soluzioni attengono soprattutto alla tecnica e alla scienza. Mali e rimedi si formulano in maniera concreta, oggettiva, poco soggetta alle difficoltà inerenti alla soggettività dei giudizi estetici. Sicchè essi differiscono poco, nei loro principi, da un laboratorio all'altro e da un Paese all'altro.

Noi non insisteremo qui sull'originalità di certi procedimenti caratteristici dell'Istituto Centrale del Restauro, che si troveranno esposti nell'Allegato I, Sezione 2; ci limiteremo a fornire un'idea generale delle differenti "malattie" che si presentano più frequentemente, e della natura dei rimedi che esse richiedono.

L'Istituto Centrale del Restauro si è dedicato allo studio della storia del restauro, e si potranno trovare delle interessanti informazioni sull'origine e lo sviluppo, in Francia e in Italia, di certi procedimenti conservativi in due articoli apparsi sul Bollettino dell'Istituto: Michelangelo Cagiano de Azevedo, Una scuola napoletana di restauro (n. 1, 1950) e Licia Borrelli, Restauro e restauratori di dipinti in Francia dal 1750 al 1860 (nn. 3-4, 1950).

Le modificazioni materiali che, con il passare del tempo, affliggono la struttura e l'aspetto dei dipinti hanno due generi di cause: da una parte l'evoluzione fisica e chimica intrinseca ai materiali e dall'altra, i fattori esterni: clima, interventi dell'uomo. L'azione di questi fattori sarà tanto più incisiva quanto meno accurata sarà stata la tecnica dell'artista.

Nei casi più fortunati la trasformazione materiale dell'opera avrà come sbocco semplicemente la formazione della patina (²). Negli altri casi, essa prenderà l'aspetto di vere e proprie malattie. Di conseguenza si pone il problema: come arrestare il male che si è reso visibile e come prevenire la sua apparizione o il suo

sviluppo: trattamento curativo, trattamento preventivo.

La determinazione dei trattamenti preventivi attiene sempre più alla competenza esclusiva dei laboratori, che registrano le condizioni climatiche in cui si trovano le opere, studiano le loro ripercussioni sulla materia e cercano di definire le condizioni ottimali di conservazione ⁽³⁾.

I trattamenti curativi sono applicati dai restauratori, con l'aiuto occasionale dei laboratori. Troveremo nei paragrafi successivi un rapido quadro delle malattie di cui soffrono generalmente i supporti, le preparazioni, gli strati pittorici e le vernici.

L. Sezione II - Principali problemi di conservazione

1) I supporti

a) *La tavola*

Sotto l'azione delle variazioni della temperatura e dell'umidità dell'aria i supporti si usurano. Più frequentemente i pannelli di legno si curvano e si deformano, provocando la sfaldatura della pittura: bisogna parchettarli per raddrizzarli e mantenerli piani e procedere poi al fissaggio della pellicola pittorica che si scaglia. Talora i giunti cedono o le assi si spaccano, danneggiando gli strati pittorici: si procederà allora ad un incollaggio, all'inserimento di zeppe, eventualmente a un parquetage ed al restauro della superficie. E però il parquetage, in passato frequentissimo, trova sempre più avversari. Quando è abbastanza forte da impedire la curvatura delle assi ne provoca però la spaccatura; in caso contrario favorisce una ondulazione corrispondente ai lati paralleli incollati nel senso delle fibre del legno con la conseguenza di un effetto sgradevole della superficie ⁽⁴⁾.

Anche i vermi minacciano il legno: a Roma li si distrugge in una camera a gas e si restituisce al pannello la sua solidità impregnandolo di resina. Infine, nei casi di grave fatiscenza del supporto, la pittura su tavola sarà "trasportata".

b) *Le tele*

Le tele sono soggette a tre tipi di danni più comuni: strappi, essiccazione, putrefazione. Ai piccoli strappi si porrà rimedio mediante applicazioni di stucco : negli altri casi si impone l'operazione delicata della foderatura. Talora il "trasporto".

c) *I muri*

Il grande nemico dei dipinti murali è l'umidità, soprattutto quando proviene dal sottosuolo dell'edificio e impregna la parete di supporto. Essa causa il distacco della preparazione e del colore, che pertanto vanno "fissati"; ma in presenza di casi molto gravi è preferibile procedere al "trasporto" dell'intero affresco per sottrarlo ad un ambiente che, presto o tardi, finirebbe con il distruggerlo. Si tratta di un'operazione che, per i non iniziati, ha del miracoloso; gli italiani, costretti a ricorrervi spesso, vi sono divenuti maestri.

2) *Le preparazioni*

La colla contenuta in tutti gli appretti è soggetta a decomposizione sotto l'azione dell'umidità. Mescolata in quantità eccessiva al gesso, essa può provocare la rottura dell'appretto, che trascina gli strati pittorici. In tutti e due i casi l'appretto malato perde il suo potere adesivo. Esso si distacca dal supporto, prima localmente, poi su una superficie sempre crescente. Appaiono dei sollevamenti "a tenda" o delle scagliature. In questi casi si procede al fissaggio, per iniezione o impregnazione di colla o di cera tra l'appretto e il supporto. Questo pericolo minaccia sia gli affreschi che le tele e le tavole. Si è rivelato particolarmente distruttore nei numerosi casi di opere che avevano trovato rifugio, durante la guerra, in grotte troppo umide.

3) *Il colore*

Per se stesso il colore non subisce deterioramenti in forme gravi. Lo scurimento del legante non può essere considerato come un danno. Ma è evidente che, quando l'appretto si stacca,

trascina con sé il colore; inoltre frequentemente è il colore stesso che si separa dall'appretto, il quale continua ad aderire al supporto; nell'uno e nell'altro caso si richiede un fissaggio. Infine, certi colori si alterano, male al quale non è stato trovato effettivo rimedio fino ad oggi.

4) La vernice

Destinata originariamente a proteggere il colore, la vernice può, con il tempo, diventare nociva. Talora provoca, cretandosi, la spaccatura del colore, talaltra impedisce, attraverso la trama con cui ricopre il dipinto, la penetrazione attraverso la crettatura dei prodotti per il fissaggio. Dunque la pulitura si impone spesso per ragioni di mera conservazione⁽⁵⁾. In altri casi, e per cause non ancora completamente chiarite, ma tra le quali l'umidità svolge un ruolo senza dubbio essenziale, la vernice sbianca e perde ogni trasparenza. Il dipinto, bianco e opaco, sembra perduto. Si tratta dello "sbiancamento". Pettenkofer per primo vi apportò un rimedio: la "rigenerazione" tramite dei vapori d'alcool. Oggi si preferisce ricorrere generalmente ad una pulitura (rimozione della vernice). La "rigenerazione" in effetti non costituisce che un rimedio momentaneo e presenta inoltre rischi considerevoli.

Infine, una malattia della vernice che si rivela generalmente poco dopo la sua applicazione, il blooming, nei riguardi del quale i rimedi sono ancora in discussione.

5) Principali realizzazioni dell'Istituto Centrale del Restauro

Dal momento della sua creazione, relativamente recente, l'ICR ha realizzato una serie di grandi lavori di conservazione che testimoniano una stupefacente maestria nel campo del trattamento dei dipinti murali. Citiamo il "trasporto" di estesi affreschi romani e romanici, quello, eseguito in condizioni particolarmente sfavorevole, delle pitture etrusche delle Tombe di Tarquinia, e la ricostruzione degli affreschi di Lorenzo da Viterbo e degli affreschi del Mantegna a Padova a partire da frammenti sbocconcellati⁽⁶⁾.

Non possiamo addentrarci qui nell'esame dei procedimenti

tecnici impiegati. Ci limiteremo a sottolineare che, malgrado difficoltà materiali immense, queste opere, lungi dall'aver sofferto in conseguenza dell'operazione, ne sono uscite, in larga misura, rigenerate, come è attestato da numerosi documenti fotografici.

M. Sezione III - Osservazioni

Questi sono i casi principali che rendono indispensabile l'intervento dello specialista. Allorquando il male si rivela, il suo intervento è urgente. Ma non ne consegue che i rimedi più radicali (foderatura, "trasporto") siano sempre i più auspicabili. Queste operazioni, in effetti, comportano un rischio considerevole e, per quanto poco possa apparire, l'opera soffre sempre di una sorta di "choc operatorio". Sarebbe errato e presuntuoso voler sottrarre definitivamente l'opera al suo invecchiamento, alla sua "respirazione" naturale, per fissarla in uno stato definitivo, immutevole, come tentano di fare certi adepti del "trasporto" su metallo ⁽⁷⁾. Conservare vuol dire soprattutto guadagnare tempo. Se è giusto agire con rapidità, non è il caso di agire precipitosamente. Bisogna rinviare il più a lungo possibile un parquetage, una foderatura, un "trasporto", dal momento che queste operazioni sono irreversibili. Ma bisogna anche e sempre, se necessario, intraprenderle in tempo.

A questi argomenti di ordine tecnico, il Prof. Brandi aggiunge un argomento teorico che ci sembra essenziale e che indirizza tutta l'attività dell'Istituto in questo campo: il rispetto della "storicità" dell'opera d'arte. In effetti è questo principio che esige che qualsiasi intervento sull'opera tenga conto del coté storico dell'oggetto ed eviti al massimo qualsiasi modifica sostanziale dello stesso, anche nel caso in cui questa modificazione non abbia alcuna ripercussione sull'aspetto estetico dell'opera ⁽⁸⁾.

Aggiungiamo che parecchi "trasporti", modificando la texture del supporto, in particolare quando viene sostituita la tavola con la tela, falsano sgradevolmente l'aspetto della

superficie del quadro. Infine, se è vero che è difficile precisare in quale misura il quadro “oggetto storico” è legato al quadro “immagine artistica”, è tuttavia certo che il supporto, nella misura in cui è visibile, guadagna a conservare i caratteri dell’epoca per gli stessi motivi della cornice.

N. Sezione Considerazioni generali

Dato che la pulitura, a causa del suo carattere marcatamente estetico, costituisce il campo del restauro più controverso, ci dedicheremo ad essa in maniera del tutto particolare.

A grandi linee due sono le tesi che si affrontano: quella che potremmo chiamare londinese, cioè quella della pulitura completa, e quella di Roma e Parigi, favorevole ad una pulitura parziale. Alla prima, che la letteratura definisce generalmente “radicale” o “totalitaria”, difesa recentemente da Sir Philip Hendy e dai Sigg. Neil Mac Laren, Werner e J. Rawlins (National Gallery, London) si richiamano nell’insieme i musei americani, il Rijksmuseum di Amsterdam e, in una certa misura, il Kunsthistorisches Museum di Vienna. La seconda, i cui principali protagonisti sono il professor Brandi (Istituto Centrale del Restauro di Roma) e il signor Jean René Huyghe (Parigi), ha la meglio in Italia e in Francia e, fino a un certo punto, in Belgio (Mr. Paul Fierens)¹.

La comprensione di queste due posizioni, che si basano su argomentazioni estetiche, storiche, tecniche, scientifiche diverse, ci è parso richiedere una rapida indagine sulle ragioni della pulitura e sulle possibilità della tecnica in questo campo. Un apprezzamento adeguato delle teorie presuppone, in effetti, la conoscenza delle realtà alle quali esse si applicano.

1) Giustificazione della pulitura

Si intende generalmente per pulitura la rimozione di vernici, ridipinture, sovrapposizioni o sporcizia che ricoprono la superficie di un dipinto². Questa operazione, così come la verniciatura che generalmente la segue, era frequentemente intrapresa in passato per ragioni puramente estetiche. Oggi, invece, le ragioni della pulitura possono raggrupparsi grosso modo in due categorie:

1. Necessità tecnica di conservazione

E' la ragione principale, quella che Brandi ha chiamato "Salus publica, suprema lex"³. I casi più comuni sono i seguenti:

a) L'eccesso di vernice ostacola l'assestamento della pellicola pittorica e provoca delle sfaldature. La fissatura dovrà accompagnarsi a una sverniciatura o, quanto meno, ad una "riduzione" della vernice, che rimuoverà questa causa di degrado.

b) La vernice, spesso, impedisce l'impregnazione degli strati sottostanti dato che ostruisce i cretti. Bisogna allora, per consentire un adeguato fissaggio, rimuoverla o dissolverla.

c) La vernice che si polverizza o imputridisce ha perduto le sue qualità protettive e la sua trasparenza. Alla cosiddetta rigenerazione secondo il metodo Pettenkofer, il cui effetto è soltanto temporaneo, oggi generalmente si preferisce la pulitura seguita eventualmente da una nuova verniciatura.

d) La foderatura e il "trasporto" necessitano l'applicazione sulla superficie pittorica di una carta di protezione che aderisca perfettamente. L'eccesso o la cattiva qualità della vernice possono rendere questa adesione difettosa, di modo che sia la foderatura che il "trasporto" impongono quasi sempre una sverniciatura preventiva, quanto meno parziale.

2. Ragioni estetiche a base oggettiva, materiale.

Certe puliture vengono giustificate mediante considerazioni estetiche e storiche che si basano su elementi materiali facilmente definibili in maniera oggettiva: come nel caso di vernici relativamente recenti e, ove ricoprano una vernice antica rimasta funzionale, superflue, ovvero di ridipinture che snaturano la pittura originale sottostante.

La presenza di queste vernici e di queste ridipinture può essere spesso stabilita attraverso metodi differenti:

- l'esame tecnico e fisico-chimico del quadro (in particolare, foto ai raggi X, agli infrarossi e agli ultravioletti)⁴
- l'esame di antiche copie o incisioni dell'opera;

- lo studio degli archivi dei musei e di altri documenti che possono rivelare la riverniciatura dei dipinti (spesso con vernici colorate). Già Goethe, nel suo Viaggio in Italia, segnala i danni che può procurare l'uso di "nutrire" gli antichi dipinti ad olio.

Il termine, frequentemente usato, di "vernice originale" presuppone la possibilità di determinare l'età di una vernice. Se certi indici (la composizione, la resistenza ai solventi) permettono una relativa approssimazione, noi non crediamo che sia possibile, al momento attuale, stabilire se l'ultimo strato di vernice riscontrato su un dipinto sia o no quello originale. L'ipotesi di una pulitura che abbia rimosso la vernice originale deve essere presa sempre in considerazione. Al contrario, la presenza di restauri sotto l'antica vernice costituisce, ovviamente, un indizio decisivo.

Infine, tutte le vernici cambiano con il tempo. Esse ingialliscono e diventano più o meno opache. Queste modificazioni fisiche oggettive hanno delle evidenti ripercussioni estetiche. Bisogna accettarle o rifiutarle? E' quello che cercheremo di vedere nelle sezioni seguenti⁵.

2) Dati tecnici

Prima di discutere in teoria ciò che bisognerebbe fare è indispensabile - se non si vuole costruire sul vuoto - sapere ciò che in pratica è possibile realizzare. Quali sono, dunque, gli strumenti, le possibilità, i limiti del tecnico?

Si può pulire a mezzo solventi a secco. Ciascuno di questi metodi ha i suoi vantaggi e i suoi inconvenienti, e la scelta tra essi non può essere a carattere generale ma dipende sempre dagli aspetti di quel determinato caso.⁶

Il dosaggio dei solventi permette una certa duttilità nel venire incontro alle differenti situazioni. Il pericolo di preparazioni troppo energiche sussiste sempre e bisogna anche tenere conto del fatto che, qualche volta, gli strati superiori (sovrapposti) sono più resistenti degli strati originali sottostanti. In casi del genere s'impone la pulitura a secco cioè con impiego del raschietto e allora il rischio consiste nella possibilità di attaccare involontariamente gli strati originari⁷. Ci sono altresì

sostenitori della sverniciatura a mano (rullando la vernice con le dita fino a polverizzarla). Gli inconvenienti di questo metodo sono esposti da Max Doerner⁸ e consistono nel fatto che la polvere bianca in cui viene ridotta la vernice impedisce al restauratore di vedere a che punto è arrivato.

Spesso il pubblico è sedotto dai procedimenti lenti perchè gli sembrano più prudenti in quanto meglio controllabili. Bisogna dire che i procedimenti lenti richiedono solventi poco volatili che pertanto rimangono attivi sul dipinto fino a quando non possono essere neutralizzati e che pertanto rischiano di penetrare più profondamente. Un solvente rapido e violento come l'alcool invece conserva, grazie alla sua grande volatilità, il vantaggio di un'azione breve meglio controllabile. Tanto più che la violenza può essere attenuata con un dosaggio adeguato delle soluzioni.

Generalmente le decisioni in materia di pulitura sono prese dai responsabili del restauro sulla base di campioni: zone pulite dal restauratore destinate a permettere di giudicare a quale grado deve essere spinta l'operazione. Una volta concordato quale sia il campione da scegliere la pulitura dell'insieme lo prende come riferimento in maniera da garantire l'omogeneità dell'operazione su tutto il dipinto. Questa prassi costituisce certo una preziosa garanzia ma non è priva di inconvenienti.

E' difficile infatti giudicare esteticamente un frammento pulito in un insieme che non lo è, più difficile ancora prevedere l'insieme al livello di pulitura presentato dal campione (l'effetto estetico non sarà necessariamente identico in tutte le parti del dipinto, benché questo sia stato sottoposto dappertutto al medesimo trattamento tecnico). Essendo l'unità dell'opera un elemento essenziale può essere utile, per rispettarla, pulire l'insieme del dipinto in una sola volta. D'altra parte, dal punto di vista tecnico, se il dipinto non è coperto su tutta la superficie da uno strato di vernice uniforme niente permette di affermare che la solubilità di questa superficie sarà dappertutto identica. La prova fatta su un campione, dunque, non sempre costituisce un criterio decisivo per giudicare la forza del solvente da utilizzare⁹.

Quindi, se questo modo di procedere può rendere servizi indiscutibili, non bisogna d'altra parte ignorare che esso presenta

anche dei rischi.

La conclusione che si impone, e che da tempo ormai è divenuta luogo comune, è che non vi sono metodi universali ma solamente e sempre casi specifici. Si tratta di una conclusione molto grave se si intende costruire una teoria che permetta delle applicazioni pratiche.

Mr. Paul Fierens scriveva recentemente¹⁰: “Nous savons ce que nous objectent les radicaux et les pseudo-scientifiques. L’un de ceux-ci, adversaire de tout nettoyage mitigé, déclarait solennellement: “ Si quelqu’un vous dit qu’on peut enlever un certain nombre de couches de vernis sans toucher à la dernière, ne le croyez pas ». A quoi nous répondons: “Si quelqu’un vous dit qu’on peut enlever toutes le couches de vernis sans attaquer la peinture ou du moins sans risquer de toucher aux glacis, ne le croyez pas davantage ».

A queste due generalizzazioni estreme noi vorremmo opporre a nostra volta l’esposizione di alcuni casi. Vi sono in realtà dei casi fortunati nei quali si è rivelato possibile rimuovere una pellicola di vernice senza attaccare le vernici sottostanti e perfino di rimuovere delle ridipinture senza attaccare la vernice che esse ricoprivano¹¹. In altri casi, al contrario, quando la vernice - originale o meno - che ricopre direttamente il colore è difettosa, si può porre il problema delicato dei rapporti tra la vernice e le velature¹².

Così, fermo restando che la tecnica attuale può molto ma non in tutti i casi, è giocoforza constatare che la controversia sulla pulitura si pone innanzitutto sul piano teorico. Molto spesso la tecnica permette di regolare con grande precisione il livello di pulitura, ma concezioni teoriche divergenti suscitano volontà differenti.

Il Prof. Brandi, rimproverando alla National Gallery puliture che giudica eccessive, aggiunge¹³: “ E’ tutta questione di teoria e non di metodo. Né può sopperire un metodo buono ad una teoria cattiva o insufficiente o inesistente. Per questo noi non imputiamo ai restauratori della National Gallery i risultati discussi che hanno raggiunto. Li abbiamo visti all’opera e siamo sicuri che con criteri diversi agirebbero in modo diverso, e che i

loro metodi saprebbero rimodellarsi subito a premesse più prudenti e meno dommatiche e imperative”.

Il problema principale della pulitura è dunque un problema critico: che cosa bisogna rimuovere, che cosa lasciare invecchiali criteri bisogna ricorrere? E' ciò a cui risponderà la teoria dell'Istituto Centrale del Restauro. Ma un apprezzamento esatto di queste posizioni non è possibile che in funzione di un rapido esame della tesi contraria.

0. Sezione II - La posizione romana e la controversia con Londra

1) Storia della controversia

Questa ultima controversia si distingue da tutte quelle che l'hanno preceduta per la sua estensione internazionale e per un aumento considerevole quanto a precisione e quantità di argomenti tecnici avanzati dall'una e dall'altra parte. In questo senso essa costituisce un netto progresso.

I fatti sono molto semplici: li ricorderemo brevemente.

Nel 1947 la National Gallery di Londra organizza una mostra di dipinti puliti a cominciare dal 1936 nei suoi laboratori (la creazione del laboratorio della National Gallery data al 1935).

Sir Philip Hendy, nell'introduzione al catalogo, motiva con considerazioni teoriche e storiche l'atteggiamento adottato. Ciononostante la mostra suscita un violento movimento d'opinione, sia in Inghilterra che nel Continente. I dipinti sono considerati come “spuliti” restauratori accusati di aver attaccato in parecchie zone le velature, cioè gli impasti, originali.

Per rispondere a queste critiche il Consiglio d'amministrazione della National Gallery nomina un comitato di tre specialisti della tecnica scientifica del restauro, Weaver, Stout e Coremans, che vengono incaricati di relazionare, in seguito ad approfondito esame, sui lavori effettuati. Il rapporto, pubblicato parzialmente in “Museum” (III, n. 2, 1950) giunge alla conclusione che le opere esposte non hanno subito alcun danno in seguito al trattamento ricevuto.

D'altra parte, dopo il 1941, l'Istituto Centrale del Restauro

lavorava a Roma in uno spirito completamente diverso. Nel corso dei suoi lavori esso incontrava differenti casi in cui gli specialisti vedevano degli argomenti pesanti contro le concezioni inglesi. Questi argomenti, e le conclusioni che essi implicano, sono esposte dal Prof. Brandi in un articolo sensazionale apparso nel Burlington Magazine del luglio 1949. Egli vi espone semplicemente il risultato dei lavori dell'Istituto, ma queste constatazioni costituiscono da sole e indirettamente la critica più violenta e più solidamente fondata delle puliture alla maniera di Londra. Nel luglio 1950 Mac Laren e Werner rispondono sul medesimo periodico con una critica tecnico-scientifica-storica degli argomenti del prof. Brandi. Quest'ultimo reagisce immediatamente con una lettera al Burlington Magazine (ottobre 1950) e con un articolo che compare nel Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro (n 3-4, 1950) in cui precisa, sulla base di testi antichi, i concetti di patina, velatura, vernice e respinge, sotto il punto di vista estetico, storico e soprattutto tecnico, le critiche inglesi. Ora si attende il contrattacco di Londra; ma, avvenimento assolutamente inatteso, i due partiti, che si trovavano presenti alla Conferenza internazionale convocata a Bruxelles per il restauro dell' Agneau Mystique, hanno votato con i loro colleghi la mozione sul trattamento del polittico all'unanimità.

2) *La posizione della National Gallery*

La tesi britannica, adottata da diversi musei in Europa e negli Stati Uniti, è quella della sverniciatura integrale e della rimozione per principio di tutte le ridipinture. Gli argomenti teorici (critici e storici) sui quali si fonda possono essere riassunti nei modi seguenti:

1. Scopo di ogni pulitura è quello di riportare il dipinto ad uno stato il più vicino possibile a quello originale, ciò che implica la rimozione di tutto ciò che si trova sovrapposto alla materia originale ovvero la snatura. "Stato originale" si intende qui nel senso di "state in which the artist intended them (the paintings) to be seen"¹⁴.

2. Gli effetti del tempo sulla pittura sono nefasti: ingiallimento delle vernici, sporcizia e interventi indesiderati sotto forma di strati d'olio o di " gallery varnish", per lo più colorati, hanno reso irriconoscibile una enorme quantità di pitture. Numerosi testi di Hogarth, Reynolds e Constable confermano l'opinione che queste trasformazioni - interventi umani ovvero patine- non sono conformi alle intenzioni dell'artista¹⁵.

3. Il dovere dei responsabili della conservazione dei dipinti è di rivelare al pubblico lo stato reale delle opere, che solo può consentirne una comprensione profonda. Una critica scientifica e rispettosa della verità deve avere per corollario lo svelamento, e la messa a giorno di questa verità¹⁶.

4. Ogni pulitura parziale costituisce un esercizio arbitrario del gusto. Ogni tentativo di rimediare, rispettando una pellicola di vecchia vernice, alle modificazioni cromatiche della pittura, è ugualmente illusorio e soggettivo¹⁷.

La tesi della National Gallery poggia inoltre su numerosi argomenti di ordine tecnico esposti nel catalogo delle " Cleaned Pictures" e nell'articolo di Mac Laren e Anthony Werner pubblicato nel Burlington Magazine del luglio 1950, cui rinviamo il lettore¹⁸.

3) La posizione dell'Istituto Centrale del Restauro

La tesi romana della pulitura parziale discende rigorosamente dalla teoria del restauro sviluppata dal Prof. Brandi. Questi sottolinea per prima cosa che¹⁹ "Le tesi in contrasto, apparentemente, si riducono, nel campo della pulitura dei dipinti, agli empirici enunciati della necessità di una pulitura totale e della opportunità di una pulitura parziale. La riduzione del contrasto a questi termini empirici giova indubbiamente ai sostenitori della tesi della pulitura totalitaria, che si definiscono scientifici e pretendono di confinare il contrasto stesso nella opinabile sfera del gusto personale. Senonchè la riduzione del contrasto a questi termini rudimentali, tende più che a velare a nascondere i presupposti teorici del problema, che sussistono a

dispetto degli empirici i quali, tacendo la premessa maggiore del sillogismo, credono di averne soppressa la necessità logica e pretendono di disinteressarsene. Ma l'entimema che essi così producono, si trasforma né più né meno che nel noto sofisma del "falso supposto".

Così il rimprovero più grave che il Prof. Brandi fa ai suoi contraddittori è di non essere scientifici né sul piano teorico né su quello del metodo.

1. Sul piano teorico.

Disinteressandosi degli "aesthetic aspects of the subject", gli empiristi trascurano le considerazioni essenziali relative all'opera restaurata, cioè che si tratta di un'opera d'arte e di un fatto storico. Essi si mettono in tal modo fuori dall'arte e fuori dalla storia. Così allorquando Mac Laren e Werner dichiarano²⁰: "Let it suffice to say that it is presumed to be beyond dispute that the aim of those entrusted with the care of paintings is to present them as nearly as possible in the state in which the artist intended them to be seen", questa affermazione in apparenza di tutta evidenza e irrefutabile è in realtà "la pretesa più insidiosa che possa avanzarsi"²¹. In effetti è utopico pretendere di risalire ad un ipotetico stato originale, il cui solo testimone valido sarebbe l'opera stessa, al momento del suo compimento, dunque senza il passaggio del tempo e perciò una "assurdità storica". Questo è comunque lo scopo della pulitura integrale: trattare l'opera d'arte come fuori dall'arte e dalla storia, come se il tempo fosse reversibile.

Tali considerazioni mettono in luce l'importanza essenziale del concetto di patina. Secondo Mac Laren e Werner²², questo termine si applicherebbe originariamente soltanto ai bronzi, e indicherebbe le modificazioni chimiche e fisiche che ne interessano la superficie (per esempio l'ossidazione). Un'allusione di Vasari prova che un tale tipo di patina era inoltre imitata artificialmente nel Rinascimento. Invece non sarebbe accaduto se non più tardi che il termine, poco conosciuto fuori dall'Italia prima del secolo XIX, venisse applicato alla pittura. Per di più in questa nuova accezione si tratterebbe di un concetto

fortemente tinto di romanticismo, strettamente legato al sentimentalismo del tempo, al suo gusto delle rovine, del crepuscolo, etc. .

A questa concezione dei “totalitari” il prof Brandi oppone parecchi argomenti²³.

1. Il termine di patina, applicato alla pittura, non è assolutamente un concetto romantico. Lo si ritrova infatti, nel 1681, nel “Vocabolario toscano dell’arte del disegno” di Baldinucci (un toscano, non certo un veneziano!) che lo definisce come segue: “ Patena: voce usata da’ pittori, e diconla altrimenti pelle, ed è quella universale scurità che il tempo fa apparire sopra le pitture, che anche talvolta le favorisce”.
2. Questa definizione, che vede nella patina l’opera del tempo, conferma altresì il valore estetico della patina. Secondo il prof. Brandi le modificazioni che essa apporta hanno potuto essere previste benissimo dall’artista.
3. Diversi testi in effetti provano che fin dall’antichità gli artisti hanno cercato di ottenere artificialmente gli effetti della patina. La pratica della “ganosis” come la descrive Vitruvio per le sculture, e quella dello “atramentum” esposta da Plinio a proposito di Apelle, rivelano la volontà di attutire lo splendore primitivo dei colori a favore dell’equilibrio dell’insieme (Ricorda la frase di Plinione claritas colorum aciem offenderet”).

Il professor Brandi conclude dunque: il concetto di patina risale all’antichità. Esso designa sia il passaggio del tempo sulla pittura che il nuovo equilibrio raggiunto con l’addolcimento della crudezza originaria dei materiali o delle discordanze dovute alle trasformazioni dei toni nel tempo . Di conseguenza la patina riveste una funzione estetica: il suo ruolo, che è voluto nella patina artificiale segnalata da Vasari nonché nella “ ganosis” e nell’”atramentum” antichi, può benissimo, nel caso di patina naturale, essere previsto dall’artista. Esso consiste nello “spegnere la iattanza della materia, per favorire quella che noi

chiameremmo la inconsustanzialità dell'immagine"²³.

Smorzamento della materia a favore della forma artistica, dello spirito, che è ciò che fa la differenza tra l'opera d'arte e l'opera artigianale. Sia che si tratti di patina naturale che di patina artificiale la finalità estetica è analoga. E il rispetto della patina è la conseguenza ineluttabile del rispetto dell'opera d'arte come creazione estetica e come monumento storico. Ora la vernice gioca un ruolo essenziale in questo processo. La colorazione giallastra o brunastra, comunque sempre calda, che essa acquisisce con il passare del tempo, ricoprendo uniformemente il dipinto, smorza le dissonanze dovute all'alterazione dei valori cromatici iniziali.

Bisogna dunque, se si vuole rispettare l'equilibrio cromatico del dipinto, risparmiare una pellicola dell'antica vernice, tanto più che quest'ultimo strato ha qualche possibilità di essere originale e che il suo rispetto garantisce l'integrità degli strati pittorici sottostanti²⁴.

E' questa, a grandi linee, la dottrina della "pulitura parziale".

Ma la pulitura totalitaria non se la prende solo con le vernici: essa elimina ugualmente tutte le ridipinture posteriori al completamento dell'opera dato che queste rendono impossibile la conoscenza esatta dello stato attuale dell'opera originale. Ora, secondo il Prof. Brandi, il problema della pulitura deve essere posta in termini di critica filologica, e: "nessun filologo che pur ritenesse interpolata la tale parola che risulta su un papiro, andrebbe a distruggerla sul papiro stesso. Nel restauro delle opere d'arte non si può arrivare a tanto?"⁽²⁵⁾.

Contrariamente all'opinione di Sir Philip Hendy²⁶, la critica di restituzione non potrebbe dunque, a meno di non volere ferire la storicità dell'opera d'arte, essere materialmente realizzata sull'opera sotto forma di soppressione delle sovrapposizioni o di ridipinture "interpolate".

2. *Sul piano tecnico.*

Avendo definito sul piano teorico lo stato al quale la pulitura deve riportare il dipinto, egli mira a individuare il metodo migliore possibile per realizzare quel risultato.

Il problema si può riassumere nel modo seguente: come pulire il dipinto rispettando la materia originale, in particolare le vernici, le velature e la patina, che ne costituiscono l'epidermide e sono, pertanto, gli elementi più vulnerabili? Al Prof. Brandi, che sottolineava nel suo articolo del luglio '49 sul Burlington Magazine, i pericoli derivanti dalla fragilità delle velature e delle vernici, Mac Laren e Werner rispondono²⁷: "This fear ...arises from an incomplete understanding of the solubility of surface varnishes and glazes". "The recipes for glazes given in the historical texts lend no support to the wide-spread belief that because glazes produce a delicate visual effect they are pro facto chemically delicate and therefore very sensitive to the solvents normally used in cleaning".

L'esame delle antiche ricette e l'analisi dei prelievi effettuati sulle opere proverebbe con ogni evidenza che i leganti impiegati per le velature prima del secolo XVIII contengono, nella stragrande maggioranza dei casi, sia olio soltanto sia olio mescolato con un po' di vernice. In effetti queste velature fanno corpo con il resto della pittura e resistono come essa ai solventi. E' sufficiente dunque un dosaggio adeguato di questi ultimi perché l'opera non corra alcun rischio.

Lo studio approfondito che il prof. Brandi consacra, nel n.3-4 del Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro (1950), al problema della patina, delle velature e delle vernici, tende a dimostrare che queste concezioni costituiscono una generalizzazione semplicistica e abusiva. Numerose ricette, infatti, documentano l'impiego di velature di una tale fragilità che non avrebbero resistito ai solventi, per quanto leggeri, impiegati dalla National Gallery.

Noi rinviando il lettore a questo studio approfondito, di cui non riprenderemo qui le argomentazioni, e ci limiteremo ad esporre la conclusione alla quale giunge il prof. Brandi.

I "totalitari di Londra" pervengono ad un rigore scientifico solo apparente ed al prezzo di gravi omissioni. Essi cercano di dimostrare che le velature e le vernici originali sono di tal natura da dover resistere ai solventi utilizzati, per poter trovare nella resistenza al solvente il criterio di autenticità della materia

sottoposta al trattamento. Diventa allora facile dire che tutto ciò che viene dissolto dalla pulitura proviene da un intervento posteriore al completamento dell'opera²⁸.

E' questo il sofisma della "falsa supposizione".

Gli esperti che hanno costituito la commissione di controllo Weaver, muovendo dalla medesima posizione teorica dei restauratori dei quali erano stati chiamati a giudicare il lavoro, hanno commesso gli stessi errori di metodo, e questo spiega il loro giudizio positivo²⁸.

4) Principali realizzazioni dell'Istituto Centrale del Restauro

Tra le puliture più importanti eseguite dall'Istituto Centrale del Restauro citiamo quella della Madonna di Coppo di Marcovaldo (Chiesa dei Servi a Siena), quella del polittico di Benozzo Gozzoli nel 1956 (Pinacoteca di Perugia) e quella della "Pala di Pesaro" di Giovanni Bellini. C'è proprio il trattamento di queste opere all'origine delle considerazioni sulle velature esposte dal prof. Brandi nel Burlington Magazine. Un'analisi della controversia che ne è seguita uscirebbe fuori, per il suo carattere tecnico, dall'ambito di questo lavoro. Quindi ci permettiamo di rinviare i lettori ai testi che se ne occupano così come al resoconto della pulitura della Pietà di Sebastiano del Piombo^{28 bis}. Noi ci limiteremo ad attirare l'attenzione sulla estrema prudenza con la quale sono state condotte le operazioni.

P. Sezione III - Osservazioni

Le due tesi estreme che abbiamo fin qui caratterizzato hanno rapidamente funzionato da poli di attrazione, dividendo il pubblico e gli specialisti in due campi irrigiditi e rendendo difficile la formulazione di ogni posizione intermedia. Noi riprenderemo qui in dettaglio alcuni dati fondamentali che ci sembrano all'origine delle discordanze. Un esame minuzioso servirà forse a chiarire alcuni problemi se non proprio a risolverli.

1) La "storicità" ovvero il problema storico

1. *Il fondamento teorico delle discordanze.*

Il prof. Brandi rimprovera ai suoi contraddittori inglesi di trascurare la "storicità" dell'opera e di trattarla come "fuori dalla storia". Questo rimprovero non ci sembra giustificato. Ciò che contrappone le due tesi non è il fatto che l'una riconosca il fattore storico e l'altra lo ignori o lo neghi, ma piuttosto il fatto che la medesima nozione di "storicità" riceva in ciascuna delle due teorie a confronto un significato diverso.

Per il prof. Brandi infatti si tratta della vita dell'opera nel tempo: "per l'esigenza storica", egli scrive "il trapasso stesso di quell'oggetto attraverso il tempo non deve essere annullato o dissimulato"²⁹.

Sir Philip Hendy, al contrario, considera l'opera unicamente in quanto documento di una determinata epoca, documento che bisogna non solo conservare ma anche rivelare, anche a costo della distruzione di documenti più recenti ad esso sovrapposti (ridipinture, vernici).

La tesi inglese mette l'accento sul documento di storia, la tesi italiana sulla storia del documento. Questa differenza di definizione ha per corollario necessario una differenza di condotta, in quanto gli elementi da rispettare variano a seconda del punto di vista adottato.

E siccome sarebbe vano discutere il valore di queste definizioni, accettiamole come due convenzioni e mettiamo piuttosto a confronto i principi che ne derivano con le realtà alle quali essi devono applicarsi.

Vediamo in che misura esse sono suscettibili di una applicazione generalizzata e fino a qual punto i loro adepti vi restano fedeli.

2. *La storia dell'opera.*

Ciò suppone un esame preliminare: "Cos'è, insomma, questo "trapasso del tempo", punto critico del dibattito? In che cosa consiste, materialmente, la storia di un'opera?"

In verità non esiste un'azione del tempo; vi è solamente

l'azione di alcuni fattori che agiscono durante un certo tempo.

L'evoluzione dell'opera d'arte dipende dalla natura di questi fattori e dalla loro durata. I fattori di trasformazione sono due: l'uomo, che lascia il proprio segno sull'opera con un intervento posteriore a quello dell'autore, e la natura, cioè l'evoluzione ineluttabile e spontanea dei materiali in funzione della loro natura e dell'ambiente in cui essi si trovano.

Esaminiamo rapidamente gli effetti di ognuna di queste cause dal punto di vista del rispetto della "storicità".

1°. Gli interventi umani.

Gli interventi umani che possono lasciare il segno sopra un'opera d'arte dopo il suo completamento o l'abbandono da parte dell'artista creatore sono svariatisimi sia per natura che per importanza. Un coro romanico lascia il posto a un coro gotico, una torre con basamento romano-gotico diventa rayonnante all'altezza del tetto e poi si assottiglia in una guglia flamboyante o si gonfia a sorpresa in un bulbo barocco; il Laocoonte ellenistico viene ricreato da Montorsoli, Jan van Scorel e Lancelot Blondeel "mettono in colore" l'Agneau Mystique in pieno XVI secolo; un seguace del Perugino rifà una testa di madonna in una composizione di Botticelli³⁰.

In altri casi si tratta di una stuccatura, un ritocco che deborda in ridipintura o si nasconde sotto una velatura o un velo di "jus" e questo a distanza di qualche lustro o qualche secolo. In altri casi ancora si tratta di una pulitura eccessiva, di un colpo, di una caduta, del fumo delle candele, di un incendio, di un bombardamento.

Se il rispetto della storia consiste nel rispetto del documento originario nella sua materialità, tutte queste aggiunte dovranno essere rimosse senza eccezioni (andando incontro, ovviamente, a perdite irreparabili). E' ciò che affermano Mr. Morton, C. Bradley e Sir Philip Henty³¹. Ma questa regola è rispettata in tutti i casi dai "totalitari"? Mr. Bradley segnala una eccezione evidente: il caso in cui una pulitura totale metterebbe in pericolo i materiali originali. Si tratta di una prima limitazione fondata sulle esigenze tecniche della conservazione. Ma ve ne sono altre?

Sir Kenneth Clark³² riporta il caso di un'opera mediocre di un piccolo maestro ferrarese ripresa, nei personaggi principali, da Lorenzo Costa. Noi avremmo difficoltà a credere che gli attuali totalitari della National Gallery avrebbero tolto una tale ridipintura. Ora il caso è essenziale dal punto di vista teorico, in quanto rivela un atteggiamento differente nei confronti di differenti interventi in funzione della loro qualità estetica.

Se al contrario noi mettiamo, con la scuola romana, l'accento sulla storia del documento, un rigore di principio richiederebbe che tutti gli interventi fossero rispettati. La storia, in effetti, non può riconoscere differenze tra i documenti. Ma non è raro che l'Istituto Centrale del Restauro porti via delle ridipinture³³, soprattutto quando esse sono relativamente recenti. Questa differenziazione implica dunque anch'essa l'intervento di un punto vista esterno alla storia: il punto di vista estetico. D'altra parte esigenze di tecnica conservativa possono in certi casi imporre la rimozione delle ridipinture, soprattutto per permettere un fissaggio degli strati pittorici originali³⁴. Il Prof. Brandi, come abbiamo visto³⁵, giustifica il rispetto dei ritocchi antichi ricorrendo ad un paragone con la filologia.

Ci si potrebbe domandare d'altra parte se le analogie tra l'opera letteraria e l'opera pittorica sono sufficienti a giustificare un trattamento identico. Il testo materiale di un'opera letteraria non è che un insieme di segni convenzionali assolutamente distinti dal messaggio spirituale che essi portano con sé. Un termine interpolato può esservi conservato perché non impedisce al lettore di ricostruire il messaggio originale. Ma nell'opera figurativa la forma materiale è molto più che un segno convenzionale, anzi essa è l'opera: messaggio spirituale e forma fanno un tutto indissolubile e la ridipintura che ricopre un tono originale rende spesso impossibile la ricostituzione mentale e, in ogni caso, priva lo spettatore di una parte della sostanza stessa dell'opera originale.

2°. *L'evoluzione naturale dei materiali.*

a) *I fatti.*

Soprattutto è qui che si impone la precisione, sottolineando

come l'azione del tempo non sia in realtà nient'altro che l'azione di certi fattori che agiscono durante un certo tempo. Questi fattori sono due: la struttura materiale dell'opera e l'ambiente. La struttura materiale può essere tecnicamente sana, vigorosa o soffrire di difetti sin dall'origine (per negligenza dell'artista). Quanto all'ambiente (clima: umidità, temperatura) le condizioni che esso crea non sono tutte favorevoli alla conservazione dell'opera.

Un'opera sana conservata in un ambiente ben condizionato presenterà, per definizione, il minimo di alterazioni nel corso del tempo. Un'opera tecnicamente difettosa o all'interno di un ambiente sfavorevole accuserà delle trasformazioni ben più considerevoli ³⁶.

b) Patina e malattia : saggio di definizione.

Se queste modificazioni recano pregiudizio alla conservazione materiale dell'opera si parlerà di malattia, in caso contrario si parlerà di patina. Queste due nozioni appaiono dunque strettamente legate da una origine comune. Tanto è delicato distinguerle quanto pericoloso utilizzarne una definizione affrettata e semplicistica. Più che mai le parole si rivelano degli strumenti imperfetti; conviene tenerne conto e ricordarsi che ciò che importa è la complessità del reale che esse devono aiutarci ad affrontare.

Un'opera malata è sempre patinata: un'opera patinata può benissimo non essere malata. Quale sarà il criterio?

Il solo criterio possibile è, secondo me, strettamente fisico: la patina diventa malattia dal momento in cui essa mette a rischio la conservazione materiale dell'opera. Arriviamo così ad una definizione oggettiva, perché puramente fisica, della patina: nel suo significato più ampio essa è il risultato dell'evoluzione naturale degli elementi materiali dell'opera sotto l'influenza prolungata dell'ambiente; in senso stretto la patina designa questo risultato nella misura in cui non mette a rischio la conservazione dell'opera.

Questa definizione ci pare avere il vantaggio di conciliare le concezioni dei totalitari e dei moderati limitandosi agli elementi

comuni alle due tesi.

Il Prof. Brandi, in effetti, si appoggia alla definizione del Baldinucci : “voce usata da’ Pittori, e diconla altrimenti pelle, ed è quella universale scurità che il tempo fa apparire sopra le pitture, che anche talvolta le favorisce”³⁷.

E la National Gallery da parte sua dichiara³⁸: “ en vieillissant la peinture se transforme par un processus normal de dégradation: une craquelure apparait, la peinture perd sa fraîcheur ou se décolore; certaines couches picturales deviennent transparentes. Ces alterations tiennent à la nature meme de la peinture, et il faut s’y résigner; elles constituent la vraie “patine” d’un tableau ancienda distinguere dagli apporti di sostanze estranee : sporco, ridipinture, vernici, etc...) Queste due concezioni non implicano, facendola debordare nelle due opposte direzioni, la definizione che abbiamo proposto ? Esse infatti non divergono che per l’apprezzamento estetico del fenomeno così definito. Agli occhi dei totalitari infatti la patina è spiacevole: “bisogna rassegnarvisi”; per il Prof. Brandi invece la patina assume una funzione estetica perché contribuisce felicemente a sottolineare la “incostunzialità “ dell’opera d’arte.

c) Conseguenze.

La necessità di rimediare alle malattie non è stata mai seriamente messa in discussione: “Salus publica suprema lex”. Prima di tutto è necessario conservare. Il criterio storico viene dunque limitato in questo caso da un criterio tecnico. C’è stato chi, tuttavia, spingendo fino alle estreme conseguenze il principio del rispetto della storia dell’opera, ha dichiarato di preferire che i dipinti muoiano di una loro “bella morte”. La rovina stessa è in effetti un documento storico.

Il problema del rispetto della patina, invece, non ha mai finito di alimentare le controversie. Esaminiamole, sulla base della definizione da noi proposta, in funzione delle due concezioni storiche in contrasto. Risulta immediatamente dalla definizione stessa di patina che essa fa parte integrante della materia originale. Dato che quest’ultima, sia nell’una che nell’altra teoria, deve essere rispettata ne consegue che lo dovrà

essere parimenti la patina.

In effetti sarebbe materialmente impossibile eliminarla senza rimuovere nello stesso tempo la materia originale che essa ricopre. Una tale eliminazione può però essere giustificata, in via del tutto eccezionale, in presenza di una vernice originale difettosa³⁹.

Il Prof. Brandi rimprovera agli empiristi di volere, attraverso una pulitura integrale, riportare l'opera ad uno stato il più conforme possibile a quello originale. Questo significa, egli dice, ignorare lo scorrere del tempo. In realtà la dottrina inglese deve essere precisata ricordando la definizione di patina come qualcosa alla quale "bisogna rassegnarsi". In fondo, i totalitari non possono pretendere e io credo non lo pretendano - di ritrovare lo stato originale. Essi non vogliono rivelare se non lo stato attuale del documento originale⁴⁰. Ciò che include la patina nella forma in cui noi l'abbiamo precisato e soddisfa al tempo stesso alle due concezioni di "storicità".

Ma a causa dei confini vaghi, della transizione insensibile tra la patina e la malattia, il problema si ripropone sotto una nuova angolazione. La gamma infinita delle alterazioni della vernice originale, combinata con quella non meno variegata degli apporti di polvere, fumi, etc. esigono spesso che sia presa in considerazione la rimozione della vernice originale⁴¹.

L'azione del tempo, come abbiamo visto, può essere nociva. Può dunque essere giustificato l'intervento su un'opera vittima di cattive condizioni per approssimarla allo stato in cui si sarebbe trovata se fosse stata conservata in buone condizioni. E ciò, necessariamente, seguendo criteri estranei alla storia, quelli della tecnica e dell'estetica.

3°. *Conclusioni.*

Risulta dall'analisi della storia dell'opera che il punto di vista storico non può fondare, in materia di pulitura, se non due posizioni estreme, derivanti dalla definizione che si vorrà dare della "storicità" dell'opera d'arte. Del resto, posizioni così generali e rigide risultano poco adatte a rispondere alle esigenze infinitamente variate dei casi particolari; e infatti si può costatare

che nei due campi si sono imposti degli accomodamenti. Questi implicano l'intervento di punti di vista nuovi, capaci di apportare quei criteri che non si possono chiedere alla storia, il punto di vista estetico e quello tecnico.

Le concezioni storiche costituiscono dunque, più che veri criteri, idee - forza, principi di interpretazione, l'uno estensivo l'altro restrittivo, che si combinano con quelli dell'estetica e della tecnica.

2) La "storicità" ovvero il problema storico

1. I due criteri estetici.

Il problema estetico della pulitura assume due forme distinte. La prima: in che misura bisogna tener conto delle intenzioni dell'artista? La seconda: quale posto bisogna dare all'estetica contemporanea, cioè al sentimento del bello?

1°. Le intenzioni dell'artista.

L'opera d'arte, si dice, è un messaggio. Sarebbe più utile paragonarla ad un testamento. Allo stesso modo di un testamento essa è un documento materiale che esprime una realtà psicologica: sensazioni, emozioni, idee cioè le intenzioni, le volontà del suo autore. Se, nel caso di un testamento, il punto di vista storico esige il rispetto del documento materiale (lo scritto), il punto di vista giuridico impone quello della volontà che vi si esprime. Non vi è, di fronte ad un'opera d'arte, l'obbligo morale di rispettare le intenzioni dell'artista?

La risposta affermativa non dovrebbe essere dubbia. In realtà si tratterebbe soltanto di una estrapolazione nell'ambito della morale dei diritti che l'autore ha sulla sua opera. Ma è possibile dedurne una regola di condotta in materia di pulitura?

La questione si pone per il fatto che l'evoluzione dell'opera nel tempo trasforma materialmente il documento. Ora noi abbiamo visto che il messaggio è così strettamente legato alla sua forma materiale che ogni alterazione dell'una si porta dietro necessariamente quella dell'altro. Il tempo rischia dunque di falsare il messaggio, cioè di tradire la volontà del testatore.

La conseguenza logica dovrebbe essere che, quando si interviene su di un'opera, ci si dovrebbe sforzare di ricondurla al suo stato primitivo (a meno che non fosse provato che queste alterazioni, previste o date per scontate dall'artista, fossero conformi alle sue intenzioni). Il solo fatto di una modificazione estetica giustificerebbe comunque, da sola, un trattamento. Ma questa soluzione logica urta contro una impossibilità materiale: le modificazioni naturali della materia nel corso del tempo sono irreversibili.

Tuttavia, anche se lo stato originale resta praticamente fuori tiro, non ci si potrà riferire ad esso mentalmente, ispirarvi per orientare il trattamento in maniera che si possa dare il maggiore spazio possibile all'intenzione dell'artista? Ma ancora una volta si viene ad urtare contro obiezioni molto serie: come sottolinea il Prof. Brandi, lo stato originale è inconoscibile⁴², perché non ce ne resta nessuna testimonianza. L'impossibilità di darne una caratterizzazione scientifica apre la porta ai pericoli di una ingerenza della fantasia e del gusto personale.

E tuttavia, osiamo affermarlo, la preoccupazione di rispettare le intenzioni dell'artista gioca un ruolo essenziale in tutte le puliture. Innanzitutto perché, in assenza di un criterio che derivi dalla storia, questo principio è il solo, accanto alle esigenze della tecnica, a fornire un criterio diverso dalla fantasia personale. In secondo luogo perché, se lo stato originale non è conoscibile nella sua integralità e con certezza, accade tuttavia frequentemente che le intenzioni dell'artista possano essere stabilite su alcuni punti con una certa approssimazione attraverso l'esame di documenti letterari⁴³, l'analisi estetica e tecnica dell'opera, il confronto con altre produzioni del medesimo autore. Si può dunque disporre, in certi casi particolari, di dati sufficienti a giustificare l'eliminazione di effetti certo contrari alle intenzioni dell'artista, a vantaggio di un nuovo effetto più conforme alle sue intenzioni. Questo è quanto di meglio si possa sperare, e si tratta però di una opportunità enorme.

Infine bisogna constatare che, se gli empiristi dichiarano esplicitamente di ricorrere a questo criterio, i moderati riconoscono implicitamente di riferirvisi. Noi non porteremo

altre prove che le seguenti citazioni.

Sir Kenneth Clark⁴⁴: “ *Yet if we are to establish any principles in the matter, I think we must admit that the more nearly a picture can be made to resemble its original condition the better*”

Mac Laren e Werner⁴⁵: “ *Let it suffice to say that it is presumed to be beyond dispute that the aim of those entrusted with the care of paintings is to present them as nearly as possible in the state in which the artist intended them to be seen*”

Kurt Wehlte⁴⁶: “ *Der Restaurator aber hat pietätvol das zu erhalten oder soweit irgend möglich zurueckzubringen, was ein Meister mit dem Empfinden einer frueheren Zeit geschaffen hat*”

Mr. Paul Fierens⁴⁷: “ *Il faut nettoyer les tableaux anciens, mais, pour le bien faire, il convient que l'un des techniciens intéressés à l'opération et consultés à son propos, ait une notion très précise et très nuancée de l'esprit du maître qu'il s'agit non de rajeunir artificiellement mais de présenter dans le meilleur état possible*”

Il Prof. Brandi⁴⁸: “ *dobbiamo ammettere che spesso siamo più vicini allo spirito dell'artista lasciando la patina piuttosto che distruggendola*”.

Mr. René Huyghe⁴⁹: “ *Le problème essentiel est de savoir jusqu'à quel point une recherche systématique de l'état original du tableau qui s'appuyerait sur des considérations théoriques plus que sur un contrôle sensible ne risquerait pas, en fait, dans des nombreux cas, de s'en écarter plus que par une action modérée*”.

Il riferimento alle intenzioni dell'artista è dunque, in pratica, ammesso da tutti come criterio valido. Ma l'osservazione di Mr. Huyghe ci rivela che il dibattito rinasce su un nuovo piano: cioè quello dei metodi da impiegare per determinare queste intenzioni. Noi affronteremo questo aspetto del problema nei paragrafi seguenti e qui ci limiteremo, per amore di chiarezza, a riprendere, armati del criterio estetico, i problemi sollevati dalla storia dell'opera ma che il punto di vista puramente storico si era dimostrato impotente a risolvere.

2°. *L'apprezzamento estetico contemporaneo.*

Un'opera rimaneggiata o ritoccata può essere riportata dalla pulitura a stati differenti, tra i quali soltanto l'estetica è in grado di scegliere. Questa scelta, che implica la creazione di una gerarchia estetica tra i differenti stati possibili, non sempre viene stabilita in funzione del rispetto delle intenzioni dell'artista. Al contrario accade frequentemente che tale scelta si fondi sull'apprezzamento estetico di ciascuno di questi stati in quanto tali, indipendentemente dal grado di conformità alle intenzioni dell'autore.

Esiste dunque un secondo criterio estetico: quello della più alta qualità estetica.

La sua importanza, in effetti, è enorme. E' probabilmente impossibile eliminarlo in maniera completa, ma esso presenta tuttavia un inconveniente forse più grave del primo: quello di essere strettamente legato al gusto dell'epoca e dell'individuo che intendono applicarlo. Ricordiamoci dei danni di cui si sono resi colpevoli Viollet-le-Duc e gli adepti del "Gothic Revival"⁵⁰.

Ma ci sono stati dei casi in cui esso ci è apparso nello stesso tempo come la sola spiegazione di una attitudine adottata e come il solo criterio ragionevolmente applicabile.

2. *I criteri estetici e la storia dell'opera.*

I due criteri che noi abbiamo fissato non sono universali. La loro applicazione non si giustifica che in determinate condizioni di liceità che derivano dalla loro stessa natura. Così non si può ricorrere al principio del rispetto delle intenzioni dell'artista che a queste condizioni:

1°. Queste intenzioni possono essere considerate come l'elemento essenziale dell'opera presa in considerazione. Se questa condizione è quasi sempre realizzata nella pittura in ragione del carattere individualistico di quest'arte, non avviene la stessa cosa per l'architettura, arte spesso a carattere collettivo.

2°. Queste intenzioni possono, in un certo determinato caso, essere sufficientemente precisate in rapporto allo stato attuale dell'opera.

Quanto al criterio della maggiore qualità estetica, il suo carattere eminentemente soggettivo richiede che lo si usi con la più grande circospezione. Ma esso rappresenta, comunque, anche un margine di sicurezza in quanto permette all'intuizione irrazionale di correggere gli errori sempre possibili di una teoria troppo astratta. Costituisce in qualche modo un "diritto di grazia" sempre aperto alla bellezza.

1°. Interventi umani

Il problema sotto questo aspetto è molto semplice, e così noi ci limiteremo a riprendere, in funzione delle riflessioni che precedono, le conclusioni alle quali eravamo arrivati nel paragrafo precedente.

Al di là di casi rarissimi⁵¹ questi interventi non sono stati assolutamente previsti dall'artista. La rimozione di tutte le ridipinture e delle vernici che ricoprono i materiali originali si giustifica dunque invocando il rispetto delle intenzioni dell'artista. Tuttavia, quando tali aggiunte assumono il carattere di rimaneggiamenti, è possibile che questi siano esteticamente superiori all'originale rimaneggiato. Il rispetto si giustifica dunque con il criterio della più alta qualità estetica, e con ciò si torna a stabilire una gerarchia tra le intenzioni dei diversi autori. Ciò può essere illustrato con numerosi esempi presi in prestito dai due campi. Noi ci limiteremo a rinviare il lettore ai cataloghi delle mostre di opere pulite a Firenze, a Roma e a Londra, così come a due articoli, uno di Sir Kenneth Clark e l'altro del Prof. Procacci⁵².

Quanto agli antichi ritocchi che colmano lacune degli originali un rigido rispetto della storia esigerebbe che fossero conservati; il rispetto dell'intenzione dell'artista può giustificarne la soppressione se esse non vi sono conformi.

Possiamo dunque concludere che, tenuto conto del disaccordo iniziale sul piano storico, le due dottrine sono chiamate, in pratica, ad ispirarsi ai medesimi principi estetici, che soli possono giustificare la varietà delle sfumature tra le due soluzioni estreme. Resta, ciononostante, un disaccordo

fondamentale quanto al grado di sverniciatura; le cause principali sono: la quasi impossibilità di determinare se una vernice è originale, le eventuali ragioni della rimozione di una vernice per quanto originale e le divergenze quanto al metodo adottato per definire l'originale.

Il carattere tecnico e metodologico di questo problema così come la sua considerevole importanza pratica spiega perché gli consacriamo un paragrafo speciale.

2°. *L'evoluzione naturale dei materiali*

a) I dati del problema

Le malattie dell'opera, ovviamente, non sono mai state date per scontate dall'artista. Il trattamento che vi porta rimedio si giustifica dunque non solamente per supremi motivi di conservazione, ma inoltre alla luce di criteri estetici. Quanto alla patina, abbiamo visto che il suo rispetto si imponeva già per ragioni puramente fisiche, dato che essa fa parte integrante della materia originale. Tuttavia sarà interessante vedere se essa si impone parimenti dal punto di vista estetico, come sostiene il Prof. Brandi. Il problema, d'altra parte, non è puramente teorico poiché, come abbiamo visto, la questione delle vernici originali deteriorate può richiedere l'intervento di un criterio estetico. Infine, nel caso in cui la patina potesse apparire nociva, ci si può domandare se un eventuale tentativo in vista di neutralizzare o correggere questi effetti sarebbe fondato esteticamente.

Essendo la patina il risultato di una evoluzione naturale e necessaria rispondente a delle leggi fisiche e chimiche, non si può affermare a priori che l'artista non l'abbia previsto, cioè non ne abbia potuto calcolare gli effetti. Bisogna dunque riproporre e risolvere il problema: in quale misura la patina è conforme alle intenzioni dell'artista e, di conseguenza, da rispettare sotto l'aspetto estetico?

Abbiamo visto che il Prof. Brandi riconosce alla patina una funzione estetica analoga a quella talora perseguita dagli scultori e, probabilmente, da pittori mediante una patina artificiale⁵³. A questa tesi Mac Laren e Werner obiettano che: "It is ... absurd to speak of the "function" of patina, since it is an effect due to time

alone and outside the control of the artist”⁵⁴.

Prima di tentare di risolvere questo contrasto, esaminiamo rapidamente in che consiste, dal punto di vista estetico, la patina come noi l’abbiamo definito dal punto di vista materiale.

b) Il carattere estetico della patina

La patina è un fattore emotivo estremamente complesso. Indirizzandosi in primo luogo alla vista e al tatto, essa è creatrice di una sensazione pittorica; suggerendo l’età, lo scorrere del tempo, da essa scaturisce una emozione “poetica”. Il carattere della sua incidenza sull’emozione estetica prodotta dall’opera che essa trasforma differisce a seconda che si tratti di architettura, di scultura o di pittura.

In architettura e in scultura la patina aggiunge una emozione pittorica distinta dall’emozione architettonica o plastica, senza però interferire con essa⁵⁵. In pittura, al contrario, patina e quadro suscitano emozioni della medesima natura: sicchè la patina non aggiunge una emozione distinta, ma trasforma l’emozione propria all’opera stessa. Ben più che negli altri casi essa può dunque diventare un fattore di disturbo.

In quanto suggerisce lo scorrere del tempo, essa viene ad aggiungere all’emozione artistica anche una emozione poetica essenzialmente distinta benché divenuta apparentemente inseparabile per forza d’abitudine. Essenzialmente spirituale, questa emozione non ha più che un legame indiretto con la sensazione pittorica da cui deriva. Nella sua forma più pura noi la ritroviamo dinanzi ad un chicco di frumento scoperto nel cuore di una piramide: identico a quelli che il moderno commercio tratta in migliaia di tonnellate, ma quanto più commovente, più degno di rispetto!

Queste due emozioni si mescolano surrettiziamente in noi e spesso, velando l’opera nel suo rigore primitivo, liberano di una tacca l’immaginazione dello spettatore che, spontaneamente, circonda l’oggetto prezioso di un misterioso alone da “noli me tangere”.

Cosa resta della originaria volontà del “testatore”?

c) La patina e le intenzioni dell’artista

Tutte le epoche hanno conosciuto opere antiche e gli artisti

hanno potuto provare in ogni tempo queste emozioni. Ma in quale misura vi saranno stati sensibili e le avranno prese in considerazione anche riguardo alle proprie opere?

La pratica della patina artificiale, di cui si rilevano tracce già nell'Antichità⁵⁶ e dal 16° secolo in Italia, prova che quanto meno in certi casi, e soprattutto in scultura, gli artisti hanno cercato di appropriarsi di questo nuovo mezzo di espressione - comportamento che, tuttavia, non sembra particolarmente "corretto". D'altra parte, vi sono scultori moderni che mostrano una evidente cura per l'evoluzione della materia ; essi contano sugli effetti della patina e giocano con la natura, confidando nel ruolo prudentemente canalizzato del caso. Ma noi abbiamo visto che si tratta, in questi casi, di una sensazione supplementare, aggiuntiva; è invece molto più difficile per il pittore prevedere gli effetti della patina.

Numerosi argomenti, d'altra parte, concorrono a dimostrare che gli effetti del tempo erano considerati indesiderabili. Sarebbe inconcepibile, d'altra parte, che un artista che mira ad esprimere la sua emozione non voglia fissarla, proprio per questo, nella forma che egli giudica definitiva. Senza dubbio una trasformazione è inevitabile, ma essa non può non essere continua. E' dunque impossibile metterla in conto, dato che, qualunque fosse lo stato previsto, sarebbe destinato ad essere un giorno superato. Gli argomenti storici d'altra parte non mancano neppure per l'architettura.

Mr. R. Longhi⁵⁷ segnala che la "fabbrica" della chiesa di S. Marco diede il via alla costruzione "con la clausola di un buon lavaggio periodico di tutta la chiesa, dalla testa ai piedi". Duerer e Rubens hanno lasciato delle lettere in cui esprimono la preoccupazione di evitare l'ingiallimento del colore e della vernice⁵⁸, e Sir Philip Hendy cita diversi testi di Hogarth in cui l'artista afferma che le modificazioni subite dal quadro nel corso del tempo si sottraggono ad ogni previsione⁵⁹.

La conformità di una patina alle intenzioni dell'artista costituisce dunque, quanto meno, un caso eccezionale: essa è difficilmente concepibile in pittura⁶⁰.

3. *Conclusione*

L'estetica appare dunque, ben più che la storia, a fondamento dei reali criteri di pulitura. Nessuno potrà negare, d'altra parte, che essa considera l'opera nel suo aspetto essenziale. Ma il problema non è certo risolto in questo modo. L'applicazione dei due criteri estetici che noi abbiamo enucleato pone nuove difficoltà. Lo stato originale dell'opera e le intenzioni dell'artista non sono suscettibili di una determinazione completa e oggettiva. Una volta stabilito l'accordo sul piano dei principi, la controversia rinasce su quello dei metodi: come ricercare lo stato originale? (Cfr. la citazione di Mr. R. Huyghe). Quanto al criterio della più grande qualità estetica, abbiamo già segnalato come esso sia sospettato di soggettività. I termini del conflitto dunque si vanno precisando. Li ritroveremo in piena luce nel campo "sintetico" della sverniciatura, che mette in gioco simultaneamente tutti i problemi sollevati fin qui, e che ci condurrà naturalmente alla conclusione di questo capitolo.

3) *Tecnica e conservazione*

Le esigenze della tecnica e della conservazione materiale non costituiscono, propriamente parlando, un criterio, ma, segnando per ogni teoria dei limiti di applicabilità, esse giustificano soluzioni particolari che potrebbero sembrare incomplete o incoerenti sotto l'aspetto della pura dottrina⁶¹.

Talora una sverniciatura si impone per permettere un trattamento conservativo o per sopprimere una causa di degrado; talaltra al contrario una ridipintura o una vernice non possono essere rimosse senza danno per la materia originale. Sempre, il problema tecnico è quello a minor rischio. Così, il più solido argomento dei moderati - a condizione tuttavia di non abusarne - è quello della prudenza: rispettare uno strato di vernice è il mezzo più sicuro per non attaccare il colore originale. Come ha scritto Mr. René Huyghe: " L'erreur par prudence réserve l'avenir sans le compromettre, l'erreur par présomption est sans remède"⁶².

Tutte le relazioni favorevoli ai totalitari mettono l'accento sui pericoli che corre il quadro a causa di cattive vernici; tutti i

sostenitori della pulitura moderata sottolineano i rischi ai quali una sverniciatura integrale espone il colore originale. Le divergenze che ne seguono sono il risultato di generalizzazioni abusive o di omissioni. In effetti, se l'argomentazione tecnica si fonda su elementi concreti e oggettivi, e per conseguenza suscettibili di fondare un accordo unanime, essa non può essere tuttavia invocata con cognizione di causa se non in casi particolari.

Questa oggettività della tecnica dovrebbe spingere a ricorrervi più spesso. Svilupperemo questo punto di vista nella conclusione di questo lavoro.

4) La sverniciatura

Abbiamo tralasciato finora il problema della sverniciatura dal momento che, facendo appello simultaneamente a tutti i principi esaminati precedentemente, essa costituisce un campo complesso e in qualche modo sintetico. Senza mai attaccare la materia originale, è possibile, in teoria come in pratica, presentare, per ciascun caso, una quantità di soluzioni diverse.

L'esposizione che stiamo per cominciare ci permetterà di riprendere approfondendoli i principi già formulati e di preparare così la nostra conclusione.

1. I fatti di base

A rigor di logica bisognerebbe trattare le vernici come le altre materie, originali o meno, e riferirci ai criteri enucleati più su. Ma vi sono diverse ragioni di fatto per trattare la vernice in maniera particolare.

1. E' quasi impossibile determinare con certezza se una vernice è originale. Non è possibile, al momento, fare al riguardo affermazioni categoriche se non in casi eccezionali.
2. Anche se originale, una vernice può avere subito delle alterazioni tali, o mettere la pittura in un pericolo tale che la sua rimozione può essere giustificata sia tecnicamente che esteticamente.
3. Inversamente, una vernice, per quanto non originale, può

svolgere in maniera soddisfacente la funzione della vernice originale perduta. Non esiste pertanto nessuna valida ragione per rimuoverla.

4. E' sempre difficile separare nettamente le vernici dal sudiciume che le ricopre e le penetra. Rimuovere lo sporco implica dunque sempre sverniciare, o quanto meno ridurre in spessore la vernice. Infine, quasi sempre, gli strati di vernice che ricoprono un quadro sono numerosi, risalgono ad epoche differenti e si alternano con strati di sudiciume.

2. Fondamento teorico della sverniciatura integrale e di quella parziale

Non torneremo sulle eventuali ragioni tecniche della sverniciatura ed esamineremo immediatamente il problema più delicato del fondamento teorico delle differenti posizioni.

1°. La sverniciatura totale

Scopo degli empiristi è: sul piano storico, recuperare il documento originale nel suo stato attuale; sul piano estetico, restituire all'opera lo stato più conforme possibile alle intenzioni dell'artista. La pulitura totale risponde al criterio storico⁶³. Secondo gli empiristi, risponderebbe altresì a quello estetico dal momento che:

1. Le alterazioni naturali dei toni nel corso del tempo sono poco importanti⁶⁴

2. Esse sono le sole di cui non siamo responsabili. Ogni altra posizione porterebbe necessariamente la traccia della nostra soggettività.

La sverniciatura integrale concilierebbe dunque i punti di vista storico ed estetico; si tratterebbe della sola posizione scientifica e "onesta" nei riguardi delle intenzioni dell'artista.

Al fondo, ciò che indirizza la pulitura degli empiristi è la ricerca del vero che, se lo si vuole oggettivo, non può essere trovato che sul piano materiale. Ma, affermando che questa verità letterale è la più vicina alla verità spirituale essi sostengono

implicitamente che le modificazioni naturali della materia (patina) sono minime (i moderati, al contrario, tendono a considerarle molto importanti)⁶⁵. In questo modo essi eludono di fatto il problema estetico, risolto prima ancora di essere posto.

2°. *La sverniciatura parziale*

Questo non è sfuggito ai moderati. Cercando il vero, non si potrà trovare se non la verità materiale, letterale. Ora, l'essenziale è lo spirito, la verità spirituale, che non può essere approssiata se non cominciando a porre il problema sul piano in cui essa si trova. Ed è, pertanto, cercando il bello che si avranno le maggiori probabilità di ritrovare la verità spirituale primitiva. Una tale attitudine presuppone che il più bello ha le maggiori probabilità di essere spiritualmente il più vero. Essa confonde i due criteri estetici: intenzione dell'artista e qualità. La speranza di avvicinarsi di più alla verità dello spirito non può realizzarsi se non al prezzo di questo cumulo di rischi di soggettività.

L'argomento principale dei moderati poggia sull'idea che, essendo stati i rapporti cromatici e spaziali alterati da una differente evoluzione dei colori originali, l'opera ha perduto la sua unità. Ora, secondo loro⁶⁶, la presenza, sull'insieme del quadro, di un velo di vernice antica, attenua queste discordanze e ristabilisce l'unità originaria. Si tratta di un argomento molto solido, e vi ritorneremo, ma tuttavia non è possibile nasconderci le sue debolezze. È possibile, in effetti, che il principio di questa armonia, di questa novella unità fondata sulla presenza, in ogni punto del quadro, di un medesimo tono giallo-bruno, sia radicalmente diverso dal principio di unità originaria. Ciò succederà, per esempio, ogni volta che l'artista avrà basato la sua composizione su delle corrispondenze di masse di colore libero o su contrasti di chiaro e scuro. La vernice, sotto la sua uniformità, addolcisce ogni contrasto di valori e di colori e orienta il quadro, sia dal punto di vista spaziale che cromatico, sui suoi valori medi⁶⁷. Lungi dal potere ristabilire l'unità perduta, la pulitura parziale vi avrà sostituito una "armonia" nuova, e l'artista sarà stato tradito. Senza contare che l'unità ottenuta sulla base della vernice non sarà mai, secondo la definizione di Friedlaender, se

non “ die billigste Art von Harmonie ”⁶⁸.

D'altra parte, la tonalità giallo-bruna che la vernice antica fa assumere al quadro ha per effetto di rendere caldi i colori freddi. Dunque, oltre al principio di unità, anche la gamma cromatica può essere modificata. Ora, proprio in questo consiste un elemento essenziale della personalità dell'artista: il timbro della sua voce. Che si dovrebbe dire di un brano di musica che venisse trasformato da maggiore in minore ?

Infine, anche la tecnica avanza certe lamentele riguardo alla pulitura parziale, che - salvo il caso assai raro in cui sussista ancora la vernice originale - non può fondarsi che su considerazioni estetiche. Ora, non si tratta solamente di ristabilire l'opera in uno stato attualmente soddisfacente, bisogna inoltre che questo stato sia quanto più durevole, dunque quanto più sano possibile. Dovunque la vernice costituisca una causa di deterioramento materiale bisogna dunque, tecnicamente, rimuovere la causa per intero, se si vuole evitare che gli effetti abbiano a riprodursi. D'altra parte, una vernice malata non è guarita solo perché la si è ridotta o perfino “rigenerata”. La malattia ricomparirà e l'operazione sarà da ripetere a breve distanza. Ora, non è forse auspicabile limitare il numero degli interventi? Sono considerazioni di questo tipo che spiegano la tendenza dei “tecnici” e degli “scientifici” ad adottare la pulitura integrale che sembra loro quanto meno più sana e più appropriata.

3°. *Due citazioni*

In nessun'altra occasione la contrapposizione tra la ricerca del vero e quella del bello ci è sembrata così flagrante quanto nel confronto tra due testi, l'uno proveniente dalla National Gallery e l'altro di Mr. René Huyghe, e pubblicati nel medesimo numero di Museum⁶⁹. Ecco il primo:

“ Le devoir d'un musée public est de présenter des tableaux (documents uniques du genie et de la technique de leur créateur) aussi exempts que possible d'altérations. Il ne saurait donc exister qu'une règle: présenter l'oeuvre sous un aspect aussi proche que possible de celui qu'elle avait à l'origine. La saleté,

le vernis qui s'est assombri ou qui est devenu à demi opaque, les vernis teintés appliqués après coup, les retouches qui ne s'accordent pas avec l'original, les repeints qui le recouvrent, les adjonctions à la composition, tels sont les différents facteurs qui viennent altérer le caractère original de l'œuvre. Un nettoyage partiel ne constitue qu'une nouvelle falsification⁷⁰. En fait un tableau sali et normalement décoloré révèle à un œil exercé l'intention de l'auteur ; un tableau qui a subi un nettoyage partiel le fait rarement.

Les modifications que les valeurs et la couleur originales ont subies du fait du vieillissement peuvent rarement être appréciées si les apports ultérieurs n'ont pas été enlevés. Même alors on ne peut quant à l'étendue de ces modifications que formuler des hypothèses. Les déformations dues à la décoloration du vernis sont certaines. Les modifications dans les valeurs et la couleur originales sont inséparables de l'histoire du tableau : tout essai en vue d'y porter remède représente un exercice arbitraire du goût ».

Le second texte est du à Mr. René Huyghe :

« S'il est possible d'user de cette image familière, le tableau est semblable à la beauté naguère célèbre et adulée, mais qui a subi des ans l'irréparable outrage. Ce que nous prisons en elle, c'est le souvenir de sa splendeur et non son état de décrépitude actuelle, le premier seul justifie l'intérêt que nous lui portons.

Faut-il donc, par un raisonnement quelque peu primaire, sous prétexte de « vérité », la jeter dans une lumière crue qui rendra ses rides plus apparentes que les formes qu'elles dégradent, ou bien lui permettre l'adjuvant d'une clarté tamisée qui, ne cachant d'elle que ses transformations, recrée le visage de sa jeunesse, la seule vérité que nous cherchions, et que nous ayons à chercher, en elle ? Il est toujours eu l'esprit et la lettre, et les tenants de la lettre ne passent point pour avoir jamais eu raison contre l'esprit ».

3. Il conflitto di metodi

Al conflitto di valori risponde, corollario logico e psicologico, un conflitto di metodi.

1°. Il metodo tecnico degli empiristi

Se lo scopo da raggiungere è definibile in maniera materiale e concreta, è ragionevole rimettersi alla tecnica per realizzarlo. Si tratta di rimuovere tutte le sostanze non originali attraverso procedimenti che rispettino la materia originale. Così il Prof. Coremans ha potuto scrivere⁷¹ :

“ ... la pulitura di un quadro è un'operazione puramente “materiale”, a carattere nettamente tecnico” (abbiamo esposto più su il rimprovero che il Prof. Brandi rivolge a questo metodo).

2°. Il controllo sensibile dei moderati

Dato che i risultati ottenuti tramite il metodo “tecnico” hanno urtato, in numerosi casi, la sensibilità estetica, c'è chi ha finito col diffidare della scienza come metodo. Dando origine all'idea che, senza dubbio, la sensibilità degli strumenti è insufficiente rispetto alla natura della realtà alla quale li si applica. “ On n'a jamais eu l'idée grossière de remplacer un “tasteur de vin” par une analyse chimique : l'être humain, doué et éduqué, a une acuité de perception que n'ora jamais un procédé mécanique » scrive Mr. René Huyghe⁷². “ C'est pourquoi chaque cas doit être considéré séparément en faisant appel à la fois au contrôle des moyens scientifiques et à celui, très important aussi, de la sensibilité spécialement éduquée des conservateurs et des restaurateurs. Le problème essentiel est de savoir jusqu'à quel point une recherche systématique de l'état original du tableau qui s'appuyerait sur des considérations théoriques plus que sur un contrôle sensible ne risquerait pas, en fait, dans de nombreux cas, de s'en écarter plus que par une action modérée »⁷³

In realtà, una tale critica riguarda meno la tecnica propriamente detta che il metodo che di essa si serve. I moderati non cercano il vero, ma il bello.

Ma questo non può essere concepito, allo stesso modo della verità spirituale alla quale è ritenuto corrispondere, che attraverso la sensibilità e l'immaginazione estetica. Sarà pertanto questa sensibilità che dovrà intervenire costantemente in corso d'esecuzione per determinare a qual punto dovrà arrestarsi la

pulitura parziale.

3°. *Le possibilità di esecuzione della pulitura parziale*

Ma la tecnica sarà in grado di tradurre in pratica queste raffinatezze, queste sottigliezze della teoria? La risposta, forse inattesa, è: sì. Meglio: le sfumature che essa permette possono superare persino quelle formulate fin qui dalla teoria.

Se la vernice può essere spesso rimossa per strati successivi, essa può anche essere ridotta in porzioni che variano secondo il gusto del restauratore. In effetti, sotto l'azione del solvente la pellicola di vernice forma una soluzione molto concentrata di consistenza pastosa. A questo punto, il tecnico è libero di rimuoverla totalmente o parzialmente, o addirittura di spostarla sul quadro agendo diversamente a seconda del posto. Intendo dire che, con la vernice dissolta, il restauratore può dipingere, allo stesso modo in cui l'artista maneggia un'ultima velatura, aggiungendo qui, togliendo là, a seconda che egli giudichi che una data parte deve essere messa in evidenza o sfumata, fatta rientrare o aggettare, secondo l'effetto di luce o di modellato, di dettaglio o d'insieme che egli desidera sottolineare. La rimozione a secco di una ridipintura o di una vernice permette spesso un gioco analogo, se si lascia qua e là un granulé *** di ridipintura per velare o animare l'originale.

E' dunque possibile presentare il quadro sotto svariati aspetti diversi. Non è esagerato paragonare la libertà del restauratore a quella dell'artista che rifinisce il dipinto mediante velature. Scrive Mr. René Huyghe “ La restauration est un art et non une recette”⁷⁴. Si tratta dunque della regola del gusto arbitrario? A dire il vero, non si vede in che cosa i risultati così ottenuti sarebbero più vicini allo stato originario rispetto a quelli risultanti dalla pulitura integrale o dalla completa astensione dall'intervento. Ma questo rivela chiaramente che ogni pulitura dipende dalla soggettività di chi l'esegue. Questo fatto, che può presentare altrettanti vantaggi quanto inconvenienti, ci obbliga a riconsiderare le garanzie su un piano nuovo: quello della qualità di questa soggettività, dunque della formazione del restauratore.

5) Conclusioni

1. *Riassunto dell'analisi*

Abbiamo cercato, nel corso di questo capitolo, di sgombrare il terreno rivelando i fraintendimenti e i loro fondamenti, e precisando i “presupposti teorici” delle diverse linee di condotta, dichiarati o impliciti. A conclusione di questo esame ci sembra che il fossato tra gli estremi si sia ridotto piuttosto che allargato.

Sul piano storico si contrappongono due definizioni che, confrontate con i problemi pratici, agiscono come principi di interpretazione piuttosto che come criteri. I veri criteri si basano sempre sull'estetica, e per eccellenti ragioni. Li si può formulare in due regole, comuni alle due dottrine, ma interpretate in maniera diversa a causa delle divergenze delle concezioni storiche e del ruolo, finora irriducibile, della soggettività.

Sul piano tecnico, al contrario, i metodi così come i problemi forniscono agli specialisti elementi oggettivi. Un accordo generale è dunque possibile a condizione che ci si limiti sempre a casi specifici. La mozione votata dalla Conferenza internazionale riunita a Bruxelles nel novembre 1950 a proposito dell' *Agneau Mystique* sta proprio a provare che, se si osserva questa precauzione, l'unanimità può essere raggiunta anche di là dal campo strettamente tecnico.

2. *Sorgenti profonde di controversie*

Tutte le controversie in cui ci siamo imbattuti appaiono in realtà come manifestazioni di una lotta profonda tra due tendenze umane fondamentali: il desiderio intellettuale di verità, di obiettività, e la sensibilità soggettiva, particolarmente apprezzabile nel nostro caso per la natura degli oggetti trattati.

La nostra sensibilità, ed in particolare la nostra sensibilità cromatica, evolve. La storia ce ne fornisce parecchi esempi. Citeremo solamente lo studio di Huizinga sulla sensibilità ai colori nel XV° secolo⁷⁵. E' dunque normale il conflitto tra lo stato originale - o la sua più grande approssimazione - e la sensibilità attuale. E, in maniera più generale, tra la nostra abitudine a vedere un quadro in uno stato determinato e il suo

aspetto modificato dal restauro. Il Prof. Friedlaender ha fatto al riguardo osservazioni categoriche⁷⁶:

“Unser Geschmack beruht auf Konvention. Wir sind nicht daran gewohnt, den urspruenglichen Zustand zu erblicken, namentlich nicht in einer Galerie wie etwa dem Louvre, wo fast alle Gemaelder unter vielschichtigen Lagen trueber Firnisse , unmaessig warm und dunkel, die billigste Art von Harmonie zeigen. Ein gereinigtes Werk zwischen ungereinigten sieht verputzt aus. Unsere Augen sind verweichlich und verwoehnt. Der Anblick, den die Bilder boten, als sie die Werkstaetten verliessen, wuerde uns mit Grellheit und Buntheit irritieren. Die aelteren Restauratoren haben dies wohl gewusst, und die Gemaelde nach der Reinigung mit gefaerbten Firniss wieder “alt”, namentlich warm und “harmonisch” gemacht. Steter Wandel der Ansprueche , der Vorurteile, ist zu erwarten. Namentlich in Deutschen Museen hat man sich an die Erscheinung geputzter, hier und dort auch verputzter, Bilder gewohnt”.

La medesima idea si ritrova presso Sir Kenneth Clark e Kurt Wehlte⁷⁷ e potremmo inoltre citare testi di Mr. P. Fierens e René Huyghe che sottolineano esplicitamente il ruolo essenziale del gusto in materia di pulitura.

A fianco dell'evoluzione della sensibilità si può inoltre constatare la coesistenza, nella stessa epoca, di “famiglie spirituali” distinte, più sensibili a determinati aspetti piuttosto che ad altri, che abbiamo segnalato a proposito della patina e che sarà possibile ritrovare nel campo dei colori. Troppo spesso l'opposizione puramente oggettiva tra colori caldi e colori freddi viene trasformata in giudizio di valore a favore dei primi. Le ripercussioni di una tale attitudine sull'apprezzamento delle puliture si possono facilmente indovinare.

Si comprende dunque senza sforzo che tali constatazioni, sommate al ricordo delle eresie in cui il gusto del tempo aveva condotto un Viollet-le-Duc, o gli adepti inglesi del “gothic revival”, suscitano una reazione a favore dell'oggettività. Ma la difficoltà risiede proprio nel fatto che bisogna raggiungere questa senza eliminare il punto di vista estetico. La natura della materia

lo consente? In ogni caso, è in questa direzione che debbono tendere i nostri sforzi. Tale è d'altra parte l'opinione del Prof. Brandi, che intende fondare la pulitura su ragioni che trascendono il gusto personale.

E, d'altra parte, qualcuno che più di noi ha esperienza di pulitura, potrebbe senza dubbio mostrare, con citazioni inquietanti, che in pratica la ricerca del vero e quella del bello molto spesso si alleano e si combinano per adattarsi alle circostanze. Ciò che, in ultima istanza, dirige l'occhio e la mano è più un gioco di forze che un criterio astratto, assai più una cultura che una soggettività⁷⁸.

Q. Sezione I Considerazioni generali

1) Termini del problema.

Quando un'opera presenta delle lacune queste sollevano un nuovo problema teorico. Siamo in diritto di riempirle, di tentare la ricostituzione delle parti che mancano? E su quali basi potremmo giustificare la nostra scelta? Ancora una volta vedremo affrontarsi le esigenze della storia e quelle dell'estetica, strettamente legate al problema dell'esecuzione pratica.

Il problema del ritocco e della ricostituzione è, d'altra parte, quasi sempre strettamente legato ai problemi della pulitura e della conservazione. In effetti pochissime opere antiche sono arrivate fino a noi intatte. Ma quasi sempre i guasti del documento originale sono velati da restauri antichi e da vernici, di modo che la verità non appare in piena luce che in seguito alla pulitura. Da qui una frequente interdipendenza tra il ritocco e la pulitura: la estensione delle lacune così svelate può giustificare talora la rinuncia a pulire, ovvero la limitazione a determinati strati di vernice o di ridipinture, e questo sia per motivi estetici che per motivi tecnici.

D'altra parte le stesse operazioni essenziali di conservazione (trasporto, fissaggi, foderatura) molto di frequente richiedono il ritocco e la ricostituzione del tessuto pittorico.

2) Confronti e storia

Dato che le modificazioni estetiche originate dalla pulitura hanno effetti principalmente sui toni, la storia della pulitura è legata strettamente a quella della sensibilità cromatica. Il ritocco e la ricostituzione mettono in questione la forma nella sua totalità, con tutti i suoi elementi. La loro realizzazione pratica si avvicina di più all'attività dell'artista creatore; così essa rifletterà, più della pulitura, le concezioni dell'arte, cioè della natura della creazione estetica. Gli esempi storici citati dal Prof. Brandi ne sono senza dubbio la miglior prova¹.

All'origine il restauro non si distingueva nettamente dalla creazione. L'architettura ne fornisce le prove più evidenti dato che la grande opera architettonica va al di là delle intenzioni dell'artista che l'ha intrapresa per vivere alla scala della storia e della collettività. In una cattedrale, la cui costruzione è lenta, i divari di stile sono quasi intrinseci alla creazione stessa. Riprese, modificazioni e restauri sono delle nuove creazioni o, piuttosto, delle fasi successive di un processo più vasto, dal momento che l'edificio è un oggetto fabbricato per rispondere ad un sentimento generale e collettivo.

Questi caratteri, persi in seguito al romanticismo, caratterizzavano fortemente anche la pittura del passato. Ai tempi in cui maestri e allievi lavoravano in bottega non ci potevano essere obiezioni di principio al fatto che un pittore mettesse le mani sull'opera di un collega. La storia non manca di esempi di collaborazioni celebri o di riprese di un'opera non portata a termine². Niente di più normale, quindi, che vedere affidato il restauro dei dipinti a dei pittori³ e vedere questi, convinti della superiorità estetica della loro epoca, pretendere di "migliorare" le opere del passato⁴.

Sembra che il restauro non abbia potuto pienamente porsi come disciplina specifica se non nel momento in cui l'epoca ha perduto, assieme alla fede nella sua superiorità estetica, anche la capacità di crearsi uno stile nuovo, cioè a dire con il romanticismo⁵. Il monumento ha cessato di vivere e la città antica è diventata un museo; la collaborazione di bottega è morta nelle Accademie e l'individualismo, l'espressione della personalità, rimpiazza ormai nell'arte la fabbricazione dell'oggetto.

Il restauratore diviene uno specialista. Ma se egli ha rinunciato ad imprimere all'opera che tratta il suo stile personale non ha per nulla rinunciato ad abbellirla, ciò che in questo caso significa avvicinarla il più possibile allo stile del maestro cui potrebbe essere riferita. E' la voga dei cosiddetti "tableaux à tournure"⁶. In questo momento si produce una nuova confusione non più tra creazione e restauro, ma tra restauro e falsificazione. Friedlaender ha potuto scrivere: " Zwischen den Werkstaetten

der Restauratoren und der Fälscher gibt es unterirdische Verbindungen”⁷.

Abbellire o “fare la toilette” al dipinto è il ruolo normale del restauratore che lavora per un committente privato, specialmente se questi è un mercante d’arte. Sir Kenneth Clark segnala⁸, tra le opere della National Gallery, le tracce di due restauratori: le opere della collezione Mond si caratterizzano per un maquillage che dà a tutte le giovani dame delle bocche a boccio di rosa; quelle della collezione Layard costituiscono degli esempi tipici di “ricostruzione”. Egli aggiunge: *“I can tell you that I have seen pictures stripped ready for repainting which resembled nothing so much as maps of the Pacific Ocean, in which the islands were the paint and the sea the bare priming”*.

E’ la reazione contro questo stato di cose, ancora trionfante all’inizio di questo secolo, che spiega le posizioni attuali al riguardo del restauro. Sotto forme variate e talora anche contraddittorie esse si basano tutte sulle due medesime nozioni fondamentali: lo spirito scientifico, preoccupato per l’oggettività ed il rispetto del documento, e la concezione individualista dell’arte, espressione di una personalità e non creazione di un oggetto, che esalta il significato dello stile in ciò che esso ha di non conscio e che venera soprattutto la mano dell’artista. Già Pettenkofer si scagliava contro l’idea di “migliorare” un quadro antico⁹. Max Doerner scriveva nel 1928¹⁰: *“Restaurieren ist ein schlecht gewaelter Ausdruck und besagt etwas Unmoegliches; wiederherstellen koennte nur der Autor selbst ein Werk. Es kann sich immer nur um ein Surrogat der Wiederherstellung handeln”*.

Bisognerebbe pertanto guardarsi bene dal criticare alla leggera le concezioni del passato, dato che non si trattava di vandali incoscienti ma, al contrario, di uomini che, come noi, si sono sforzati con i mezzi a loro disposizione di comprendere e apprezzare le creazioni dell’arte¹¹.

3) Le tre tesi attuali

Oggi esiste un accordo generale sulla proibizione di ogni rimaneggiamento o invenzione di fantasia e sulla limitazione di ogni eventuale ritocco alla strettissima superficie delle lacune.

Ma questo accordo non impedisce divergenze profonde quanto alla maniera di riempire le lacune¹².

1°. Il “restauero conservativo”

La posizione purista, sostenuta soprattutto da Roberto Longhi in Italia, e alla quale Doerner si è mostrato favorevole, consiste nel lasciare intatte le lacune e nel limitare le operazioni alla pura conservazione. Essa si spiega principalmente come reazione, d'altra parte giustificata, contro gli eccessi del restauro di fantasia.

Questa attitudine rigida perfettamente giustificata dal punto di vista storico, per il rispetto che si deve al documento nel suo stato reale e per la preoccupazione di evitare il falso, si fonda anch'essa su considerazioni a carattere estetico. Longhi insiste¹³ sulla “irriproducibilità di quell'unicum che è l'”originale figurativo”. “Se non è infatti possibile che una copia, anche la più fedele, si converta nell'originale, a maggior ragione sarà assurdo sperare di ristabilire per induzione le parti lacunose di un'opera d'arte”. Al contrario della letteratura, dove la copia vale tanto quanto l'originale, nel campo dell'arte la copia non può essere che il ricordo dell'originale e, se è fatta veramente bene, una falsificazione. Ora l'estetica moderna ne parla come della semplice fissazione fisica del “fantasma artistico”. Ma in realtà: “L'interiorità parlata della poesia si riconquista attraverso qualunque apografo; l'interiorità dell'opera figurativa non si può apprendere che da quella unica estrinsecazione fisica originale dove proprio materiali fisici si sono resi siffattamente “intrinseci” da non poter essere mai ricomposti né riprodotti altrove in quella forma; neppure, come è ben noto, dall'autore stesso; figuriamoci se dal restauratore odierno”¹⁴.

Non essendo possibile una ricostituzione soddisfacente sotto l'aspetto estetico, la cosa migliore è astenersene. Per Longhi, il “restauro neutro” o “di accompagnamento”, pur salvaguardando la storia ferisce l'estetica ancor più che le lacune alle quali si pretenderebbe di rimediare.

2°. Il “restauro integrativo”

All'opposto di questa concezione si colloca quella del "restauro integrativo", secondo la quale le lacune debbono essere colmate attraverso ritocchi invisibili a occhio nudo, a meno che la loro importanza o la loro dislocazione non vi si opponga. Questa posizione, fondata principalmente su considerazioni di natura estetica, è particolarmente sostenuta da Sir Kenneth Clark, Wehlte e Ruehmann e, in una certa misura, anche dal Prof. Procacci e dal Prof. Friedlaender¹⁵.

Il quadro, in effetti, è un tutto e le lacune che vi si trovano ne rompono l'unità; restaurarle significa restituire all'insieme la sua unità, il suo proprio effetto. Una volta ammesso questo principio, non c'è alcun motivo per non applicarlo al meglio possibile, quindi rendendo invisibile il ritocco, unico mezzo per sopprimere totalmente l'effetto perturbatore della lacuna.

Sir Kenneth Clark scrive: " If there is a brownish hole in a blue sky, obviously a picture will lose in effectiveness if the hole is left brown, and there can be no sacrifice to truth if the hole is made the blue of the surrounding sky. Perhaps it is a mistake to reconstruct drawing, but I would point out how often this has been done in such a way as to deceive the elect" ¹⁶

Il Prof. Friedlaender nota a giusto titolo che se una lacuna dà poco fastidio in un retablo del XIV secolo, essa può distruggere completamente la sensazione dello spazio in un interno olandese del XVII secolo. Dunque l'opportunità di un ritocco invisibile sarà da decidere caso per caso.

3°. *Il restauro "di accompagnamento"*

Ognuna di queste posizioni ha i suoi punti deboli. Sarebbe ridicolo per timore di commettere un falso rinunciare all'unità, cioè a dire al senso stesso di un'opera, quando questo può essere ritrovato con sufficienti garanzie. Si tratta di un'opinione puramente storica che trascura l'essenza stessa dell'opera d'arte. D'altra parte non si può ignorare che il ritocco invisibile costituisce una costante minaccia di falsificazione. Il "restauro di accompagnamento" tenta di risolvere questa duplice difficoltà: il ritocco sarà dunque visibile a occhio nudo, ma sufficientemente spinto da poter ristabilire a distanza conveniente l'unità e il

significato figurativo dell'opera.

Questo principio, già suggerito da Max Doerner, è stato accuratamente messo a punto presso l'Istituto Centrale del Restauro e il Prof. Brandi ne ha precisato in diversi articoli i fondamenti teorici.

R. Sezione II - La teoria del ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte e le sue applicazioni all'Istituto Centrale del Restauro.

1) La teoria

Noi abbiamo esposto in precedenza¹⁷ a grandi linee il fondamento teorico del ritocco visibile o “restauro d'accompagnamento”, formula transazionale che si sforza di soddisfare le esigenze estetiche ristabilendo l'unità potenziale dell'opera d'arte pur rispettando le esigenze della storia. Ora bisogna che noi la esaminiamo più da vicino.

1°. Il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte

L'opera d'arte, nota il Prof. Brandi, si caratterizza per una unità particolare: essa è un “intero” e non un “totale”. Essa non è una somma di parti che costituiscono ciascuna in sé un'opera d'arte ma al contrario essa esercita su ciascuna delle sue parti una sorta di attrazione attraverso la quale queste non valgono che come frammenti dell'insieme, sola unità reale. Quest'unità, d'altra parte, non è una riproduzione dell'unità organica o funzionale delle cose, come ad esempio ce la rivela l'esperienza del mondo esteriore: essa è invece una unità del tutto peculiare all'opera d'arte, a ciascuna opera d'arte.

Così “l'immagine di un uomo di cui, in una pittura, si veda solo un braccio, possiede solo un braccio, né si può ritenere mutilata per questo, perché in verità non possiede nessun braccio, posto che il “braccio- che-si-vede- dipinto” non è un braccio ma solo una funzione semantica rispetto al contesto figurativo che l'immagine sviluppa. La supposizione dell'altro braccio, di quello cioè che non è dipinto, non appartiene più alla

contemplazione dell'opera d'arte, ma all'operazione inversa a quella per cui l'opera d'arte è nata, e cioè alla retrocessione dell'opera d'arte a riproduzione di oggetto naturale, per cui l'oggetto naturale ivi raffigurato, l'animale - uomo in questo caso, doveva possedere un altro braccio" ¹⁸.

Tra queste due unità esiste una differenza essenziale: "l'unità organico- funzionale della realtà esistenziale risiede nelle funzioni logiche dell'intelletto, mentre l'unità figurativa dell'opera d'arte si dà in una con l'intuizione dell'immagine come opera d'arte" ¹⁹.

Da ciò derivano due proposizioni che permettono di fondare una pratica del restaurare.

1. Un'opera d'arte non può essere considerata come composta da parti;

2. L'unità propria dell'opera d'arte non può essere assimilata all'unità organico- funzionale della realtà esistenziale. Non si può dunque intervenire per analogia su un'opera mutilata, perché questo procedimento richiederebbe come fondamento l'equivalenza tra l'unità intuitiva e unica dell'opera d'arte e l'unità logica che permette di pensare la realtà esistenziale.

Da questo ne viene che:

dato che l'opera d'arte non è formata da parti, essa dovrà, se ridotta in frammenti, continuare a esistere potenzialmente come un tutto in ciascuno dei suoi frammenti e questa potenzialità sarà esigibile in ciascun frammento proporzionalmente alle tracce formali che sono sopravvissute alla disgregazione della materia.

Se la "forma" di ogni opera d'arte è indivisibile, laddove materialmente l'opera è invece divisa bisognerà cercare di sviluppare l'unità potenziale originaria contenuta in ciascuno dei frammenti proporzionalmente ai resti formali che esso conserva.

Questo sviluppo dell'unità potenziale deve naturalmente limitarsi a ciò che suggeriscono implicitamente i frammenti stessi e ciò che è determinabile attraverso delle testimonianze autentiche dello stato originale.

Ma, a questo punto, l'"istanza estetica" deve essere

temperata dalla “istanza storica”. Il ristabilimento dell’unità potenziale deve essere calibrato in modo che non si possa fare un falso storico nè un’offesa all’estetica.

2°. *Limitazioni imposte dal rispetto della storicità*

L’integrazione dovrà essere riconoscibile facilmente senza che tuttavia questa esigenza nuoccia a quella stessa unità che si intende ricostituire. Bisognerà dunque che essa sia invisibile alla distanza dalla quale l’opera deve essere guardata ma immediatamente identificabile a occhio nudo se ci si avvicina all’opera “In questo senso si contraddice a molti assiomi del restauro detto archeologico, perché si viene ad asserire non solo la necessità di raggiungere l’unità cromatico - luminosa dei frammenti con le integrazioni ma, ove la distinzione tra pezzi aggiunti e frammenti possa essere assicurata con una speciale e durevole lavorazione, non si esclude neppure l’uso di una stessa materia o della patinatura artificiale”²⁰.

Infine bisogna che ogni intervento del restauratore sia di natura tale da facilitare un eventuale intervento ulteriore, ciò che giustifica per il ritocco l’uso di colori facilmente rimovibili senza danno per la materia originale (acquarello, vernice).

Giungiamo così a una concezione “filologica” del restauro, che avrà come missione quella di ricostituire un testo sia nella lettera che nello spirito. Il ristabilimento della “figuratività dell’immagine” restituisce all’opera il suo senso soddisfacendo l’estetica e le legittime aspirazioni del “restauro integrativo”, mentre la visibilità del ritocco, in maniera analoga a quello che succede con le convenzioni tipografiche relative alla ricostituzione delle parole, assicura il rispetto assoluto delle esigenze della storia, rivendicato dal restauro - conservazione.

2) *L’applicazione pratica*

Basi teoriche siffatte permettono una grande flessibilità nell’applicazione, che potrà adattarsi facilmente alle esigenze dei casi particolari. La diversità delle soluzioni pratiche deriverà dalla maggiore o minore unità ancora implicita nell’opera mutilata. Si potrà oscillare dalla astensione assoluta da ogni

integrazione fino alla ricostituzione spinta, sulla base di documenti fotografici. “Ciascuna di queste soluzioni si troverà perfettamente giustificata malgrado l’apparente contraddizione dei metodi, dall’unità del concetto “²¹.

Le lacune troppo importanti o penalizzate dalla collocazione saranno riempite con tinte neutre, cioè senza valore figurativo.

Ma qui ancora “bisognerà ben intendersi sulla funzione di questa tinta neutra poiché in effetti non esistono delle tinte neutre: ogni colore finisce per collaborare con i colori vicini. Dato che una tale connessione è inevitabile e non sarà ignorata ma esplicitata, nel senso che bisognerà utilizzare questo potere che ha un colore, se avvicinato a certe zone di colore, di acquistare o di perdere una data luminosità e di situarsi idealmente al di qua o al di là della pittura “²².

La soluzione tecnica adottata all’Istituto del Restauro²³ consiste in un gioco di tratti generalmente verticali, all’acquarello. Una prima trama, dai tratti leggermente spazati, dà il tono medio che “inquadra” il frammento. Infittendo i tratti si ottengono le gradazioni del colore, il modellato, la luce. L’impiego dell’acquarello risponde alla preoccupazione di non compromettere il futuro: se il ritocco non risultasse più accettabile, potrebbe sempre essere rimosso senza nessun danno per l’originale.

3) *Principali realizzazioni dell’Istituto Centrale del Restauro*

Questa teoria ha trovato senza dubbio la sua più bella applicazione nella ricostituzione degli affreschi di Viterbo e di Padova di cui abbiamo avuto occasione di parlare a proposito della conservazione. A dire il vero non si potrebbe concepire un problema di restauro al quale potesse meglio rispondere la teoria. Nessun esempio potrebbe illustrare meglio le debolezze del cosiddetto “restauro archeologico”. “Quando innanzi ad un affresco ridotto in frammenti minuti non si tenta neppure di recuperarli o ci si limita ad accostare i frammenti restanti come in un mosaico, è chiaro che questo abbandono o questa composizione puramente ideologica derivano dall’incertezza con

la quale è stato posto il problema teorico del restauro. Se il restauratore si sente bloccato dallo scrupolo di non commettere un falso e non tenta l'integrazione delle lacune egli dispererà di portare ad una qualunque conclusione figurativa i resti salvati dalla rovina"²⁴.

Al contrario, il principio di ricostituzione secondo la critica filologica ha consentito di restituire un senso ad un insieme di frammenti che l'avevano perduto, al punto che il ristabilimento della figuratività è qui una vera e propria resurrezione.

D'altra parte l'estensione delle lacune era tale che una reintegrazione "invisibile" delle lacune non avrebbe potuto, onestamente, essere chiamato restauro e piuttosto sarebbe stato preferibile eseguire una copia pura e semplice.

L'ampiezza e la novità di questi lavori, i risultati stupefacenti che sono stati ottenuti, costituiscono, assieme al "trasporto" delle pitture etrusche di Tarquinia, i più bei titoli di gloria dell'Istituto Centrale del Restauro. I documenti fotografici che vi si riferiscono sono stati pubblicati in due cataloghi di mostre organizzate presso l'Istituto²⁵.

S. Sezione III - Osservazioni

a) Non divergenze di principio ma solo nelle modalità di applicazione

Noi non ritroviamo, nel campo del ritocco, la contrapposizione dei principi che caratterizzava il problema della pulitura. Qui si è d'accordo sul fine: si discute insomma solo sui mezzi e sulle modalità d'applicazione. Bisogna rimediare agli inconvenienti estetici delle lacune nel rispetto dell'estetica e della storia, senza tradire l'artista attraverso una ricostruzione di fantasia nè ingannare il pubblico attraverso una simulazione.

Formulando il concetto di unità potenziale dell'opera d'arte il Prof. Brandi ha posto in modo chiaro e, sembra, definitivo i principi fondamentali che giustificano teoricamente il ritocco e ne regolano l'esecuzione in ogni caso particolare. Così concepita, la ricostituzione non conosce altri limiti che la misura nella quale

il contenuto perduto della lacuna resta determinato dalle tracce formali ancora sussistenti dell'originale. Ora l'unità potenziale così caratterizzata non si riferisce solamente alla figura, all'immagine; essa include tutti gli elementi sensibili dell'opera: i toni, la luce, la texture della materia e perfino la patina e le craquelures. Considerato da solo, il principio del ristabilimento dell'unità potenziale non fissa dunque alla ricostituzione che dei limiti estetici: proibizione della fantasia personale sotto forma di ridipinture o di ricostituzioni inventate di lacune troppo importanti - non vieta, in certi casi addirittura giustifica, il ritocco invisibile. E' nel nome di un secondo principio, quello del rispetto della "storicità", che il Prof. Brandi condanna quest'ultima formula. Ogni confusione del ritocco con l'originale costituirebbe un falso storico. Questa concezione, così come il rispetto dei ritocchi antichi, deriva dalla concezione filologica del restauro. Ora noi potremmo richiamare qui i pericoli dell'assimilazione delle arti plastiche alla letteratura. I rapporti tra forma e contenuto non sono identici in queste differenti arti. La convenzione tipografica che segnala al lettore una integrazione non impedisce il ristabilimento completo dell'unità potenziale di un testo. Al contrario la formula, qualunque essa sia, che rende visibile il ritocco trattiene quasi sempre la ricostituzione al di qua dell'unità potenziale del quadro. Ci si può dunque domandare se il rispetto della storia esige effettivamente che il ritocco sia sempre discernibile a occhio nudo sull'opera stessa. Non è sufficiente che lo stato dei materiali originali sia attestato da fotografie anteriori al restauro e rivelabile in ogni momento attraverso raggi X, infrarossi o ultravioletti? Se la storia potesse ritenersi soddisfatta da queste condizioni il compromesso si verrebbe a stabilire con un minimo di concessioni da parte della estetica.

Se si mette l'accento, con Roberto Longhi, sul carattere di irriproducibilità dell'opera figurativa, bisogna ammettere che il ritocco non potrebbe sfuggire mai ad un occhio esercitato; essendo il suo rapporto con l'originale analogo a quello che corre tra la maniera e lo stile²⁶. E nel caso eccezionale in cui esso fosse effettivamente invisibile anche per lo specialista, non

si tratterebbe, proprio per questo motivo, di una ricostituzione ideale, dato che la fotografia permette di identificarlo e dal momento che la proibizione della ridipintura imbriglia la fantasia?

Infine restano da fare delle considerazioni pratiche che sono essenziali. Nella maggior parte dei casi le lacune sono di minima estensione. Anche un quadro consumato conserva spesso dell'originale molto più di quello che appare. Il ritocco che abbia come scopo la ricostituzione del disegno, e pertanto necessariamente rischioso, è relativamente raro. Quasi sempre si tratta di un riempimento con un tono che ristabilisce la continuità tra i due bordi. Il problema sta allora non nell'inventare una forma ma nel riprodurre un tono, una trasparenza, una texture. E ciò riduce quasi a zero la parte della soggettività del restauratore.

Possiamo dunque concludere con il Prof. Friedlaender: *“Die scheinbar unausweichliche Entscheidung gegen jede ergaenzende Restaurierung stoesset aber in der Praxis auf Schwierigkeiten. Fehlt ein Teil der urspruenglichen Farbschicht in einer Bildtafel des XIV Jahrhunderts, so kann das Vorhandene noch einigermaßen genossen und die offen gebliebenen Luecken koennen in der Phantasie ergaenzt werden. Anders aber, falls etwa mitten in einem Gemaelde des XVII^o Jahrhunderts Luecken sichtbar sind. Sie haben die Illusion des raeumlichen Gesamts auf und zerstoeren die Wirkung. Von Fall zu Fall ist sorgfaeltig zu erwaegen, ob nicht die mehr oder weniger bedenkliche Zutat des Restaurators als das kleinere ueble anzusehen sei, wie ein Chirurg sich stets fragen sollte, ob der zu erwartende Erfolg der Operation so gross und so sicher sei, dass er die mit der Operation verbundene Gefahr aufwiege”*²⁷.

Conclusioni.

Una volta di più la considerazione del caso particolare minaccia pericolosamente la teoria. Bisogna dunque ritornare all'empirismo? A dire il vero il principio del ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte è sufficientemente ampio

per giustificare tutta una gamma di ritocchi spinti a differenti gradi secondo le esigenze dell'estetica. L'accettazione di una restrizione imposta dal rispetto della storia ci parrebbe difficile. Ciò nonostante bisogna sottolineare che una tale restrizione urta generalmente meno l'estetica quando viene applicata alle opere italiane che quando la si applica alle opere fiamminghe, olandesi e tedesche. Ciò che contribuisce senza dubbio a spiegare la posizione romana.

La predominanza dell'affresco, le dimensioni ordinariamente grandi delle pitture e - se le si paragona alle opere del Nord - il loro carattere decorativo hanno per conseguenza che le opere italiane sono quasi sempre concepite per essere contemplate a una distanza relativamente grande. Dunque, un ritocco invisibile a questa distanza - ciò che soddisfa l'estetica - ma riconoscibile da vicino - ciò che soddisfa la storia - costituisce una formula di conciliazione perfetta e di applicabilità generale. Ma probabilmente non è la stessa cosa per le opere del Nord, molto spesso di dimensioni modeste e destinate, come dei gioielli, ad essere esaminate molto da vicino. Meno decorative, più "serrate" nell'esecuzione, esse probabilmente sono penalizzate molto di più dalla presenza di lacune. Ne risulta che quasi sempre, per soddisfare l'estetica alla distanza normale di contemplazione, il ritocco dovrà essere praticamente invisibile.

Rimane da dire comunque, a favore della teoria del Prof. Brandi, che essa offre il massimo di garanzie quanto all'onestà del restauro. Questa attitudine, conformemente alla concezione romana della posizione del restauratore, rappresenta certamente una reazione salutare agli eccessi che imperversavano ancora fino a poco tempo fa. Come la medicina, anche il restauro oggi richiede una deontologia.

Ci si può domandare tuttavia se questa posizione non può essere superata mediante un ritorno al ritocco invisibile, applicato in un ambito nettamente delimitato. Una volta ammesse come garanzie fondamentali la proibizione della ridipintura e della ricostituzione di fantasia in presenza di lacune troppo estese o penalizzate dalla loro collocazione (ciò che del

resto discende dalla teoria del ristabilimento dell'unità potenziale), le esigenze dell'estetica possono essere salvaguardate. Quelle della storia potrebbero esserlo grazie alla documentazione fotografica e all'esame ai raggi x, infrarossi e ultravioletti altrettanto bene che tramite una formula, senza dubbio molto onesta, ma il cui purismo rischia, talora, di ferire l'estetica proprio laddove poteva essere relativamente facile soddisfarla.

T. Sezione I - Considerazioni generali

1) Storia¹

L'intervento delle scienze esatte nell'esame delle opere d'arte data dall'inizio del XIX secolo. Gli scavi organizzati a Pompei e in Egitto in occasione delle campagne napoleoniche riportarono alla luce una tale varietà di materiali che gli archeologi fecero appello, per studiarli, a numerosi specialisti: mineralogisti, botanici, zoologi, chimici. Nei lavori che ne risultarono, con conclusioni a carattere soprattutto descrittivo, le scienze esatte appaiono come ausiliarie dell'archeologia.

Verso la fine dello stesso secolo appaiono dei perfezionamenti notevoli: von Pettenkofer introduce il microscopio (1870), Ostwald (1905), von Raehlmann (1910) e Gasparetz (1910) ricorrono alle tecniche micro - chimiche, Eibner (1909) e Laurie (1910) sviluppano nuovi metodi.

Ma, come in altri campi, le conoscenze precedono la pratica e pertanto il raccordo con il restauro avverrà solo più tardi. Il primo laboratorio di museo, quello degli Staatliche Museen di Berlino, data al 1888. La maggior parte degli altri sono stati creati tra il 1919 e il 1941.

E ancora oggi molti problemi nati dagli interventi delle scienze nella pratica del restauro restano da risolvere.

2) Procedimenti scientifici per esaminare i quadri²

I laboratori dispongono attualmente di metodi di indagine differenziati, alcuni applicabili senza prelievo di materia, altri utilizzando campioni peraltro molto piccoli (alcuni decimillesimi di grammo).

1°. Metodi fisici senza campione:

L'esame microscopico (ingrandimenti da 20 a 30 volte)

permette la comprensione di certi fenomeni di superficie relativi allo stato del dipinto, alla struttura delle craquelures e alla tecnica di esecuzione. Esso può rilevare la presenza di ridipinture o di restauri e talora fornire indicazioni sugli strati profondi messi a nudo dalle cretature o da perdite di colore. L'illuminazione obliqua o radente accentua i rilievi e consente di ottenere informazioni complementari sulla scrostatura e su altre caratteristiche della superficie. Esami a luce monocromatica e colorimetriche stanno diventando sempre più di uso comune .

I raggi X, permettendoci di esplorare le profondità del dipinto, ci illuminano sulla sua struttura interna e sono in grado di rilevare in particolare i pentimenti, le modificazioni, le ridipinture, i restauri e di fornire inoltre delle informazioni preziose sulla tecnica dell'artista. Infine i raggi ultravioletti e quelli infrarossi rivelano determinate caratteristiche della superficie.

2°. Metodi fisici con campione.

L'esame microscopico della superficie ma soprattutto delle sezioni fornisce informazioni estremamente preziose sulla "geologia del dipinto", rivelatrice della tecnica del pittore, e sulla natura delle materie impiegate, che sarà precisata dalla spettroscopia.

3°. Microchimica.

Infine è possibile in certi casi separare i pigmenti dal legante. L'esame microscopico di queste materie in presenza di reattivi chimici permette anche di precisare la loro natura.

U. Sezione II - I laboratori dell'Istituto Centrale del Restauro

L'attività del Laboratorio dell'Istituto Centrale del Restauro si estende, come quella della maggior parte dei laboratori dei Musei, a tutti i campi della manutenzione e della protezione delle opere d'arte. Non ci è possibile esporre qui in dettaglio le

ricerche del dott. Liberti, quindi ci limiteremo a costruire uno schema sintetico delle attività comuni a tutti i laboratori, segnalando i campi ai quali si è più particolarmente dedicato il dott. Liberti.

1) Esame dell'ambiente e studio delle misure preventive.

L'esame delle condizioni di temperatura e umidità dei locali in cui si trovano le pitture e, in particolare, gli affreschi e lo studio degli eventuali rimedi costituisce un aspetto importante dell'attività del laboratorio. L'Istituto Centrale del Restauro è particolarmente intervenuto in questa direzione a Santa Maria sopra Minerva e nella Basilica sotterranea di Porta Maggiore a Roma, a Santa Maria delle Grazie a Milano (dove un sistema di aerazione è stato progettato per proteggere l'Ultima Cena di Leonardo) Tarquinia (tombe etrusche).

2) Pulitura

Nell'ambito della pulitura, il laboratorio studia la solubilità delle vernici e dei leganti, allo scopo di precisare la natura dei materiali costitutivi.

I risultati di queste ricerche vanno confrontati con le ricette contenute negli antichi trattati. Sul piano pratico essi hanno lo scopo di condurre alla formulazione di solventi, che il restauratore potrà impiegare nelle operazioni di pulitura.

Il problema della identificazione dei leganti è senza dubbio uno dei più delicati che si pongono ai laboratori dei musei. Non solamente queste materie hanno potuto subire, nel tempo, alterazioni sensibili (es. evaporazioni), ma inoltre bisogna ammettere, se si dà credito agli antichi trattati, che il pittore spesso ha impiegato in un medesimo dipinto parecchi leganti differenti, a seconda della natura dei pigmenti utilizzati e delle esigenze del loro impiego, "a corpo" mezzo di velature.

La identificazione dei leganti permette infine, in certi casi, di scoprire delle falsificazioni (resine sintetiche).

La patina che ricopre le statue è anch'essa analizzata dal laboratorio in vista della messa a punto di procedimenti che

permetteranno di rimuoverla senza danno per la pietra o per il bronzo.

3) I pigmenti.

La identificazione dei pigmenti presenta anch'essa un grande interesse. La conoscenza delle materie impiegate dagli artisti nelle differenti epoche e in differenti luoghi permette in particolare di svelare certe falsificazioni che si tradiscono per l'impiego di coloranti di origine recente. Certi colori si sono modificati a causa di reazioni chimiche. Il laboratorio studia le possibilità di un eventuale ritorno alla cromia primitiva. (Ad Assisi, in numerosi affreschi di Giotto, l'azzurro del cielo, a causa del rame contenuto nel pigmento, è diventato verde sotto l'azione dell'umidità).

Le ricerche effettuate nelle tombe di Tarquinia hanno permesso di raccogliere delle informazioni preziose sui pigmenti utilizzati dagli Etruschi.

I metodi di analisi sono quelli chimici e microchimici. La spettroscopia non è ancora praticata a Roma, almeno al momento attuale.

4) Le preparazioni.

Lo studio delle preparazioni interessa l'archeologia e il restauro. Il Dr. Liberti si è particolarmente occupato dello studio degli affreschi. I risultati delle sue ricerche sono state pubblicate nel bollettino ICR.

L'analisi dell' "intonaco" delle pitture etrusche di Tarquinia ha rilevato la presenza di torba che, essendo igroscopica, ha mantenuto l'intonaco in uno stato permanente di umidità, impedendone l'indurimento.

5) Interventi diversi del laboratorio in materia di restauro.

Il laboratorio interviene altresì in numerose questioni di restauro, in particolare nella composizione delle colle utilizzate nei "trasporti" ; inoltre è stato messo a punto un miscuglio di

cera e resina per la “ foderatura”, che ha dato eccellenti risultati nel trattamento del Martirio di S. Erasmo del Tiziano (Cattedrale di Gaeta).

La putrefazione del legno è combattuta attraverso iniezioni di formalina, quella della colla con aggiunta di fenolo. I legni devastati dai vermi sono liberati dai loro attaccanti mediante soggiorno in camera a gas e consolidati attraverso la penetrazione di resina in una soluzione di alcool.

6) Esame ottico, costituzione di una documentazione fotografica e descrizione dello stato di conservazione.

Si tratta forse dell’aspetto più importante dell’attività del laboratorio. Un primo esame del quadro prima del restauro informa il tecnico sullo stato esatto della situazione che dovrà affrontare. I documenti fotografici a luce monocroma, ai raggi X, agli infrarossi, agli ultravioletti lo guideranno nel suo lavoro come una carta nautica.

Nuovi esami nel corso del lavoro permettono di fare il punto in ogni momento e una nuova serie di documenti registra passo per passo, fino al completamento del lavoro, i risultati ottenuti.

Per ogni opera trattata il laboratorio costituisce così un dossier completo che permetterà il controllo ulteriore delle operazioni e offrirà ai ricercatori di qualsiasi professionalità un’insieme di informazioni di cui presto diventerà impossibile fare a meno in un lavoro scientifico.

V. Sezione III - Osservazioni

1) Il punto di vista del laboratorio.

Il problema essenziale dal punto di vista in cui ci siamo messi non è, ad evidenza, quello delle eventuali differenze tra il laboratorio di Roma e gli altri laboratori. Il grande problema è invece quello dell’intervento delle scienze esatte nel campo della storia dell’arte e del restauro. Ci ritorneremo nella conclusione di questo lavoro, ma prima può essere utile precisare ciò che significa, a riguardo del dipinto, il “punto di vista del laboratorio”.

“ Pour le chimiste “ scrive Mr. René Sneyers³ “ le tableau est, avant tout, une entité matérielle caractérisée par la présence de certaines substances assemblées suivant une structure déterminée. Le chercheur du laboratoire aura ainsi pour tâche l’identification, la recherche des propriétés, l’observation de l’état de conservation et l’étude des transformations de ces matériaux »

Il Prof. Coremans precisa⁴: “ Ici comme ailleurs le laboratoire a une tâche bien déterminée, nettement différente de celle de toutes les autres disciplines. L’opinion du technicien sera fondée sur un ensemble cohérent de données théoriques et d’observations matérielles, et non pas - ce serait sortir de son rôle - sur des considérations esthétiques (le tableau doit-il être nettoyé parce que l’équilibre des couleurs est rompu ?), à moins que celles-ci ne soient les résultantes d’une dégradation contrôlable de la matière (jaunissement du vernis) .

Si comprende senza sforzo che l’apparizione di un tale punto di vista, che vede nel dipinto solo una “entità materiale” e che, nella sua preoccupazione di oggettività, rifiuta deliberatamente ogni considerazione estetica, abbia potuto spaventare un po’ coloro per i quali l’opera dipinta è soprattutto e innanzitutto un’opera d’arte, ” the intermediate somewhat between a thought and a thing”⁵. Non si è forse potuto parlare, senza dubbio un po’ precipitosamente, di contrapposizione tra l’arte e la scienza e posta in modo sconsiderato la questione “l’occhio o la chimica”⁶.

A dire il vero la questione è nello stesso tempo meno grave e più delicata. Il punto di vista del laboratorio non può avere validità se non all’interno del laboratorio. Ma, risolto questo, si pone l’altro problema della conciliazione dei punti di vista e della elaborazione di una formula di collaborazione nel rispetto dell’opera: ed è soprattutto di questo aspetto che si occuperà la conclusione di questo lavoro.

2) Osservazioni.

La prima preoccupazione suscitata dall’intervento di persone di scienza è quasi unicamente di ordine morale e pertanto è un po’ a malincuore e soltanto allo scopo di essere completi che ne

facciamo menzione. Si è temuto, in effetti, che per certi chimici o fisici la scienza non facesse aggio sull'arte, e che pertanto il desiderio di conoscere non avesse la meglio sul rispetto dell'opera d'arte e sulle esigenze della sua conservazione.

E' evidente tuttavia che l'azione sull'opera d'arte richiede sempre un certo numero di conoscenze preventive. Così operazioni come il prelievo di materia si giustificano nella misura in cui esse sono necessarie per informare il tecnico sulla natura di un male da curare o di un trattamento da mettere in opera. E' come un prelievo di sangue: fino a quando esso avrà per fine di svelare una malattia o di mettere a punto un rimedio certamente non gli si potrà rimproverare di violare la libertà individuale.

La scienza moltiplica i mezzi di controllo e di conseguenza le garanzie. La documentazione fotografica e le descrizioni dello stato di conservazione stabiliti dal laboratorio informano sull'aspetto del dipinto prima durante e dopo il restauro e permettono pertanto un controllo ulteriore delle operazioni.

E' necessario pertanto apprezzare nel suo giusto valore la portata delle garanzie così fornite dal laboratorio. Se è vero, ad esempio, che nel corso di una pulitura la sussistenza di vernici può in ogni momento essere controllata attraverso la fluorescenza o attraverso l'esame microscopico delle sezioni, un tale controllo, per quanto lo si ripeta frequentemente, non cessa per questo di essere retrospettivo. Quindi non sarà esso che potrà dare l'allarme e arrestare la mano del restauratore nel corso del lavoro. La sola guida possibile durante questo periodo decisivo è la sensibilità tattile e visiva del tecnico che durante le operazioni registra e apprezza in modo continuativo le modificazioni del dipinto ⁷.

I dati forniti dal laboratorio prima del trattamento assicurano in qualche modo una prima limitazione dei rischi e informano con precisione il restauratore sulla situazione che gli toccherà affrontare. Le informazioni fornite ad operazione effettuata completano la documentazione relativa all'opera e garantiscono il restauratore da eventuali critiche.

Ma tra questi due momenti il controllo sensibile da parte

dell'esecutore è il solo possibile. Controllo sensibile che - è bene sottolinearlo - non deve essere confuso con quello essenzialmente estetico che abbiamo esaminato nel capitolo consacrato alla pulitura.

Ma i laboratori offrono più che delle garanzie. Essi riprendono, alla luce della scienza moderna, l'opera pazientemente elaborata da generazioni di restauratori - artigiani. Essi si sforzano di apportare precisazioni concrete alla diagnostica parzialmente intuitiva dei restauratori⁸ e di ripensare in termini scientifici i vecchi procedimenti empirici per apportarvi eventuali perfezionamenti ed elaborare delle regole generali, delle teorie. La collaborazione tra il fisico-chimico e il restauratore è dunque non solo auspicabile ma necessaria. Depurare e affinare, attraverso l'esame rigoroso del primo, le conoscenze tradizionali e empiriche del secondo non può non essere, sul piano tecnico, l'unica ed evidente formula per l'avvenire.

Ma la tecnica è inseparabile dall'arte. Le difficoltà più grandi e concrete provengono senza dubbio dal fatto che il rigore della scienza si concentra in questo caso su una realtà la cui essenza stessa è sfumata e tanto indefinibile: sicché l'approccio esige una circospezione particolare. Rileggiamo gli ammonimenti di Mr. René Huyghe e del Prof. Friedlaender: «*Les savants authentiques savent bien que l'instrument matériel reste souvent en deçà du merveilleux instrument biologique qu'est l'homme: aucun procédé physique n'a pu encore remplacer le dégustateur de crus, l'expert en parfums. Le seuil des constatations reste beaucoup moins lointain chez l'être humain expérimenté, qui enregistre ce qui échappe encore aux expériences matérielles. Ce qui est vrai pour un vin, pour une odeur, l'est encore plus pour l'œuvre d'art, dont la donnée est infiniment plus subtile et complexe. Le laboratoire permet à l'homme d'amplifier ses pouvoirs d'investigation, il ne les remplace pas, il ne le remplace pas ...Il reste à savoir si précisément dans cette marge ouverte entre la perception humaine et l'enregistrement matériel, ne se trouve pas une part essentielle de l'œuvre d'art*»⁹.

“ So weit es sich um den Tatbestand der Materie handelt, bedeutet die Verfeinerungen der Beobachtung einen Fortschritt, der dankbar zu begrüessen ist. Aber, so weit es sich um die Kunstwirkung handelt, besteht die Gefahr, dass die Gelehrten, die sich so intensiv mit dem beschaeftigen, was fuer das nackte Auge unsichtbar ist, die Faehigkeit einbuessen, den Eindruck vom Sichtbaren zu empfangen. Amusiche Beobachter erhalten das Recht, in Sachen der Kuenst mitzureden, si legen die Uhr auseinander , um das Werk zu studieren. Und die Uhr geht nicht mehr“¹⁰.

CAPITOLO VI: PUBBLICIZZAZIONE DEI LAVORI DI RESTAURO

Fino a tempi molto recenti il restauro non conosceva alcuna pubblicizzazione. Il suo carattere generalmente mercantile ne faceva una attività quasi clandestina, i cui segreti non si trasmettevano che mediante l'apprendistato nel chiuso nella bottega. L'evoluzione delle concezioni estetiche e storiche da una parte e l'intervento di specialisti della scienza dall'altra hanno attirato improvvisamente sul restauro una attenzione di cui non si può che essere contenti.

Riviste specializzate pubblicano oggi studi tecnici in tutti i campi; si scambiano le opinioni, la scienza si estende e il segreto di ieri sarà presto una ragazzata anacronistica. L'Istituto Centrale del Restauro pubblica dal gennaio '50 un bollettino ed elabora una bibliografia di tutte le pubblicazioni relative al restauro così come di tutti i testi antichi relativi alle tecniche pittoriche¹.

Ma ancora più importante agli occhi del grande pubblico è l'organizzazione di mostre di opere restaurate. Molto spesso la diffidenza del pubblico riguardo al restauro proveniva proprio dall'ignoranza in cui esso si trovava sulla vera natura delle operazioni. Esposizioni recenti a Firenze, a Londra, ad Amsterdam e a Parigi sono state concepite in modo particolare per rivelare al pubblico la natura dei problemi posti ai restauratori e la maniera di risolverli. La presentazione di dipinti in corso di pulitura è particolarmente significativo a questo scopo. Il catalogo della esposizione di Firenze (1946) menzionava anche per ogni opera il nome del restauratore. L'Istituto Centrale del Restauro organizza regolarmente esposizioni dei lavori eseguiti. Esse sono evidentemente concepite in uno spirito nuovo, rispondente al punto di vista tecnico sotto il quale le opere sono chiamate ad essere esaminate. Da qui, in particolare, l'assenza di vetri di protezione, la limitazione al minimo delle cornici allo scopo di non distrarre l'attenzione e la intensità particolare dell'illuminazione².

Tale operazioni permettono di volta in volta di sondare l'opinione pubblica. Esse dissipano anche l'atmosfera di sospetto

che ha circondato fino ad ora le pratiche “misteriose” dei restauratori. Se sussistono diversità di opinioni tra gli specialisti per lo meno esse sono franche e pertanto suscettibili di determinazioni precise e concrete, ciò che permette di sperare di vederle un giorno risolte.

Per il grande pubblico, tuttavia, questa pubblicizzazione ha anche il suo rovescio. Quanti amatori d’arte, dopo aver preso atto senza emozione dei danni rivelati per esempio da una fotografia ai raggi X, sono presi improvvisamente da uno shock inatteso allorché gli stessi danni vengono loro mostrati a nudo in seguito alla pulitura! Senza dubbio il vecchio paragone tra il restauratore e il chirurgo non ha ancora rivelato tutti i suoi aspetti: è a tutt’oggi più facile a un non iniziato consultare la radiografia piuttosto che assistere all’operazione.

Se, in maniera generale, la pubblicizzazione del restauro costituisce un progresso, tuttavia bisogna tener presente che essa non sempre è auspicabile. Nello stesso modo che in medicina, il pubblico non può avere che un’opinione: solo gli specialisti hanno competenza per giudicare.

TERZA PARTE

CONCLUSIONI

W. Sezione I - Formazioni differenti

Nei capitoli precedenti abbiamo tentato di far emergere le principali idee-forza che determinano le differenti posizioni teoriche. Ora esaminiamo la situazione da un punto di vista più pratico. Piuttosto che la teoria, vediamo l'uomo che la formula, la difende e l'applica. E' con lui che bisogna lavorare, forgiare l'avvenire.

Disciplina giovane, il restauro fa appello a specialisti dalle formazioni così diverse che spesso non parlano la stessa lingua. Così, le tendenze contrapposte che abbiamo rilevato nel corso del nostro studio non sono, molto spesso, che il riflesso, cristallizzato in teorie, di queste formazioni differenti.

La formazione scientifica ha abituato il fisico-chimico alla ricerca del vero con metodi oggettivi. Egli esamina in termini chiari, razionali, la realtà concreta, materiale. E' questo il "clima", lo spirito che egli porta nello studio dei problemi di restauro e che spiega di volta in volta le sue vedute teoriche e i suoi metodi.

Di tipo completamente diverso è l'orientamento dello storico dell'arte, per il quale l'opera non è una cosa ma un "messaggio". Tutta la sua formazione mira a fornirgli i mezzi per comprendere, per interpretare questo messaggio attraverso le vie della storia e della psicologia. Pertanto, l'attenzione che egli è portato ad accordare al supporto materiale è altrettanto accessorio che quello dello scienziato per il "messaggio".

Da qui probabilmente, per esempio in materia di pulitura, una tendenza naturale, spontanea a ricercare il bello, mentre lo scienziato, altrettanto naturalmente, sarà portato a ricercare il vero. Se è così, l'errore consiste, in ultima analisi, nel volere optare fra queste due attitudini, poiché le si considera contraddittorie mentre, coscienti come bisogna essere del fine comune, esse devono essere complementari.

Probabilmente è proprio con un certo estremismo degli specialisti che si spiegano al meglio le reazioni dei pittori contemporanei dinanzi ai restauri quali, per esempio, quelle suscitate dalla mostra delle “Cleaned Pictures” della National Gallery.

La voce che si alza questa volta parla in nome dell'arte, ma anche e soprattutto in nome del mestiere¹. Né lo scienziato né lo storico dell'arte né l'estetologo praticano la pittura. Essi ne ignorano di conseguenza un aspetto essenziale: manca loro il senso dell'esecuzione. Ora non si può dare un giudizio completamente lucido su un dipinto senza avere affrontato anche l'aspetto della pratica².

Senza dubbio questo punto di vista è parzialmente giustificato in via di principio. Sfortunatamente accade che, proprio sotto l'aspetto del mestiere, la pittura moderna ha rotto quasi tutti i suoi legami con la pittura antica³. D'altra parte la “cultura pittorica” della maggior parte dei pittori moderni non è per nulla comparabile alla cultura letteraria dei nostri scrittori. Vi è in questo certamente una lacuna nella formazione. Piuttosto che di “formazione pittorica” bisognerebbe parlare di “senso della pittura”, sottintendendo in questo modo che, se gli artisti d'oggi sono in grado di apportare, all'occorrenza, utili contributi in materia di restauro, non è meno vero che manca un anello essenziale affinché una tale collaborazione sia fin da oggi possibile ed efficace in maniera generale.

X. Sezione II - Il restauratore

La formazione del restauratore ci riconduce, anch'essa, al mestiere. Nate dalla bottega artigianale, e continuamente a contatto con le opere del passato, le conoscenze e le pratiche del restauratore hanno conservato con queste ultime, sul piano tecnico, un contatto più stretto. Il pericolo, al contrario, è che la pratica artigianale non faccia aggio eccessivamente sulle considerazioni estetiche e storiche. Colui che manipola un oggetto per trattarlo tecnicamente senza dubbio l'apprezza, ma probabilmente in una maniera diversa da quella dell'“amatore”.

Da qui innumerevoli e spiacevoli dissidi. D'altra parte, dal momento che la storia del restauro, fino all'inizio di questo secolo, rivela spesso delle concezioni al giorno d'oggi indifendibili, il restauratore ha conosciuto, presso numerosi specialisti, un discredito ben comprensibile.

Ciononostante sarebbe sbagliato imputare alla formazione artigianale del restauratore delle colpe che sono innanzitutto quelle dell'epoca alle cui concezioni egli ha risposto. (Quanti grandi nomi, d'altra parte, sarebbero compromessi da un'accusa troppo affrettata!)⁴. Come ci scriveva recentemente Mr. G. L. Stout: “ It is especially wise ...to avoid any strongly adverse criticism of work of the past. Any mistakes that have been made are part of the sequence of mistakes which we undoubtedly are making now. The only hope for improvement is to search for better knowledge and to recognize that our present position is one of comparative ignorance”.

L'evoluzione rapida impressa al restauro dopo i primi tentativi di collaborazione tra scienziati, storici ed estetologi non diminuisce per niente l'importanza della formazione artigianale del restauratore. Sarà sempre il suo mestiere che tradurrà in realtà le concezioni teoriche. E' necessario dunque che questo mestiere si affini alla stessa stregua della teoria, affinché vi si possa adattare⁵. Ma bisognerà soprattutto che tra il teorico e l'operatore si sviluppi un terreno comune. L'esecuzione pratica esige in effetti una perfetta comprensione delle concezioni teoriche che si intende tradurre in pratica e, inversamente, i problemi che si pongono al restauratore presentano molto spesso, l'abbiamo visto, un aspetto estetico inseparabile dal loro aspetto tecnico. Un'opera fruttuosa non può concepirsi dunque che tramite la collaborazione. Ciò che esige, da parte dell'estetologo o dello storico, uno sviluppo della formazione tecnica e, da parte del restauratore, uno sviluppo della formazione estetica allo scopo di garantire una efficace comprensione reciproca⁶.

Infine, come osserva giudiziosamente Mr. G. L. Stout,⁷ : “The man who does the work is the man who must know what he is doing. His knowledge is the direct guide to procedure and it is changed and augmented as the work goes on. All he has

learned in the past and all he comprehends of the work in progress, the perceptions that reach him by eye or by hand, govern his arts in each passing moment of attention. When you make him merely an ox to be driven, you take out of the scheme of operation the only hope of responsible and sensitive control”.

Il restauratore, in effetti, non è un utensile: egli rappresenta una delle specializzazioni, una delle formazioni, uno dei punti di vista attualmente chiamati a collaborare alla salvezza dell’opera. La natura stessa dei problemi che - come abbiamo visto - egli può essere chiamato a fronteggiare esige, nei suoi riguardi, delle garanzie che possono essere date solo dalla qualità della sua formazione con il corollario indispensabile di una parte ragionevole di iniziativa.

Y. Sezione III - La collaborazione

L’analisi alla quale ci siamo dedicati nel corso di questo lavoro ci ha consentito di sottolineare a più riprese la complessità dei problemi sollevati dal restauro. Non sono molti i casi in cui, direttamente o indirettamente, non si richieda l’intervento di tutti gli specialisti interessati. D’altra parte l’esame in comune di casi particolari, molto più che astratte generalizzazioni, permette di mettere effettivamente la salvezza dell’opera al di sopra di ogni punto di vista particolare. Messi a confronto sul terreno concreto con il loro comune scopo, tutti i punti di vista, tutte le formazioni appaiono ugualmente utili, al punto che uno specialista veramente cosciente del ruolo dei suoi colleghi, non può non considerare come presuntuoso trascurare la loro opinione, anche là dove il loro intervento diretto non sembrerebbe indicato. Noi crediamo di potere ammettere per regola che il trattamento scelto debba soddisfare, per quanto possibile, a tutte le esigenze formulate. Nell’era della specializzazione ad oltranza qual’è la nostra, ogni formazione è, dal punto di vista umano, una deformazione. La collaborazione, resa così più difficile, diventa di conseguenza più necessaria. E’ urgente che ogni specialista ne prenda coscienza e rinunci a risolvere da solo i problemi che vanno al di là delle sue competenze specifiche. Una volta

integrata nella collaborazione in vista di uno scopo preciso, ogni disciplina diventa un ingranaggio indispensabile e le formazioni che, se comparate astrattamente, potevano sembrare contrapposte, si riveleranno in realtà complementari.

Lo sviluppo delle conoscenze esige la specializzazione, ed è indispensabile, al di là di un certo limite, avere fiducia in ciascuno degli altri operatori per tutto quello che attiene al suo campo specifico. Ma questa divergenza di metodi è una garanzia tanto più sicura ogni volta che venissero a concordare le conclusioni.

La collaborazione, d'altra parte, presuppone una organizzazione, una suddivisione del lavoro secondo direttive generali, tanto più importanti quanto più i componenti saranno specializzati. Questa funzione superiore, di sintesi, esige da colui che l'esercita una formazione generale che oltrepassi tutte le formazioni particolari per coordinarle in vista del fine. La direzione del restauro non può dunque essere affidata ad uno specialista in quanto tale ma bensì a colui che unirà ad una cultura artistica il più vasta possibile una conoscenza sufficiente nelle differenti branche di cui ci si deve occupare per accordare a ciascuna, in ciascun caso, il posto che le compete, pur sforzandosi di moltiplicare i punti di convergenza dei metodi.

Se bisognasse precisare, su un piano più pratico, la politica che ci sembrerebbe preferibile, noi diremmo che il primo fine da perseguire è la ricerca di basi di accordo positive sempre più ampie in modo da gettare un ponte tra le differenti specializzazioni nelle loro conquiste più avanzate. Il primo passo in questa direzione consisterà nello sviluppo degli elementi oggettivi. Ciò necessita di lavori in due direzioni:

1. Dato che la soggettività si lega essenzialmente a problemi puramente estetici, bisogna sforzarsi di attaccarli il più possibile a elementi oggettivi, cioè tecnici. E' essenziale raggiungere una conoscenza quanto più precisa e concreta possibile delle relazioni di causa e effetto che uniscono tecnica ed estetica. Stabilire un numero sufficiente di regole di corrispondenza tra caratteri estetici dati e le situazioni tecniche che le condizionano permetterà di trasferire i problemi estetici nel campo oggettivo

della tecnica. Così potrà elaborarsi, grazie alla moltiplicazione dei punti di intersezione, un linguaggio comune, suscettibile di uno sviluppo indefinito.

Un tale lavoro esige, da parte di tutti gli specialisti che collaborano, un gran numero di esperienze comuni, di operazioni vissute insieme, interpretate simultaneamente da ciascuno seguendo la propria formazione e seguite da reiterati confronti sui risultati raggiunti⁸.

2°) Bisogna d'altra parte che la formazione estetica metta l'accento sui fattori di oggettività. Benché difficile da definire, esiste una reale differenza tra il gusto personale e la comprensione dell'arte (Kunstverstaendnis). Questa differenza, secondo noi essenziale, si traduce in una limitazione della soggettività, perché essa costituisce il frutto di una educazione speciale della sensibilità alla luce della storia, della tecnica e della psicologia.

La verità dell'opera d'arte è umana e complessa. La sua ricerca esige pertanto l'intervento di tutte le nostre facoltà. Lo sforzo costante verso un metodo scientifico, oggettivo, deve operarsi nella coscienza della natura delle cose. Accade per questa scienza nuova che sta elaborandosi ciò che accade per la scienza giuridica. Noi non possiamo esimerci dal ricordare qui l'esortazione che ci faceva il Sig. Prof. De Page al termine del suo corso di diritto civile⁹: "Quando la conclusione di un ragionamento giuridico urta la vostra coscienza, non accusate troppo in fretta il diritto di essere contrario alla morale: una tale opposizione è troppo grave per essere ammessa alla leggera. Dite piuttosto a voi stessi che il diritto è stato male applicato. La coscienza morale è per il giurista un segnale di allarme. Essa non prova l'errore ma avverte di un pericolo".

Lo stesso si può dire della sensibilità dell'estetologo e del restauratore di fronte alla tecnica e alla scienza.

APPENDICE I: ANNOTAZIONI TECNICHE

z. Sezione III - Note complementari al testo

INTRODUZIONE

1. C. Brandi, "Restauro", in Enciclopedia italiana, Appendice, 1948-49, p. 698 e segg.
2. C. Brandi, Ibid.
3. E' principalmente al Prof. Brandi che va il merito di avere, nell'ambito di una teoria rigorosa, messo l'accento sul ruolo di questi due punti di vista in materia di restauro (Cfr. Parte I°, Cap. I°).
4. E' con ogni riserva che noi impieghiamo qui questa espressione; si troverà più avanti (Parte II, Cap.III, Sez. III) un tentativo di messa a punto.
5. Cfr. a questo proposito il bilancio recentemente effettuato da Mr. Van Schendel, segretario dell'ICOM, per l'anno passato, ne "Le traitement des peintures", UNESCO, 1951.
6. Questa, per lo meno, è l'impressione prodotta da un articolo di Mr. Murray Pease (?): "La conservation des objets de Musée et son avenir" in Museum , vol. III, n°. 3 (1950), p. 233.

PRIMA PARTE

1. Per l'evoluzione di questi problemi alla National Gallery di Londra Cfr. il catalogo delle "Cleaned Pictures", 1947, con introduzione di Sir Philip Hendy. Per il Louvre Cfr. "L'oeuvre d'art et les methodes scientifiques" Edition des Musées Nationaux, 1949.
2. Prendiamo in prestito queste informazioni da un articolo del Prof. P. Coremans: "L'introduction d'un nouveau critère dans l'appréciation des oeuvres d'art: les sciences naturelles", Alumni, giugno 1950.
3. L'Annunciata di Antonello da Messina, del Museo di Palermo, è stata sottoposta ad un procedimento di questo genere, che si trova esposto nel catalogo della "Mostra dei dipinti di Antonello da Messina" nov.-dic. 1942, pag 13. La linea di condotta da adottare nei confronti del ponte di Santa Trinita, a Firenze, è stato anch'esso oggetto di speciale esame .

SECONDA PARTE

CAPITOLO I

1. Un riassunto della Carta del restauro è stato pubblicato nella Enciclopedia italiana sotto la voce “Restauro” e nel Bollettino d’arte del gennaio 1932, p. 625 (Norma per il restauro dei monumenti).
2. C. Brandi, “Restauro”, cit.; ID., “ Il fondamento teorico del restauro”, BICR, 1950, n. 1, p. 5; “Il ristabilimento dell’unità potenziale dell’opera d’arte”, BICR, 1950, n. 2, p. 3.

Da questi articoli prendiamo in prestito le citazioni che seguono.

3. Cfr. Bibliografia (purtroppo non pervenuta).
4. Sulla storia del restauro dal punto di vista estetico vedi Sir Kenneth Clark “ The aesthetics of Restoration”, Proceedings of the Royal Institution, XXX, n. 141, 1938, 382-403
5. Cfr. Cap. IV, sez. 1 , “ Restauro conservativo” e “Restauro integrativo”.
6. Cfr. Cap. IV, sez. 2 e 3 per lo sviluppo e la critica di questa teoria.
7. Cfr. Cap. III, sez. 3
8. C. Brandi, “Some factual observations about varnishes and glazes” , BICR, n. 3-4, 1950, p. 9
9. C. Brandi, “Restauro”, cit.

CAPITOLO II

1. Noi non parleremo qui di nuovo del fondamento teorico della conservazione, già esposto nel capitolo precedente.
2. Cfr. Cap. III, Sez. 3, par.1
3. Cfr. Cap. V, Sez. 2
4. L’Istituto Centrale del Restauro ha messo a punto un sistema particolare di parchettatura, detta “parchettatura romana”, destinata a rimediare agli inconvenienti della parchettatura tradizionale o “parchettatura fiorentina”. Diverse opinioni recenti si mostrano contrarie in via di principio a qualsiasi tipo di parchettatura poiché questa, contrastando il gioco normale del supporto e, di conseguenza, degli strati preparatori e del colore, si dimostra in parecchi casi più pericolosa che utile. La curvatura del pannello potrebbe essere dunque considerato come un male minore. Cfr. Bradley, The Treatment of Pictures, I. 0724
5. Cfr. su questo punto importante Cap. III, sez. 1, par. 1
6. L’illustrazione della tecnica adottata per la ricostruzione degli affreschi

danneggiati dalle bombe si trova nel catalogo della “Mostra dei frammenti ricostituiti di Lorenzo da Viterbo”, Roma, maggio 1946 (testo Brandi).

Torneremo su questi lavori, dal punto di vista teorico, nel Cap. IV, sez. 2, par. 3.

I lavori relativi alle pitture etrusche di Tarquinia sono stati illustrati nel BICR, 1950, n. 2 (“Il distacco delle pitture della tomba delle Bighe”) e n. 3-4 (“Il distacco delle pitture della tomba del Triclinio”) dal Prof. Cagiano de Azevedo.

7. Cfr. in particolare Bradley, cit., I, 35
8. “Perfino dove si tratti, non diciamo di intervenire sull’aspetto stesso della pittura, ma sul suo supporto, e in un modo che non influisca affatto sul godimento estetico della pittura stessa, questo intervento che potrebbe credersi puramente rivolto alla conservazione della materia e pertanto legato unicamente a questo specifico problema pratico, dovrà tenere conto del lato storico dell’opera d’arte in quanto monumento storico ed evitare al massimo quelle modificazioni sostanziali, che solo la *salus publica* , ossia il salvataggio dell’opera, potrà giustificare come “suprema lex”, dovendosi intendere che nel possibile conflitto fra il lato estetico e il lato storico dell’opera, dovrà vincere sempre quello per cui l’opera è arte, ossia il lato estetico” (C. Brandi, *Some factual observations about varnishes and glazes*”, BICR, n. 3-4, 1950, p. 9
9. Cfr. in particolare la Crocifissione eyckiana di Berlino, recentemente esposta al Palais des Beaux-Arts.

CAPITOLO III

1. Non è stato possibile prendere conoscenza, con sufficiente precisione, delle posizioni assunte nei principali musei di Germania e Spagna
2. Prendiamo a prestito questa definizione da Mr. M. C. Bradley, cit.
3. C. Brandi, *Some factual ...*, cit., p. 9

A proposito delle giustificazioni tecniche della pulitura Mr. Procacci scrive: “ E’ bene subito precisare che, nella maggior parte dei casi, essa (la pulitura) deve eseguirsi per motivi superiori che spingono necessariamente a tal genere di lavoro “ (Mostra di opere d’arte restaurate, Firenze, 1946).

In questo senso si veda anche F. Ian G. Rawlins, *Les méthodes scientifiques de conservation des tableaux*, Endeavour, Londra, 1948

4. Cfr. a questo proposito il Cap. V, Sez. 1
5. Cfr. “*La conservation des peintures*”, Cap. XII, 103, p. 111 (*Mouseion*, I-II, 1938)

6. A questo proposito cfr. in particolare Max Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, e U. Procacci, *Mostra di opere d'arte restaurate*, Firenze, 1947
7. Abbiamo rinunciato a sviluppare qui il problema troppo complesso e troppo tecnico delle velature che, ancora molto recentemente, è stato oggetto di un animato dibattito tra il Prof. Brandi e i Sigg. McLaren e Werner. La questione può essere rapidamente riassunta come segue: la possibilità dell'uso delle velature, in tutte le epoche e da parte di tutte le scuole, viene attualmente riconosciuta. Ma i "totalitari" ritengono che, nella stragrande maggioranza dei casi, le velature impiegate fino al XVIII secolo offrono ai solventi la medesima resistenza degli impasti di colore. Solo nel XVIII e nel XIX sec. si sarebbe diffuso l'uso delle velature a base di vernice e altri leganti poco resistenti. I "moderati" sostengono, al contrario, che l'impiego a velatura di vernici colorate si riscontra già nel secolo XIII (in particolare nella Madonna di Coppo di Marcovaldo, che è del 1261), ciò che d'altra parte sarebbe confermato dal trattato di Teofilo (*De Pictura translucida*) e da altri testi. Infine, parecchie ricette proverebbero che i leganti impiegati per le velature sarebbero spessissimo molto meno resistenti di quanto non vogliamo ammettere i "totalitari".

Cfr. a questo proposito: C. Brandi, *The Cleaning of Pictures in relation to patina, varnish and glazes*, *Burl. Mag.*, July 1949; ID., *Some factual ...*, cit. ; "La restauration de la Pietà de Sébastien del Piombo", *Museum*, vol. III, n.3, 1950, 207; "Postilla al restauro della pala del Bellini di Pesaro e del Gozzoli del 1456 della Pinacoteca di Perugia", *BICR*, n. 2, 1950, 57; "Il restauro della Madonna di Coppo di Marcovaldo nella chiesa dei Servi di Siena", *Bollettino d'arte*, n. 2°, 1950; Mac Laren e Werner, *Some factual observations about varnishes and glazes*", *Burl. Mag.*, July 1950; *National Gallery, Le dévernissage des tableaux à la National Gallery, Museum*, vol. III, n. 3, 1950, 247; René Huyghe, *Le problème du dévernissage des peintures anciennes et le Musée du Louvre, Museum*, vol. III, n. 3, 1950, 257; J. R. H. Weaver, C. L. Stout e P. Coremans, *The Weaver report on the cleaning of Pictures in the National Gallery, Museum*, vol. III, n. 2, 1950; M. Cagianò de Azevedo, *Vernici semplici e colorate del sec. XV*, *BICR*, n. 1, 1950, 39.

8. I differenti colori, in effetti, non hanno subito nel tempo alterazioni identiche e la pellicola di vernice non li trasforma tutti alla stessa maniera. Da qui il rischio della pulitura progressiva per zone di colore. Dato che non è possibile ottenere l'unità se non accordando una zona ad un'altra e dato che una pulitura ugualmente omogenea dal punto di vista tecnico non è detto che dia un risultato uguale dal punto di vista estetico, il restauratore può essere portato a spingere sempre più la pulitura, continuando a basarsi sulla parte più chiara, che però può cambiare nel corso del lavoro.

9. Questo procedimento, chiamato a Londra "Safety margin test", costituisce tuttavia una garanzia preziosa. Si sceglie infatti, per fare la prova, la zona del quadro che si presume più sensibile. Si mette a punto un solvente formulato in maniera tale da non attaccare gli strati originali e si utilizza per la pulitura un solvente più blando. Lo scarto tra i due costituirà il "margine di sicurezza".
10. P. Fierens, *Le point de vue du critique d'art*, Alumni, maggio-giugno 1950, p. 262
11. Cfr. in particolare la "Madonna in trono con il bambino" attribuito al Maestro della Maddalena (XIII secolo), n. 19 e fig. 6 del catalogo della "Mostra di opere d'arte restaurate" Firenze, 1946. E' stata rimossa parzialmente una ridipintura del secolo XIX e altrove una del secolo XVII. La pittura originale, sotto queste due ridipinture che la ricoprivano totalmente, appariva ancora in possesso della sua vernice originaria.
Il "Ritratto di famiglia" di Corneille de Vos (Museo di Bruxelles) appariva, dopo la pulitura, ricoperto di una vernice antica inalterata (non originale poiché essa ricopre numerosi restauri).
Esperienze analoghe hanno potuto essere fatte in occasione della pulitura dell' *Agneau Mystique*.
12. Cfr. n. 1
13. BICR, n. 3-4, 1950, Notiziario, critica del Rapporto Weaver
14. Cfr. Neil Mac Laren e Anthony Werner, *Some factual ...*, cit.
15. Cfr. Sir Philip Hendy, catalogo delle "Cleaned Pictures", 1947, Introduction. National Gallery, *Le dévernissage ...*, cit.
16. Sir Philip Hendy scrive a questo proposito: The purpose of this exhibition is not only to do justice to the cleaned pictures, but, by extending the knowledge of their condition, to bring about a higher standard of criticism in this all important subject. There can be no deep understanding of old pictures without a knowledge of their state, of how much has to be allowed for the distortions caused by old varnishes, by damages and by unsuitable restorations... A policy of truthful scholarship would seem to involve as a corollary a policy of truthful exhibition. It would have been anomalous, for instance, to be content with the statement that the wrist and hand of Rembrandt's "Woman bathing" were nineteenth century additions, where with a little care the skilled restorer could remove them and reveal Rembrandt's own more vital painting unscathed". "Cleaned pictures", 1947, Introduzione
17. Cfr. , National Gallery, *Le dévernissage ...*, cit.
18. Cfr. anche F. Ian G. Rawlins, *Les méthodes scientifiques ...*, cit. e Kurt Wehlte, *Probleme der Gemaeldeerhaltung*, *Zeitschrift fuer Kunstgeschichte*, Bd. 12, Muenchen-Berlin, 1949, 90
19. C. Brandi, *Some factual ...*, cit.

20. Mac Laren-Werner, cit.
21. C. Brandi, *Some factual...*, cit.
22. Mac Laren-Werner, cit.
23. C. Brandi, *Some factual...*, cit.
24. Cfr. a questo proposito C. Brandi, *Gli otto dipinti acquistati dallo Stato per la R. Pinacoteca di Siena restaurati ed esposti presso l'ICR, Le Arti, giugno-settembre 1942, XX*. Citiamo: "...perché la possibilità di restituire ad un dipinto, a distanza di secoli, l'aspetto originario che aveva quando il pittore lo finì, e ciò per mezzo di una drastica pulitura, è convinzione erronea, alla cui base sta la pretesa che tutti i valori cromatici del dipinto si siano serbati inalterati. Poiché un'asserzione di tal genere è in ogni caso indimostrabile, è norma di saggio restauro non alterare l'equilibrio cromatico raggiunto con l'invecchiamento attraverso i secoli. Tale patina, seppure vela la forza originaria del colore, attutisce di molto le dissonanze prodotte dall'alterazione dei valori cromatici iniziali".
25. C. Brandi, *critica del Rapporto Weaver*, in *BICR*, n. 3-4, 1950, *Notiziario*, pp. 145 - 148
26. Cfr. nota 16
27. Mac Laren e Werner, cit.
28. Cfr. nota 25
- 28 bis. Cfr. nota 7
29. Brandi, *Il fondamento teorico del restauro*, *BICR*, n. 1, 1950, p. 5
30. Cfr. B. Berenson, *Metodo e attribuzioni*, Firenze, 1947
31. Bradley, cit., Hendy, cit.
32. Sir Kenneth Clark, *The aesthetics of restoration*, *Proceedings of the Royal Institution*, XXX, n. 141, 1938, pp. 382-403
33. Cfr. I Parte, nota 3
34. Bradley, cit.
35. Cfr. Sez. 2
36. U. Procacci (op. cit.) segnala in particolare la grande differenza constatata tra la parte di un quadro esposto all'aria e il bordo del colore ricoperto fin dall'origine dalla battuta della cornice. Osservazione infinitamente preziosa per lo studio delle modificazioni estetiche dovute alla patina
37. Brandi, *Some factual ...*, cit.
38. National Gallery, *Le dévernissage...*, cit.
39. Bisogna inoltre tener conto del fatto che, essendo per definizione la vernice originale la più antica, è poco probabile che abbia conservato le sue qualità fino ad oggi: piuttosto bisogna attendersi che essa, lungi

dall'essere ancora una protezione, sia divenuta un pericolo.

40. Dovendo escludere da questo paragrafo il punto di vista storico, è giocoforza esaminare questa idea in maniera incompleta. Il lettore però troverà il necessario complemento informativo al paragrafo 4, II, 1, in mancanza del quale il pensiero degli specialisti londinesi apparirebbe snaturato.
41. Cfr. par. 4 riservato al problema particolare nella sverniciatura
42. Brandi, *Some factual ...cit.*, IDEM, *Gli otto dipinti...*, cit.
43. Ricordiamo qui un testo di Duerer e una lettera di Rubens, che mostrano come questi artisti deplorino l'ingiallimento della vernice e dei colori e si sforzano di porvi rimedio. Ecco il testo di Duerer, citato da Doerner, cit., p. 347-48 :
"Nach ein Jahr oder zwei oder drei wollte ich sie mit einem neuen Firnis, den man sonst nicht kann machen, auf ein neues Ueberfirnissen, so wird sie aber hundert Jahr laenger stehen als zuvor. Lass sie aber niemand andern anders firnissen, den alle andere Firnisse sind gelb und man wuerde auch die Tafel verderben" (Guhl, *Kuenstlerbriefe der Renaissance*)
Ecco il testo di Rubens: "Je crains que le long séjour dans une caisse ait fait souffrir quelque peu les couleurs de cette peinture toute fraiche, et spécialement celles des chairs et le blanc, qui pourrait jaunir. J'espère que VS, qui est un si grand peintre elle-meme, pourra aisement y remédier, en exposant l'œuvre au soleil, de temps en temps. Si d'ailleurs l'intervention de VS était rendue nécessaire, je l'autorise bien volontiers à retoucher mon tableau, partout où soit un accident, soit une négligence l'y contraindrait » (Rubens a Juste Sustermans, Ed. R. Colin, II, p. 110. Si tratta della composizione intitolata *I disastri della guerra*)
Nel medesimo spirito citiamo questa osservazione di Roberto Longhi (,*Restauri* ", in *Critica d'Arte*, nn. 4-5, 1940): "Io non sono, per esempio, con i tanti che, affezionati al beverone giallastro che affogava il Pontormo di S. Felicità, nel vederlo ora smaltato di toni puri come un'insalatina di campo, urlano, imprecano al massacro. Per niente, per niente. Il Pontormo, a quei tempi, "vedeva" proprio così; ed è, se non erro, la "visione" cui alludeva malignando il Cellini in una lettera al Vecchi: " Vedo gli altri pittori (eccetto il Bronzino) immergersi infra fioralisi, e di vederli con molte composizioni di vari colori, i quali sono un ingannacontadini"
44. Clark, cit.
45. Mac Laren e Werner, cit.
46. Cfr. Nota 18
47. Cfr. Nota 10
48. Brandi, *The cleaning ...*, cit.

49. R. Huyghe, Conférence de l'ICOM à Paris, luglio 1948 (citato da Fierens, cit.)
50. Clark, cit.
51. Cfr. , per esempio, la lettera di Rubens a Sustermans (nota 43)
52. U. Procacci, Mostra ..., cit; IDEM, Restauri a dipinti della Toscana, Bollettino d'arte, feb. 1936, p. 364; Clark, cit.; C. Brandi, Cataloghi delle esposizioni presso l'Istituto Centrale del restauro (cfr. Bibliogr.)
53. Brandi, Some factual ..., cit.
54. Mac Laren-Werner, cit.
55. Clark, cit.
56. Cfr. la ganosis (Vitruvio) e l'atramentum (Plinio) e Brandi, Some factual ..., cit.
57. Longhi, Restauri..., cit.
58. Cfr. nota 43
59. Hendy, cit.
60. Bisogna sempre, del resto, stare attenti che l'apprezzamento estetico della patina non sia determinato dalle concezioni estetiche dell'epoca. A questo riguardo, sembra che la patina abbia conosciuto, in ogni tempo, sia sostenitori che detrattori. Gli esempi storici nelle due direzioni suggeriscono l'ipotesi della coesistenza permanente delle due "famiglie spirituali", nel senso in cui Focillon impiega questa espressione, famiglie che ritroveremo più avanti a proposito della storia della sensibilità cromatica. Sarebbe altresì interessante indagare in quale misura il gusto della patina potrebbe essere collegato a quello delle rovine e del frammento, in cui il Prof. Sedlmayr (Verlust der Mitte) vede una decadenza del senso architettonico. In questo caso esso sarebbe forse più marcato in certe epoche: manierista, romantica.
61. Cfr. nota 5
62. Cfr. nota 7
63. Tenuto conto della differenza di definizioni che abbiamo già segnalato
64. Vedi in questo senso le osservazioni di Kurt Wehlte , cit.
65. L'impossibilità di determinare oggettivamente l'aspetto originale conduce i sostenitori delle due posizioni a formulare, al riguardo, le ipotesi più favorevoli alla propria teoria. Solo un progresso delle conoscenze scientifiche nella misurazione delle trasformazioni dei colori potrà apportare un po' di luce in questo campo.
66. Cfr. sez. 2, par. 3 di questo capitolo
67. Sir Kenneth Clark (op. cit.) osserva al riguardo: " ...No wonder people of taste are annoyed (dalle puliture). For varnish is a polite agent. It reduces all sharp contrasts of tone. It gives to old pictures that

gentlemanly absence of intensity wich, as lord Chesterfield pointed out, is the secret of polite society. And just as there are certain truth which, in conversation, are better glossed over, so, I believe, there are certain pictures wich are better for a coating of varnish”

68. M. J. Friedlaender, *Von Kunst und Kennerschaft*, Oxford-Zuerich, ‘46
69. Huyghe, *Le problème ...*, cit; National Gallery, *Le dévernissage...*,cit.
70. Questo è forse eccessivo!
71. P. Coremans, *Le nettoyage et la restauration des peintures anciennes, le point de vue du laboratoire physico-chimique*, Museum, vol. III, n. 3, 1950, p. 230
72. Huyghe, *Le nettoyage ...*, cit.
73. Huyghe (citato da Fierens, *Le nettoyage ...*, cit.)
74. Huyghe, *Le problème...*, cit.
75. Huizinga, *L’autunno del Medio Evo*, Payot, 1948
76. Cfr. nota 68
77. Clark, op. cit. : “in nine cases out of ten the outcry raised at the cleaning of pictures is due solely to the shock which the eye experiences on seeing discoloured varnish removed. We have an image of a work of art in our minds and when that image is destroyed and another substituted, we resent the necessary effort of adaptation”
78. Cfr. III Parte, sez. 3

CAPITOLO IV

1. Cfr. Cap. I, sez. 2
2. Citiamo solamente la Cappella Brancacci in S. Maria del Carmine a Firenze, alla cui decorazione lavorarono successivamente Masolino, Masaccio e Filippo Lippi e la Cappella di S. Brizio nel Duomo di Orvieto, dove Luca Signorelli portò a termine l’opera incompleta di Fra Angelico. Si accetta comunemente che il Battesimo di Cristo degli Uffizi (Firenze) è frutto della collaborazione tra il Verrocchio e Leonardo da Vinci. Le botteghe di Cranach, Frans Floris e Rubens forniscono senza dubbio gli esempi più sorprendenti di questa collaborazione
3. Ricordiamoci, per esempio, il restauro dell’ *Agneau Mystique* da parte di Jan van Scorel e Lancelot Blondeel
4. Cfr. in particolare Horsin Déon, *De la conservation et de la restauration des tableaux*, Paris, 1851, e Clark, op. cit.
5. Sulla “scomparsa dello stile” nel XIX° secolo cfr. H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Salzburg, 1948
6. Cfr. Horsin Déon, cit.

7. Cfr. Friedlaender, cit.
8. Clark, cit.
9. M. von Pettenkofer, Ueber Oelfarbe, Braunschweig, 1870
10. M. Doerner, Malmaterial und seine Verwendung im Bilde
11. In questo senso, Clark, op. cit.
12. Procacci, cit.
13. Longhi, cit.
14. Longhi, cit.
15. Ruhemann, A Record of Restoration, Tech. stud., III, 1934, 3-15
16. Clark, cit.
17. Cap. I°, Sez. 2
18. C. Brandi, Il ristabilimento..., BICR, n. 2, 1950, 3
19. Brandi, ibid.
20. Brandi, ibid.
21. Brandi, Restauro, cit. (traduzione nostra)
22. Brandi, ibid.
23. Altri suggerimenti in Doerner (op. cit.) e Bradley (op. cit.)
24. Brandi, Ibid.
25. Cfr. bibliografia
26. Impieghiamo qui i termini di “maniera” e “stile” nel senso che dà loro il Prof. Friedlaender nella sua opera Von Kunst ..., cit. “
27. Fridlaender, cit.

CAPITOLO V

1. Cfr. P. Coremans, L'introduction d'un nouveau critère dans l'appréciation des oeuvres d'art: les sciences naturelles, Alumni, giugno 1950, p. 292
2. Cfr. P. Coremans, Van Meegeren's faked Vermeer's and De Hooghis, Amsterdam, 1949
3. René Sneyers, Le nettoyage et la restauration des peintures anciennes: le point de vue du laboratoire, Alumni, giugno 1950, p. 276
4. P. Coremans, Le nettoyage et la restauration ..., cit.
5. Coleridge, citato da M.lle Sulzberger in La scienza al servizio dell'arte, Le Flambeau, 1950
6. Cfr. Hofstede de Groot, C. Echt of onecht? 00g of chemie?, La Haye, 1925. Idea ripresa da Coremans (Introduction ..., cit.)

7. Cfr. al proposito G. L. Stout, *The Viewpoint of the Conservation*, Alumni, giugno 1950, p. 252
8. Coremans, *Nettoyage ...*, cit.
9. Huyghe, cit.
10. Friedlaender, cit.

CAPITOLO VI

1. A margine della sua Conferenza, tenuta a Roma nel dicembre 1949, l'ICOM ha deciso di estendere i lavori a tutti i Paesi partecipanti.
2. Sulla concezione di queste esposizioni cfr. C. Brandi, *Gli otto dipinti ...*, cit., e le fotografie che illustrano l'articolo.

TERZA PARTE

CAPITOLO I

1. Cfr. in particolare: *Connoisseur, Cleaning or scarifying? Treatment of National Gallery Pictures*, The Editor, feb. 1937, p. 94, e Francis Howard, *The Silver Philip, Connoisseur*, marzo 1937, p. 153. Dinet (*Les fleaux de la peinture*) riproduce tra le sue tavole un'anta del Trittico Baumgartner di Duerer prima e dopo la rimozione del rifacimento di manca nel testo e fa questa osservazione sconcertante: “ Parfois les savants historiens rivalisent, comme vandalisme, avec les restaurateurs audacieux. L a planche ci-joint nous offre un spécimen caractéristique de leur désastreuse collaboration ...la reconstitution soi-disant historique atteint un degré de grotesque qu'il est difficile de dépasser”.
2. L'esempio di Fromentin ne è senza dubbio la prova migliore
3. Cfr. a questo proposito un intervento di Mr. Louis Hautecoeur a margine del colloquio seguito alla conferenza di Mr. Jean Cassou su “La situazione dell'arte contemporanea (Dibattito sull'arte contemporanea, Ginevra, 1948), p. 219. “ Mr. Cassou a dit l'autre jour que les progrès de la technique correspondaient à cet oubli du métier. Je crois précisément que ce sont les progrès de la technique qui ont tué la technique ; car, aux XVIIème et XVIIIème siècles, les peintres étaient bien forcés de préparer eux-mêmes leurs couleurs. Le jour où Guimet a inventé la préparation industrielle des couleurs, les artistes n'ont plus connu la chimie des couleurs ; ils ont fait confiance au marchand. Ainsi, toute une série de faits a transformé le métier par empatement ; en meme temps, le métier de la touche était favorisé par ce souci contemporain de la vitesse. ”

Già Fromentin in un passaggio famoso si lamenta del mestiere perduto dei “maestri di un tempo” : “ On dirait que l’art de peindre est depuis longtemps un secret perdu et que les derniers maitres tout à fait expérimentés qui le pratiquèrent en ont emporté la clef avec eux. Il nous la faudrait, on la demande, personne ne l’a plus ; on la recherche, elle est introuvable. Il en résulte que l’individualisme des méthodes n’est à vrai dire que l’effort de chacun pour imaginer ce qu’il n’a point appris ; que dans certaines habiletés pratiques on sent les laborieux expédients d’un esprit en peine ; et que presque toujours la soi-disant originalité des procédés modernes cache au fond d’incurables malaises ”.

Renoir stesso fa ripetutamente questa confessione: “ En réalité nous ne savons plus rien, nous ne sommes surs de rien. Lorsqu’on regarde les œuvres des anciens, on n’a vraiment pas à faire les malins. Quels ouvriers admirables avant tout étaient ces gens-là. Ils savaient leur métier ! Tout est là. La peinture n’est pas de la revèsserie. C’est d’abord un métier manuel et il faut le faire en bon ouvrier ” (Citato da Cassou, cit.) “

Non sarebbe certo privo di interesse indagare sulla percentuale di pittori che partecipano alle commissioni e ai comitati incaricati della sorveglianza dei lavori di restauro.

4. Cfr. Clark, op. cit.
5. Cfr. Cap. III, sez. 3, par. 4, fin.
6. E’ questo il grande problema da risolvere nella elaborazione di un programma per una scuola di restauro
7. Cfr. Stout, cit.
8. Cfr. a questo proposito: H. J. Plenderleith, The examination and preservation of paintings: a digest”, Museum Journal, nov. 1932, p. 303 : “ Progress, however, can only be looked for by strict collaboration between the connoisseur who can appreciate the artistic elements and the scientist who knows his instruments and can use them so as to throw into relief the subtle elements that require interpretation” e P. Coremans, cit.
9. Tale è quanto meno lo spirito, se non la lettera precisa, dell’osservazione del Sig. Prof. Depage: “Là où l’historien d’art , l’esthéticien et le restaurateur pressentiront plus ou moins nettement le danger, le laboratoire s’efforcera d’apporter des precisions... Ces dernières (les indications fournies par le laboratoire) doivent d’ailleurs etre confrontées à la lueur des données historiques, esthetiques, stylistiques et techniques, fruit de l’examen du tableau par le conservateur, l’estheticien et le restaurateur”

Note du curateur et du traducteur

Giuseppe Basile

Le présent ouvrage répond à trois exigences fondamentales qui sont:

1. L'hommage mérité dû à un chercheur étranger précoce qui, plus que tout autre, a approfondi et fait mondialement connaître la théorie et la pratique de la restauration de Brandi et de l'Istituto centrale del restauro par des travaux qui ont commencé avec ce Mémoire et qu'il n'a jamais abandonnés, mais plutôt élargis à d'autres aspects de la pensée de Brandi, en particulier l'aspect critique et esthétique.

2. La reconnaissance, elle aussi due, envers une œuvre qui représente pour la première fois un traitement systématique, en Italie et à l'étranger, de la pensée de Brandi sur la création artistique et sur la restauration, mettant en relief le point le plus original de la Teoria del restauro, le lien indissoluble qui unit théorie et pratique.

3. L'acte de "réparation" (pas trop tardif, je l'espère) envers un texte dont une meilleure connaissance aurait sans aucun doute contribué à rendre plus concret et plus précis un débat, souvent approximatif et superficiel, sur les principes théoriques et méthodologiques comme sur les réalisations pratiques de Brandi et de l'Institut qu'il a dirigé pendant vingt ans - une situation qui aurait induit le Maestro à atténuer certaines prises de position par trop rigides et catégoriques, comme il arrive généralement à qui doit affronter des interlocuteurs trop partiaux ou, tout au moins, distraits.

La façon dont s'exprime l'auteur mériterait à elle seule tout un chapitre, cette capacité d'exposer avec simplicité et concision des concepts qui généralement ne le sont pas et ce sans leur ôter la moindre profondeur originale, un don que le traducteur que je suis espère ne pas avoir trahie.

On ne pourra en revanche me faire grief si le texte peut ne pas sembler très clair sur quelques points correspondant à des

lacunes dans l'original dactylographié et si les deux annexes et la bibliographie générale manquent (comme on peut le déduire des citations rapportées dans les notes, importantes, qui montrent une excellente maîtrise linguistique allant de la langue maternelle vers l'anglais et l'allemand, tout comme est exceptionnel le nombre de citations en langue originale dans le texte, qui ont donc été laissées telles quelles) ; elles sont citées par l'auteur mais introuvables dans la copie de l'ICR et ne sont pas en possession de l'auteur auquel je m'étais bien sûr adressé.

Le parfait amour est fils de la science parfaite.

Léonard de Vinci.

Mémoire de Licence en
Histoire de l'Art et Archéologie
Année 1950- 51
Présenté par Paul Philippot.

INTRODUCTION.

La présentation, comme mémoire de licence en Philosophie et Lettres, d'une étude sur la restauration des peintures anciennes appelle sans doute une justification. Il s'agit en effet d'une matière généralement considérée comme essentiellement technique, hier encore purement artisanale, et donc peu susceptible de s'inscrire dans le cadre des investigations universitaires.

Depuis quelques années cependant, la restauration des tableaux anciens a revêtu aux yeux d'un public toujours plus étendu, et débordant largement le cadre des spécialistes, une importance sans cesse accrue. En même temps, l'effort des techniciens intéressés, historiens de l'art, restaurateurs et physico- chimistes, a mis en lumière quantité de problèmes non seulement techniques, mais aussi et surtout scientifiques, d'ordre esthétique et historique, que la restauration, sans doute, a posés de tous temps mais dont nous commençons seulement à prendre clairement conscience.

«Il problema del restauro» écrit le Prof. Brandi «è in primo luogo attività critica e solo in secondo tempo attività pratica in dipendenza strettissima della prima» (1) Et ailleurs: «Il restauro è il luogo d'incontro della critica e della scienza» (2). C'est dans ces liens étroits de la restauration avec l'histoire de l'art et l'esthétique que nous voyons la justification de la présentation de cette étude.

Il s'agit essentiellement de déterminer dans quel état il est souhaitable que les œuvres d'art du passé soient offertes à l'examen du public. Sur la foi de cet aspect se formeront les conceptions de l'historien, les convictions du peintre contemporain, la culture de l'amateur.

Our toute œuvre d'art peut et doit être envisagée à deux points de vue: esthétique et historique (3). Quelle est la nature exacte de ces points de vue? Sont - ils toujours conciliables et

dans la négative, auquel faut-il accorder la préférence et pourquoi ? Enfin, sous quelles formes pratiques se traduiront leurs exigences? Etant donné l'évolution de l'état matériel du tableau d'une part et l'évolution de la sensibilité d'autre part, on peut se demander dans quelle mesure se justifie la recherche de l'état original de l'œuvre (4) et jusqu'à quel point l'aspect du tableau le plus conforme aux intentions de l'artiste ne risque pas de choquer les conceptions esthétiques actuelles, faites, nécessairement, de conventions et d'habitudes. Le choix entre deux aspects d'un tableau est en définitive le choix entre deux points de vue, l'établissement d'une hiérarchie de valeurs.

A la limite nous pouvons entrevoir une opposition entre le vrai - état original du tableau - et le beau - notre goût particulier. Est-ce une forme de conflit, non seulement entre l'histoire et l'esthétique, mais entre la science et l'art?

Un autre dualisme apparaît dans les modes de détermination de l'état original. Faut-il s'en rapporter d'abord à la critique esthétique ou à l'examen matériel, technique? Nouvelle possibilité de conflit entre la science et l'esthétique, non plus comme valeurs mais cette fois comme méthodes?

Tels sont les grands problèmes théoriques qui se posent. Il sont d'autant plus aigus que, comme l'a montré le Professeur Brandi, le fondement des divergences de vue est essentiellement d'ordre théorique. Il réside dans une différence d'attitudes vis-à-vis de l'œuvre, bien plus que dans une différence ou une insuffisance de procédés techniques.

Les débats ont d'ailleurs, depuis quelques années, pris une forme internationale.

Déjà, sous l'égide de la Société des Nations, l'office international des musées avait entrepris une œuvre d'information et de coordination des connaissances acquises dans les divers pays. L'Icom vient de reprendre cette mission (5).

D'autre part, nous avons assisté, depuis la fin de la guerre, à l'organisation de nombreuses expositions d'œuvres restaurées ou en cours de restauration, spécialement conçues pour renseigner le public sur le caractère de ces travaux. Citons l'exposition des

peintures restaurées de Toscane (Florence 1946), des «Cleansed Pictures» de la National Gallery (Londres 1947), de la «Ronde de Nuit» au Rijksmuseum (Amsterdam 1948), celle organisée à l'Orangerie sous le titre «L'œuvre d'art et les méthodes scientifiques» (Paris 1949) et les nombreuses expositions d'œuvres restaurées à Rome par l'Istituto Centrale del Restauro, notamment celle des fresques de Viterbe et de Padoue reconstituées après leur arrachement par la souffle des bombes (Rome 1946).

L'abondance et la précision des explications théoriques et techniques qui ont accompagné ces manifestations ont révélé au public, avec toutes leurs conséquences pratiques, des doctrines nettement divergentes. D'autre part, tandis -que les spécialistes européens continuent à soumettre les fondements de leurs doctrines à une critique de plus en plus rigoureuse qui semble parfois les miner au lieu de les affermir, certaines opinions américaines avec une confiance presque naïve dans les vertus de la technique semblent au contraire considérer les principes de base de la restauration comme définitivement établis et ne plus voir d'autre problème que celui, purement pratique et administratif, de leur application généralisée dans les musées (6).

On comprend, dans ces conditions, l'inquiétude soulevée en octobre 1950 par la nouvelle de la mise en restauration de «l'Agneau Mystique». Quelle attitude adopterait-on au Laboratoire Central de Musées de Belgique? Suivrait-on Londres, New York et Amsterdam, Paris et Rome, ou proposerait-on une position nouvelle? «La réunion, le 10 novembre 1950, d'une conférence internationale de spécialistes représentant les différentes tendances et appelée à voter une notion traçant dans ses grandes lignes l'orientation des travaux, est une nouveauté qui, certainement fera date et souligne bien l'importance capitale des problèmes que nous nous proposons d'aborder.

D'aborder et non de résoudre. Le but de ce travail n'est point d'apporter des solutions dont l'établissement excède nos compétences mais seulement de préciser les termes des principaux problèmes qui surgissent et de détecter les tendances, les conceptions, les complexes qui les ont fait naître ou qui orientent les esprits vers telle ou telle position. Et peut-être en précisant ces éléments en nous efforçant de faire le point avec exactitude et objectivité, aurons-nous posé un jalon nouveau vers une solution future.

Notre étude trouve ces origines dans une longue fréquentation des ateliers de restauration et dans une visite d'étude fait aux mois de décembre 1949 et janvier 1950 à l'Istituto centrale del restauro, grâce à la faveur de la Fondation Nationale Princesse Marie-José. C'est pourquoi elle est centrée sur l'organisation et les théories de l'Istituto romain.

Une première partie, consacrée à un bref exposé de l'organisation de l'Istituto Centrale del Restauro, vise principalement à faire connaître au lecteur la complexité et les ressources de l'instrument administratif et technique appelé à résoudre les problèmes de la restauration. Mais l'institut romain n'est pas seulement cet outil; issu lui-même des conceptions théoriques qu'il a pour mission de mettre en œuvre, il les reflète déjà dans sa structure.

L'examen de ces conceptions théoriques fera l'objet de la seconde partie de notre étude. Néanmoins, comme une compréhension parfaite de cette matière exige la connaissance des différentes thèses en présence, nous avons étendu quelque peu notre programme pour exposer aussi complètement que possible l'état actuel de la question.

Enfin, nous avons consacré notre conclusion à quelques suggestions fondées sur cet examen et destinées à indiquer une voie possible de progrès vers un accord et une unification des principes et des méthodes.

Cependant nous n'avons pas voulu, séduit par les problèmes théoriques, perdre le contact avec la réalité pratique, la technique raffinée et savante de la restauration. Nous avons réuni en annexe

quelques recettes, parmi les plus intéressantes, recueillies soit au cours de technique de la restauration, professé a l'istituto Centrale del restauro, soit lors d'entretiens avec des restaurateurs au travail.

Il resterait, pour être complet, à examiner, en fonction des conclusions auxquelles nous a conduit l'étude des questions théoriques et pratiques, le problème complexe de l'organisation administrative et technique d'un institut et d'une école de restauration.

Ainsi apparaîtraient d'ailleurs, plus clairement qu'à présent, les liens profonds qui unissent la première partie de ce travail à la seconde. Cette matière, toutefois, dépasse de beaucoup notre compétence et ne pourrait être traitée qu'après une étude approfondie, aux points de vue administratif et technique, des diverses formules en vigueur.

PREMIERE PARTIE

L'ORGANISATION ADMINISTRATIVE ET LE FONCTIONNEMENT L'ISTITUTO CENTRALE DEL RESTAURO

AA. Préliminaires

1. Historique

Ce ne pas d'hier que les Musées se préoccupent du problème de la conservation et de la restauration des œuvres dont ils ont la garde. Cependant, l'organisation scientifique de ces travaux au sein d'une vaste institution groupant les divers spécialistes appelés à y collaborer et garantissant la compétence du personnel ainsi que le contrôle de son activité est, elle, relativement récente (1).

Les laboratoires de Musées, introduisant dans l'examen des œuvres de nouvelles méthodes de recherche et, dans les travaux de conservation, de nouvelles garanties, apparaissent comme l'embryon des organismes qui fonctionnent aujourd'hui dans les principaux musées du monde. La fondation du premier laboratoire de Musée, celui des Staatliche Museen de Berlin, date de 1888. Cet exemple fut bientôt suivi ailleurs: au British Muséum, Londres en 1919, au Louvre, Paris en 1925 au Fogg Muséum of Art, Harvard University, Cambridge, Mass, en 1927 au Muséum of Fine Art Boston, Mass, en 1930, au Metropolitan Muséum, New York, en 1931, aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles et au Max Doerner Institut, Munich, en 1934. La National Gallery de Londres et le Courtauld Institute, University of London, furent dotés d'un laboratoire en 1935, et la création de L'Istituto Centrale del Restauro, à Rome, remonte à 1941(2).

Partout, les mêmes besoins ont provoqué les mêmes mesures.

Mais le souci de recherches scientifiques n'est pas le seul à avoir présidé à la création de l'Istituto Centrale del Restauro. L'administration, des Beaux - Art d'Italie désirait, non seulement seconder les ateliers de restauration existant de longue date dans les surintendances, mais encore unifier les conceptions théoriques fondamentales et les procédés techniques, arracher les premières à l'empirisme dominant et les seconds aux dangers de certaines pratiques non éprouvées scientifiquement.

Conçu dans cet esprit, l'Istituto Centrale del Restauro, créé par la loi du 22 juillet 1939, est un organisme beaucoup plus vaste qu'un laboratoire. Edifié dès l'origine en fonction de conceptions théoriques de la restauration, il réunit en une collaboration étroite les différents spécialistes intéressés, historiens de l'art, physico chimistes et restaurateurs.

2. Rôle de l'Institut.

La loi même, en précisant les buts dans lesquels a été créé l'Institut, révèle clairement l'intention unificatrice des auteurs du projet. Elle énumère textuellement : (art .1)

- a) l'exécution et le contrôle de la restauration des antiquités et des œuvres d'art, et le développement de recherches scientifiques destinées à en perfectionner et à en unifier les méthodes ;
- b) l'étude des moyens techniques d'améliorer la conservation du patrimoine historique et artistique national ;
- c) l'expression d'avis sur tout travail de restauration et de conservation d'antiquités et d'œuvres d'art ;
- d) l'enseignement de la restauration.

Cette activité est susceptible de s'exercer également sur des œuvres dont l'Etat n'est pas propriétaire (art 2).

Nous traiterons séparément, dans les deux chapitres qui vont suivre, de L'Institut de restauration proprement dit et de l'école de restauration.

CHAPITRE I : L'INSTITUT.

BB. Section 1 : Organisation

1. Services

L'Institut est doté, pour la réalisation de ses fins, de services spécialisés : (Art.3)

Un atelier de restauration ;

Un cabinet de physique et de radiographie ;

Un cabinet de chimie ;

Un cabinet photographique ;

Un cabinet d'archives pour la documentation relative aux restaurations ;

Une bibliothèque.

2. Personnel

La direction générale en est confiée à un directeur (historien de l'Art, pour des raisons exposées dans la deuxième partie, chapitre I) et à un administrateur.

Pour la partie technique et didactique, il est constitué un Conseil Technique, composé du Directeur qui en fait partie de droit et de quatre membres choisis par le Ministre de l'Education Nationale parmi des personnes ayant une compétence particulière en rapport avec les fins de l'Institut. Le Directeur informe le Conseil Technique de l'activité de l'institut et lui soumet les problèmes d'ordre technique ou didactique qu'il juge opportuns (cf. art. 5 et 6).

L'institut comprend encore, outre le personnel administratif, un chimiste, qui sera bientôt aidé par un second et par deux physiciens, un photographe et un aide photographe, un professeur de dessin et environ douze restaurateurs.

Ces derniers ont été choisis sur base d'un examen pratique, par une commission gouvernementale, pour la plupart parmi des restaurateurs privés. Leur nomination s'est faite d'abord à titre provisoire, car il ne s'agissait pas seulement de recruter des techniciens, il fallait encore former un personnel qui travaillerait dans l'esprit désiré. C'est sous cet angle que l'école se rattache étroitement aux idées qui présidèrent à la création de l'institut. (cf. section 2).

Bien que cet examen ait porté sur toutes les matières relatives à la restauration, dessin, histoire de l'Art, nettoyage, retouche, travail du bois et de la toile, chacun des restaurateurs, assis au sein de l'Institut, tend à s'y spécialiser.

A ce personnel, la Direction a imposé des principes entièrement différents de ceux qui ont toujours dirigé la restauration privée, laquelle répond généralement à d'autres exigences.

D'autre part, le fait de travailler pour l'institut a mis à la disposition des restaurateurs un outillage généralement hors de la portée d'un particulier et les a libérés en grande partie de la pression du temps. Aussi, disposant du matériel et du temps, mis en contact direct avec les laboratoires scientifiques et les historiens, le restaurateur est-il à même d'étudier plus soigneusement et plus profondément les problèmes qui se posent à lui et a-t-il le maximum de chances de les résoudre heureusement.

Bien qu'occupant au total une cinquantaine de personnes, l'institut fait cependant assez fréquemment appel à des restaurateurs privés renommés, qui préfèrent contracter avec l'Etat en vue d'une entreprise déterminée plutôt que d'entrer définitivement à son service : ces particuliers travaillent en collaboration avec l'Institut et souvent avec l'aide d'élèves de l'école de restauration.

3. Compétence territoriale

La dénomination « Institut Central », pourrait sembler un pur verbalisme à qui sait que rien n'a été enlevé, en droit à la compétence des surintendances. Il ne faut pourtant pas s'y tromper. Déjà l'article I de la loi, en définissant les buts de l'Institut de Rome, lui fournit le moyen d'influer par voie d'avis ou de contrôle sur l'activité des autres ateliers italiens établis auprès des surintendances. Mais il y a plus. En fait, on recourt de plus en plus, de toutes les régions du pays, aux services de l'Institut de Rome, et cela, pour diverses raisons : il dispose d'installations plus importantes et plus adéquates à certains travaux qui ne peuvent matériellement être exécutés ailleurs ; d'autre part, il jouit d'un prestige grandissant à raison des garanties qu'il offre et du renom des personnalités qui y travaillent ; enfin, il n'est pas impossible que de petits ateliers de province ne préfèrent lui abandonner l'exécution de travaux particulièrement délicats pour se décharger d'une responsabilité trop lourde.

C'est pourquoi, si l'institut n'est pas à proprement parler central en droit, il est en train de le devenir en fait, et l'espoir de ses dirigeants est de voir cette situation consacrée par la loi.

La compétence des surintendances se verrait alors limitée aux travaux d'importance secondaire.

CC. Section 2 : fonctionnement.

Le demande de restauration d'une oeuvre d'art émanera généralement d'un conservateur de musée ou d'un surintendant, éventuellement conseillé par des techniciens. Dans l'institut, le traitement à appliquer sera en principe décidé par le Directeur, mais celui-ci consultera évidemment le Conseil technique et les restaurateurs. S'il s'agit d'une oeuvre particulièrement importante, les lignes de conduite seront tracées par une commission gouvernementale attachée au Ministère de l'Education Nationale, qui étudiera la question en se basant notamment sur des essais exécutés dans l'atelier de restauration. (Nettoyages partiels, retouches, etc.) (3).

Dans ces limites, le Directeur quant aux lignes de conduite générales et les restaurateurs quant aux méthodes techniques jouissent d'une liberté considérable, qui leur permet de se livrer à des recherches, d'innover et de faire ainsi progresser les connaissances et les réalisations.

DD. Section 1 : Généralités

Conçue et réalisée en même temps que l'institut, l'Ecole de Restauration en constitue un rouage indispensable. Il s'agissait en effet de pratiquer la restauration dans un esprit tout à fait nouveau, d'unifier les conceptions et les méthodes ; il fallait, en conséquence, créer un type nouveau de restaurateur répondant, par sa formation esthétique et technique, à des idées nouvelles. La création d'une école était des lors une nécessité. C'est pourquoi l'enseignement de la restauration est posé par la loi comme l'un des buts de l'Institut. (Art 1, d.).

Mais les promoteurs de la loi ont vu plus loin. Ils ont compris que les problèmes auxquels ils entendaient faire front dépassaient e l'intérêt national et ont ouvert aux étrangers les portes de l'école. Le Professeur Brandi, Directeur de l'Institut, a particulièrement insisté sur ce point au cours de ses conférences à l'étranger. C'est qu'ici comme ailleurs, la collaboration internationale est plus que souhaitable, elle est nécessaire. Les oeuvres de chaque école sont sujettes à leurs « maladies » propres ; chaque climat agit à sa façon, les soins à donner sont différents, et chacun se spécialisant naturellement dans le traitement des cas qui s'offrent le plus fréquemment à lui, il y a tout à gagner à une collaboration, à une étude commune, forcément plus féconde que des échanges de vues platoniques. Par l'admission des élèves étrangers à son enseignement, l'Istituto del Restauro réalise donc un double but : répandre ses principes hors de l'Italie, et travailler à la collaboration internationale dans la tâche de protection des oeuvres d'art.

Faut-il ajouter que cet appel est suivi ? Sur une douzaine d'élèves, l'école compte chaque année un à trois étrangers, venus souvent de pays où la restauration n'a pas encore connu de développement, de sorte qu'ils en seront chez eux les véritables pionniers (mexicains, syriens, américains)

EE. Section 2 : Personnel et programme.

1) Personnel

L'enseignement est dispensé par le personnel même de l'institut. L'école reconstitue ainsi, dans la mesure du possible, l'atelier. Les cours pratiques, qui sont évidemment les plus nombreux, permettent la collaboration directe, étroite, des élèves avec le restaurateur.

Comme condition d'admission à l'école, on exige un certificat d'études moyennes peu importe lesquelles (Academia, liceo, Ginnasio) ; on ne demande pas que l'entrant possède déjà des connaissances techniques - il les acquerra à l'institut - on exige seulement un minimum de formation générale, une base de culture correspondant à peu près à dix ou douze années d'études.

2) Programme des Cours (Art. 9-10)

La durée de l'enseignement est fixée par la loi à trois ans, plus une année de perfectionnement. Les trois premières années comprennent obligatoirement l'enseignement de :

a)
histoire de l'art antique, médiéval et moderne.

b)
technique de la restauration.

c)
chimie.

d)
physique.

e)
sciences naturelles.

f)
dessin et technique de la peinture.

La quatrième année est consacrée à l'étude des quatre premières branches, suivant un programme spécialisé.

La majeure partie du travail consiste en exercices pratiques, portant sur l'exécution de restaurations et l'application de processus scientifiques auxiliaires.

Pour donner une idée plus précise de la répartition du travail nous ferons suivre ce chapitre d'un type d'horaire des cours.

L'élève qui a satisfait aux épreuves prévues reçoit après trois ans un diplôme d'aptitude à l'exercice de la profession de restaurateur, tandis qu'une attestation spéciale lui est remise après l'année de perfectionnement.

Enfin, l'article 12 porte « qu'il est interdit d'instituer des écoles de restauration sans l'autorisation du Ministre de l'Education nationale, au contrôle duquel est soumis l'enseignement de la restauration dans le pays ». Disposition qui trouve, elle aussi, sa justification dans le besoin principal de rénovation et d'unification qui est à raison d'être de l'institut.

3) Quelques détails sur les matières enseignées.

1. Le cours le plus original, et par là le plus digne d'attention, est sans conteste celui de « Technique de la restauration ».

C'est en effet la première fois que cette matière fait l'objet d'un enseignement public. Jusqu'ici, le métier ne s'apprenait que dans l'atelier, fidèle en cela, exemple rare aujourd'hui, à l'organisation médiévale. La matière, d'ailleurs, l'exigeait, et aujourd'hui encore, l'école, pour être bonne, devra se rapprocher le plus possible, dans son système didactique, de l'ancien atelier. Le cours qui a été conçu s'entend sur deux années et comprend une partie théorique et une partie pratique. On trouvera un résumé de la première dans l'annexe, consacrée aux questions techniques. Disons seulement ici qu'elle comprend deux domaines distincts : la technique de la peinture aux différentes époques et la technique de la restauration proprement dite. Il importe en effet que le restaurateur ait une parfaite connaissance de la technique adoptée dans une oeuvre s'il veut comprendre les altérations que cette oeuvre subit, en établir un diagnostic sûr et trouver le remède adéquat. La partie pratique du cours consiste en exercices dirigés par le professeur et choisis à la fois en

recherchant une difficulté croissante et en mettant à profit les « cas » dont l'institut pour s'occuper, au fur et à mesure qu'ils se présentent. Un développement tout à fait systématique est évidemment impossible du fait que la « matière première » ne peut provenir que des œuvres remises à l'institut pour y être traitées, et qu'il faut prendre comme elles viennent. Néanmoins, le temps manquera toujours pour mettre les élèves en présence de tous les problèmes que posera leur métier.

2. Les cours de physique, chimie et sciences naturelles,

dont le restaurateur n'a pu jusqu'ici bénéficier à l'atelier, contribuent à la lutte contre un traditionalisme purement empirique.

On veut que l'élève, après quatre ans, soit à même de comprendre et de résoudre seul les problèmes de chimie ou de physique qui se poseront à lui au cours de sa carrière. Non qu'il doive atteindre à la compétence d'un licencié, mais il lui faut toutes les notions que peut exiger de lui la pratique journalière du métier.

Etablis sur cette base, les cours comportent, dans leurs grands traits :

en chimie : notions permettant de pratiquer l'analyse qualitative et quantitative nécessaires à la détermination des matières employées.

en physique : un peu de tout, mais principalement l'optique ; il faut que l'élève puisse pratiquer seul la photographie (ordinaire et en couleur), la stéréo-radio et stratoscopie, la photographie aux rayons ultra violets et infra-rouge, la spectroscopie.

3. Enfin, le cours de dessin porte sur la copie d'œuvres anciennes et le cours de droit est destiné à mettre l'élève au courant de l'organisation de l'administration des Beaux Arts.

Horaire des cours				Première année		
H	Lundi	Mardi	Mercredi	Jeudi	Vendredi	Samedi
8-9	Chimie	Histoire dell'Art	Techn. de la Rest.	Techn. de la Rest.	Chimie	Histoire dell'Art

9-10	Ex. de Rest.					
10-11	"	"	"	"	"	"
11-12	"	"	"	"	"	"
12-13	"	Dessin	"	Dessin	"	"
13-14	"	"	"	"	"	"
16-17	Sc. Nat		"	Physique		
17-18	Physique		"	Sc. Nat		

Deuxième année

H	Lundi	Mardi	Mercredi	Jeudi	Vendredi	Samedi
8-9	Ex. de Rest.	Ex. de Rest.	Ex. de Rest	Ex. de Rest	Ex. de Rest	Chimie
9-10	"	"	"	"	"	Ex. de Rest
10-11	"	"	"	"	"	Droit
11-12	"	"	"	"	"	Dessin
12-13	"	"	"	"	"	
13-14	"	"	"	"	"	
16-17	Histoire dell'Art		"	Histoire dell'Art		
17-18	Ex. de Rest			Physique		

DEUXIEME PARTIE

POSITION DE L'ISTITUTO CENTRALE DEL RESTAURO DEVANT LES PRINCIPAUX PROBLEMES DE LA RESTAURATION DES PEINTURES

FF. Préliminaires

1. Plan adopté dans cette partie

Nous avons vu quel instrument est l'Istituto Centrale del Restauro. Nous examinerons dans cette seconde partie la doctrine qu'il défend et ses applications dans les principaux domaines de la restauration. Notre plan sera le suivant :

- 1) La théorie (chap. I), que nous étudierons d'abord parce qu'elle est le fondement de toutes les attitudes adoptées par l'Istituto et que, de ce fait, elle nous en fournit en quelque sorte la clef. Cependant, nous ne serons en mesure de la juger convenablement qu'après avoir examiné de près les différents problèmes auxquels elle s'applique. Nous serons donc amenés à y revenir occasionnellement dans les chapitres suivants.
- 2) La conservation (chap. II) par contre pose principalement des problèmes d'ordre technique. L'œuvre doit être conservée à tout prix, et les exigences de la « saluta publica » - pour reprendre l'expression du Prof. Brandi - laissent peu de place aux considérations purement esthétiques. Cette matière ne présente donc qu'un intérêt limité du point de vue qui nous occupe ; nous la traiterons cependant rapidement en raison de son importance pratique et dans le souci de tracer un tableau complet de l'activité d'un institut de restauration.

- 3) Le nettoyage et la retouche (chap. III et IV) seront l'objet par excellence de notre attention. Ce sont eux en effet qui suscitent les controverses les plus violentes. Le rôle de la théorie y est capital ; nous reviendrons donc, dans les chapitres qui y sont consacrés, sur les matières exposées dans le chapitre I, à la lumière cette fois, d'une analyse plus approfondie.
- 4) L'activité du laboratoire (chap. V) sera examinée plus rapidement, notre intention étant de nous tenir à l'écart de la pure technique. Nous chercherons à préciser la nature de l'effort des sciences exactes, renvoyant à la troisième partie (conclusion) l'exposé des problèmes nés de la collaboration, dans l'œuvre de restauration, de l'homme de science avec l'historien et le restaurateur.

Enfin, un court chapitre (VI) sera consacré aux autres activités de l'institut (documentation, photographie, expositions et publications) dont l'intérêt principal est la publicité qu'elles assurent au travail.

2. Avertissement

Très rapidement, nous nous sommes, au cours de ce travail, heurté à des difficultés de terminologie et d'interprétation des textes. Non seulement les partisans de chaque théorie usent des mêmes termes dans des sens différents, mais encore est-il fréquent qu'un même auteur laisse subsister une imprécision qui rend extrêmement délicate l'interprétation de ses écrits.

Sans doute n'y a-t-il pas lieu de s'en étonner si l'on considère qu'il s'agit d'une discipline encore dans l'enfance, d'un terrain sur lequel viennent de se réunir des spécialistes aux formations radicalement différentes, et que l'Icom lui-même a considéré l'établissement d'un lexique polyglotte des termes techniques comme la plus urgente des tâches qui lui incombent.

C'est pourquoi nous avons tenu à multiplier les citations, soit dans le texte soit en note, et à conserver, chaque fois que

c'était possible, la langue originale. Si cependant il a pu nous arriver de trahir la pensée particulièrement souple et nuancée d'un auteur, nous lui présentons à l'avance toutes nos excuses, et demandons au lecteur de considérer alors notre exposé sur un plan plus théorique, comme simple développement d'une idée possible. Cette remarque vise tout particulièrement la section 3 du chap. III, dans laquelle les difficultés de terminologie et d'interprétation nous ont paru presque insurmontables et aggravées encore par notre désir d'astreindre cette matière confuse à la rigueur d'un exposé logique.

Nous tenons également à insister sur le fait que, nous attachant essentiellement aux problèmes théoriques soulevés par la restauration, et notamment par le nettoyage, nous avons toujours dans nos examens, supposé les théories bien exécutées ; il n'était pas possible, en effet, de tenir compte ou d'étudier des erreurs ou négligences dans l'exécution. Cet aspect de la question, bien qu'essentiel en pratique, nous aurait fourvoyé dans le domaine technique sans rien changer à la nature des problèmes théoriques examinés.

CHAPITRE I : LE FONDEMENT THEORIQUE DE LA RESTAURATION. THEORIE DU PROFESSEUR BRANDI.

GG. Section 1 : Généralités.

Le souci d'examiner en profondeur, sur le plan théorique, les problèmes posés par la restauration est certainement la grande originalité de l'école italienne. De telles recherches, si conformes à l'esprit de la critique d'art italienne, ont été entreprises depuis une quinzaine d'années. Leur but est de préciser la nature de la restauration comme activité spécifique et de définir ses rapports avec l'esthétique et l'histoire, afin de la soustraire à l'empirisme dominant.

Ce sont des considérations théoriques sur l'œuvre d'art comme création esthétique et comme monument historique qui ont constitué la base de la « Carta del Restauro », conçue en 1932 et formulant les principes directeurs de la restauration des monuments (1). Mais ces considérations peuvent aisément s'étendre à la sculpture et à la peinture.

L'Istituto Centrale del Restauro est, lui aussi, fruit et agent d'application de telles conceptions théoriques. Son directeur, le Prof. Brandi, qui se livre avec dynamisme à ces recherches, a formulé sa pensée théorique dans trois articles auxquels nous nous référerons constamment au cours de l'exposé qui va suivre (2). L'application pratique de ces théories est abondamment illustrée et commentée dans une série d'articles et de notes relatives aux travaux exécutés par l'Istituto (3).

HH. Section 2 : La théorie du Professeur Brandi

Le Prof. Brandi propose de la restauration la définition suivante : « On entend généralement par restauration toute activité visant à prolonger la conservation des moyens physiques auxquels sont confiées l'existence et la transmission de l'image artistique. On peut aussi en étendre le concept jusqu'à englober

la réintégration approximative, dans la mesure du possible, d'une image artistique mutilée ».

Cette définition, mettant en évidence les deux pôles irréductibles du concept, souligne une ambiguïté fondamentale qui, bien plus que les divergences strictement techniques et même les accidents matériels provoqués par de mauvaises méthodes, est à la base de tous les dissentiments et des critiques adressées aux restaurateurs. C'est pourquoi il est nécessaire, si l'on veut trouver une solution stable, de poser clairement le problème sur le plan théorique.

Les recherches nouvelles en vue de dégager le concept de restauration et de l'arracher à l'empirisme dominant ont pour objectif principal la solution des oppositions dues à l'application de ces deux théories extrêmes.

La « Carta del Restauro » ne précisait pas encore les rapports étroits existant entre le concept d'art et celui de restauration. Or, en fait, toute intervention, si minime soit-elle, sur une œuvre d'art, est plus qu'une activité pratique. Elle implique une conception théorique qui, fût-ce inconsciemment, la guide. La nature de l'intervention nous révélera si l'œuvre d'art a été considérée, sur le plan théorique, comme un simple monument historique, si au contraire il a été tenu compte de son caractère esthétique, ou enfin si, ces deux points de vue ayant été pris en considération, une préférence a cependant été accordée à l'un ou à l'autre. Lorsque les préoccupations esthétiques paraissent dominer, il conviendra encore de distinguer entre celles qui n'ont d'autre source que le goût individuel et celles qui reposent sur l'analyse du concept même de l'art.

L'histoire, qui démontre l'exactitude de ces considérations, révèle en même temps que ces différentes attitudes n'expriment pas seulement des particularités individuelles, mais bien des moments distincts dans l'histoire de la culture (4).

Longtemps, on a considéré que la restauration devait rester cachée, et ce, sans aucune idée de fraude. On se fondait sur la conviction que l'œuvre, sinon, ne représenterait plus, par rapport à l'archétype, qu'une expression de second degré. Cela seul suffit déjà à montrer l'importance de l'influence de la conception

de l'art sur celle de la restauration. Si l'art est imitation, il est évident que le processus interrompu ou dont le résultat a été mutilé peut être repris plus tard par un autre artiste. Cela ne veut pas dire cependant que le concept de restauration ait toujours été déduit de celui de l'art avec une rigueur logique. C'est au contraire la première fois que l'on tente consciemment cet effort. Mais la relation n'a jamais cessé d'exister inconsciemment, depuis l'époque gréco-romaine jusqu'au romantisme, c'est-à-dire jusqu'à l'époque où la restauration s'est détachée comme une discipline vraiment indépendante. C'est encore pourquoi les oppositions actuelles résultent non de divergences techniques mais de positions esthétiques irréductibles : empirisme anglais, idéalisme italien.

Reprenons rapidement deux exemples historiques développés par le Prof. Brandi : la reconstitution du Laocoon par Montorsoli, et la restauration, par Thorwaldsen, des sculptures d'Égine.

Le XVI^e siècle florentin était dominé par l'esthétique platonicienne. Ce qui comptait, c'était l'idée du Beau, dont l'œuvre d'art était une matérialisation. Cet idéal une fois entrevu, sa réalisation par l'homme était une pure question d'habileté technique. Le fait que plusieurs siècles s'étaient écoulés entre la création du Laocoon et sa découverte dans la Via delle sette ... ne s'opposait donc nullement à ce que le processus technique du créateur fût repris par le restaurateur, puisque l'archétype du beau était extra-temporel. Aussi la restauration pouvait-elle être confiée à Montorsoli, comme à tout autre sculpteur. Elle était légitime, et même indispensable, car, avec l'œuvre d'art, c'était l'idée même du beau qui était mutilée. Mais le résultat est que, bien que Montorsoli n'ait laissé aucune trace textuelle de son intervention, celle-ci révèle des conceptions esthétiques tout à fait conformes au platonisme du Cinquecento.

Lorsque Thorwaldsen restaure les sculptures d'Égine, il semblerait qu'il doive en être de même. Mais le fait que le néoclassicisme est une restauration littérale et non spirituelle du classicisme entraîne une différence considérable. Pour Montorsoli, le groupe du Laocoon appartenait spirituellement à

son temps, et dans sa restauration « à chaud » pour ainsi dire, il l'interprétait conformément à la culture plastique qui lui était propre. Il le réintégrait ainsi dans le « frangente » de la culture de l'époque, dans un présent historique où redevenait partie de l'histoire l'éternel présent qui individualise l'œuvre d'art. Thorwaldsen, au contraire, entendait le classique comme une nature plus parfaite et reculée, à l'égard de laquelle on pouvait procéder comme en sciences naturelles. Et, de même qu'en cette matière on peut risquer, avec une approximation suffisante, de reproduire tout l'animal en partant d'une vertèbre, Thorwaldsen a, à partir des membres mutilés des statues d'Egine, refait « à froid » des mains et des pieds « canoniques ».

Aujourd'hui, aucune de ces deux opérations ne peut plus s'appeler restauration. Montorsoli transporte le Laocoon dans la vie maniériste de son temps ; Thorwaldsen, interprétant en néoclassique, révèle l'attitude critique du sien à l'égard de l'art antique. Chacune de ces deux restaurations reflète de façon indélébile la position culturelle de son époque à l'égard de l'art. Cependant, si Montorsoli refait presque une œuvre nouvelle, Thorwaldsen ne comet qu'une erreur d'interprétation critique.

Ces exemples, que l'on pourrait multiplier, démontrent à suffisance et sans aucune sollicitation l'interdépendance, à une époque déterminée, entre la conception de l'art et l'intervention effectuée sur une œuvre, sous forme de restauration.

On pourrait en conclure qu'une restauration, quelle qu'elle soit, ne satisfera jamais que l'époque à laquelle elle s'exécute, ce qui entraînerait l'impossibilité théorique de toute restauration. Une telle conclusion serait cependant erronée. En effet, si la conception de la restauration a varié au cours de l'histoire, un principe est cependant resté constant au travers de toutes ces modifications : celui qui montre la restauration inséparable de l'esthétique. En vérité, selon le Prof. Brandi, de même qu'il a fallu des siècles pour ériger en disciplines indépendantes l'esthétique, la logique et l'éthique, il a fallu des siècles aussi pour révéler cette relation restauration-esthétique, qui doit être la base d'une conception stable de la restauration. Dès lors, les différentes attitudes historiques n'apparaissent plus comme des

fluctuations imputables aux contingences, mais comme une succession de stades nécessaires à l'élaboration du concept à travers l'histoire. « Il faut donc distinguer la diversité contingente des diverses pratiques de restauration, et le problème, d'ordre spéculatif, de la restauration qui, loin d'être un problème de goût, fait un avec celui de l'essence de l'art, donc de l'esthétique. Mais nous allons plus loin. Nous soutenons que la pratique même de la restauration doit être déduite rigoureusement du principe qui pose celle-ci comme inséparable de l'esthétique ».

On pourrait objecter que si le concept de restauration est déduit de celui de l'art, loin d'être stabilisé, il se trouve condamné à suivre les fluctuations de nos conceptions de l'art. Le Prof. Brandi répond qu'il suffit de remarquer que le problème de la restauration se posera toujours pour une œuvre d'art déterminée, existant dans le monde. La question de la nature du processus artistique, celle de la nature de l'œuvre d'art (forme, réalité pure, connaissance, irréalité), peut donc être écartée. La seule chose qui compte, c'est que l'œuvre réalise « une présence dans la conscience humaine » qui peut être envisagée à des fins de restauration.

« C'est dans le rapport qui s'institue entre l'œuvre d'art elle-même et la conscience qui l'accueille et la reconnaît comme telle que réside la relation qui justifie l'exigence de la conservation des moyens physiques auxquels est confiée la transmission de l'image. C'est ce que nous avons résumé dans le principe que seul se restaure la matière de l'œuvre d'art ».

Un tel principe met donc hors de cause le problème de la définition et de l'essence de l'art ; il se borne à reconnaître l'existence de certains objets qui, bien que fabriqués par l'homme ne trouvent pas leur justification dans l'utilité. La matière qui compose ces objets subit des changements, des détériorations. On peut et on doit y porter remède.

Mais ceci ne peut se faire que dans le respect du caractère particulier de l'objet. Etant l'expression d'une conscience, l'œuvre d'art est un monument historique, indépendamment de sa valeur esthétique et des fluctuations de celle-ci au cours de

l'histoire. La restauration devra donc respecter à la fois l'aspect historique et l'aspect esthétique de l'œuvre d'art, et tout conflit entre ceux-ci devra donc être considéré comme mal posé, parce que l'œuvre participant à la fois des deux aspects, ne peut être en conflit avec elle-même.

On voit ainsi que la restauration archéologique (5), tout en constituant un grand progrès par rapport à la restauration de fantaisie, supprime cependant un des aspects de l'œuvre en la considérant uniquement du point de vue historique. C'est précisément sa pseudo-rigueur scientifique qui la rend dangereuse. Mais inversement, la restauration intégrative (5) d'un objet mutilé ne peut, pour satisfaire l'esthétique, se rendre indépendante de l'histoire, à peine de rentrer dans la fantaisie et de constituer un complexe nouveau, tout à fait différent, de conscience et de matière. C'est pourquoi « il temperamento dell'oggetto come opera d'arte e come monumento storico, se non proibisce il ristabilimento approssimativo dell'unità rappresentativa dell'oggetto, esige tuttavia l'inconfondibilità di questo serio intervento sull'oggetto, sicché resti a sua volta come successivo testimonio di storia » (6).

Ainsi conçue, la restauration s'apparente étroitement à la critique philologique, qui vise à reconstituer un texte dans sa lettre et dans son esprit. Comme la philologie, elle est donc « in primo luogo attività critica, e solo in secondo tempo attività pratica, in dipendenza strettissima della prima ». « La restauration n'est pas une création » souligne encore le Prof. Brandi, « et les restaurateurs ne sont pas des artistes. La restauration est le lieu de rencontre de la critique et de la science ». C'est pourquoi sa direction doit être confiée à un spécialiste des problèmes critiques, c'est-à-dire à un historien de l'art, et non à un praticien.

II. Section 3 : Remarques.

Une critique complète et satisfaisante de cette théorie ne sera possible qu'après l'exposé des attitudes pratiques auxquelles elle a conduit dans les différents domaines. Nous nous bornerons donc ici à attirer l'attention sur certains points qui nous semblent d'ores et déjà délicats ou contestables, de manière que le lecteur reste en alerte dans les chapitres suivants. On trouvera une critique plus précise dans les chapitres III et IV (sec. 3) et dans la troisième partie.

1) Critique de la théorie.

Le Prof. Brandi a démontré de façon décisive, par la philosophie et par l'histoire, que la restauration suppose une esthétique. Même lorsque le restaurateur s'en défend, même lorsqu'il n'en a pas conscience. L'acte matériel traduit une conception théorique, révèle un choix entre des valeurs, même si le concept n'a pas été abstrait, même si les termes du choix n'ont pas été formulés. C'est ce mécanisme que le Prof. Brandi démontre dans ses exemples historiques et que, une fois guidés par lui, nous retrouvons partout. Mais, poursuivant l'analyse dans cette voie que nous sentons la bonne, nous ne pouvons admettre avec le Prof. Brandi que « tout conflit entre l'aspect esthétique et l'aspect historique d'une œuvre d'art soit un conflit mal posé » (7). Ce conflit, au contraire, apparaît nécessairement dès qu'une œuvre doit être soumise à la restauration. En effet, une œuvre « intacte », c'est-à-dire conservée dans les meilleures conditions, nous offre son état primitif modifié uniquement par l'action inéluctable et irréversible du temps. Un désaccord entre l'aspect esthétique et l'aspect historique ne se concevrait ici que si même ces conditions optimales avaient nui à l'aspect esthétique de l'œuvre, ce qui est très rare, mais non impossible (7). L'œuvre détériorée, par contre est, par définition, le résultat d'une section, au cours de l'histoire, de facteurs nuisibles à l'aspect esthétique. Facteurs qui, par ailleurs, peuvent être vénérables (retouches anciennes, quelquefois l'usure ou la

patine). Mais la vie historique de l'œuvre a nui à sa vie esthétique. Le seul fait que l'œuvre doit être soumise à la restauration implique l'existence du conflit. Bien plus, le principal problème critique, pour le restaurateur, consiste précisément à donner une solution à ce conflit en imposant un ordre ou une hiérarchie aux valeurs esthétiques et historiques soit une fois pour toutes (idéalisme) soit dans chaque cas particulier (empirisme).

Dans un article récent, le Prof. Brandi reconnaît d'ailleurs la possibilité du conflit, tout en le limitant au cas extrême de « *salus publica* » : nécessité de transposition, offense à l'histoire rendue indispensable par la suprématie de l'aspect esthétique (3).

Nous retenons cependant que, bien que le conflit soit pour nous inévitable, le restaurateur doit toujours rechercher la solution qui concilie le mieux les deux pôles. L'esthétique, cependant, est la raison d'être de l'œuvre ; elle devra toujours l'emporter en dernier ressort. L'aspect historique est un aspect accessoire, son intérêt souvent est inversement proportionnel à la qualité artistique de l'objet.

2) Théorie et application.

En insistant sur le fait que les conflits, en matière de restauration, découlent de divergences de conceptions théoriques bien plus que d'oppositions entre procédés techniques, le Professeur Brandi a certainement touché le cœur du débat. Une mise au point théorique s'impose. Seule une théorie peut dicter des règles de conduite. Mais jusqu'à quel degré peut-elle, pour la solution des cas particuliers, dont la variété est infinie - jusqu'ici la nuance est souvent l'essentiel - imposer des règles normatives ? Quelle place cette législation laisse-t-elle à la jurisprudence ?

Il semble également impossible d'édicter le maintien ou l'enlèvement de principe de tout repeint, par exemple. Dès lors, dans quelle mesure un repeint devra-t-il être respecté ? Dans quelle mesure un vernis ? Ces questions, que nous examinerons dans les chapitres III et IV, peuvent se poser sous deux aspects :

quelle sera la marge laissée par la règle à l'interprète ? ou : quelle sera la part d'empirisme irréductible parce qu'inhérente à la matière ?

3) Le restaurateur, agent d'exécution.

La place essentielle faite par le Prof. Brandi à la théorie explique le portrait qu'il trace du restaurateur, agent d'exécution entièrement soumis, en dehors de la pure technique, aux directives du critique. La division du travail, nécessaire jusqu'à un certain point, n'impose cependant pas, selon nous, une subordination aussi étroite. S'il est vrai que la restauration est « in primo luogo attività critica, e solo in secondo tempo attività pratica, in dipendenza strettissima della prima » (9), il ne s'ensuit pas nécessairement que le restaurateur doive être, suivant une division des agents calqués sur la division théorique de l'activité, strictement limité à une activité purement pratique et dépendante. Ce serait établir dans les démarches de la restauration des cloisons arbitraires nuisibles au travail.

Le problème critique n'est jamais indépendant des considérations techniques ; la pratique de la restauration suppose toujours la compréhension des problèmes esthétiques auxquels elle répond. Au caractère synthétique de l'activité doit correspondre une formule d'interpénétration des spécialistes qui collaborent.

La subordination radicale - il ne s'agit pas ici du point de vue administratif, mais de la « politique du travail » - adoptée à Rome, nous semble devoir être une formule transitoire justifiée par une réaction nécessaire contre les excès du passé et de la restauration mercantile. Elle découle aussi du caractère de la formation de la plupart des restaurateurs (strictement artisanale), formation que l'on a coutume de lier aux erreurs du passé. Mais ce « coup de barre » ne peut-être une solution définitive. L'instrument qu'il a créé peut encore être perfectionné et adapté plus étroitement à la culture du travail exigé. C'est à l'étude de ce problème complexe que nous consacrerons la conclusion de ce
mémoire.

JJ. Section 1 : Généralités

La conservation de l'œuvre est le premier devoir de ceux qui en ont la garde ; les exigences qui en résultent sont en quelque sorte une force majeure qui écarte toutes autres considérations ou se les subordonne.

Problèmes et solutions relèvent surtout de la technique et de la science. Maux et remèdes se formulent de façon concrète, objective, peu sujette aux difficultés inhérentes à la subjectivité des jugements esthétiques. Aussi diffèrent-ils peu, dans leurs principes, d'un atelier, d'un pays à l'autre.

Nous n'insisterons pas ici sur l'originalité de certains procédés particuliers à l'Istituto Centrale del Restaur, que l'on trouvera exposé à l'Annexe I, section 2 ; nous nous bornerons à donner une idée générale des différentes « maladies » qui se présentent le plus fréquemment, et de la nature des soins qu'elles réclament.

L'Istituto Centrale del Restauro s'est attaché à l'étude de l'histoire de la restauration, et l'on trouvera des renseignements intéressants sur l'origine et le développement, en France et en Italie, de certains procédés de conservation dans deux articles parus dans le Bollettino de l'Istituto : Michelangelo Cagiano de Azevedo : « Una scuola napoletana di restauro » (n°1, 1950) et Licia Borelli : Restauro et restauratori di dipinti in Francia dal 1750 al 1860 (n°3-4, 1950). Voir aussi la bibliographie (Annexe, II).

Les modifications matérielles qui, avec le temps, affectent la structure et l'aspect des peintures ont deux sortes de causes : l'évolution physique et chimique intrinsèque des matériaux d'une part, et les facteurs extérieurs : climat, interventions humaines d'autre part. L'action de ces facteurs sera d'autant plus marquée que la technique de l'artiste aura été moins soignée.

Dans les cas les plus favorables, la transformation matérielle de l'œuvre aboutira simplement à la formation de la patine (2). Ailleurs, elle revêtira l'aspect de véritables maladies. Dès lors, se pose le problème : comment enrayer le mal qui s'est déclaré et comment prévenir son apparition ou son développement : traitement curatif, traitement préventif.

La détermination des traitements préventifs relève de plus de la compétence exclusive des laboratoires, qui enregistrent les conditions climatiques dans lesquelles se trouvent les œuvres, étudient leurs répercussions sur la matière et cherchent à déterminer les conditions optimales de conservation (3).

Les traitements curatifs sont appliqués par les restaurateurs, avec l'aide occasionnelle des laboratoires. Nous trouvons dans les paragraphes qui vont suivre, un rapide tableau des maladies dont souffrent généralement les supports, les préparations, les couches de peinture et les vernis.

KK. Section 2 : Principaux problèmes de conservation

1) Les supports.

a) Le bois.

Sous l'action des variations de la température et de l'humidité de l'air, les supports travaillent. Le plus souvent, les panneaux de bois se courbent et gauchissent, provoquant le clivage de la peinture : il faut les parqueter pour les redresser et les maintenir plats et procéder au fixage de la peinture qui s'écaille. Parfois, les joints cèdent ou les planches éclatent, endommageant la couche picturale : on procédera alors à un recollage, à l'apposition de taquets, éventuellement à un parquetage et à une restauration de la surface. Cependant, le parquetage, autrefois très fréquent, trouve de plus en plus d'adversaires. Lorsqu'il est assez fort pour empêcher la courbure des panneaux, il provoque leur éclatement ; sinon, il favorise une ondulation correspondant aux lattes parallèles collées dans le

sens du bois, avec pour conséquence un jeu désagréable de la surface (4).

Les vers aussi menacent le bois : on les détruit à Rome dans une chambre à gaz, et l'on rend au panneau sa solidité en l'imprégnant de résine. Enfin, dans les cas de délabrement grave du support, la peinture sur panneau sera transposée.

b) Les toiles.

Les toiles sont sujettes à trois sortes de dégâts courants : déchirures, dessiccation, putréfaction. Aux petites déchirures on remédiera par l'application d'emplâtres ; dans les autres cas, c'est l'opération délicate du rentoilage qui s'impose. Quelquefois la transposition.

c) Les murs.

Le grand ennemi des fresques est l'humidité, surtout lorsqu'elle provient du sol même et imprègne la paroi du support. Elle occasionne un détachement de l'apprêt et de la couleur, contre lequel on lutte par des fixages ; mais lorsque le cas s'avère trop grave, il est préférable de procéder à la transposition de la fresque entière pour la soustraire à une ambiance qui, tôt out tard, doit la détruire. C'est là une opération qui tient du miracle pour les non initiés ; les italiens, amenés à y recourir souvent, y sont passés maîtres.

2) Les préparations.

La colle contenue dans tous les apprêts est sujette à décomposition sous l'action de l'humidité. Mélangée en quantité excessive au « gesso », elle peut provoquer le clivage de l'apprêt, qui entraîne les couches picturales. Dans les deux cas, l'apprêt malade perd son pouvoir adhésif. Il se détache du support, localement d'abord, puis sur une surface croissante. Des « cloches » apparaissent, ou de l'écaillage. On procède dans ce cas au fixage, par injection ou imprégnation de colle ou de cire entre l'apprêt et le support. Ce danger menace à la fois les

fresques, les toiles et les panneaux. Il s'est révélé particulièrement destructeur dans de nombreux cas d'œuvres abritées pendant la guerre dans des caves trop humides.

3) La couleur.

En elle-même, la couleur ne subit guère de détérioration. L'assombrissement du médium de peut être considéré comme un dégât. Mais il est évident que, lorsque l'apprêt se détache, il entraîne la couleur ; fréquemment aussi, c'est la couleur même qui se sépare de l'apprêt, lequel continue à adhérer au support ; l'un et l'autre cas commandent un fixage. Enfin, certaines couleurs s'altèrent (« s'oxydent »), mal auquel il n'est guère de remède jusqu'ici.

4) Les vernis.

Destiné originellement à protéger la couleur, le vernis peut, avec le temps, devenir une nuisance. Tantôt il provoque, en craquant, le clivage de la couleur, tantôt il empêche, par la trame dont il recouvre le tableau, la pénétration par les craquelures des substances de fixage. Le nettoyage s'impose donc souvent pour des raisons de pure conservation (5).

Dans d'autres cas, et pour des raisons encore incomplètement éclaircies mais parmi lesquelles l'humidité joue certainement un rôle essentiel, le vernis blanchit et perd toute transparence. Le tableau, blanc et opaque, semble perdu. C'est le chanci. Petten Kofer, le premier, y apporta un remède : la « régénération » par des vapeurs d'alcool. On préfère généralement aujourd'hui recourir à un nettoyage (abaltion du vernis). La régénération n'est en effet qu'un remède momentané, et présente en outre des dangers considérables.

Enfin, maladies des vernis qui se déclare généralement peu après leur application, le bleuissement, contre lequel les remèdes sont encore discutés.

5) Principales réalisations de l'Istituto Centrale del Restauro.

Depuis sa création, relativement récente, l'Istituto Centrale del Restauro a réalisé une série de grands travaux de conservation qui témoignent d'une maîtrise étonnante dans le domaine du traitement des peintures murales. Citons la transposition de vastes fresques romaines et romanes, celle, exécutée dans des conditions particulièrement défavorables, des peintures étrusques des tombes de Tarquinia, et la reconstitution, à partir de fragments déchiquetés, des fresques de Lorenzo da Viterbo à Santa Maria della Verità, à Viterbe, et des fresques de Mantegna à Padoue (6).

Nous ne pouvons entrer ici dans l'examen des procédés techniques employés. Nous soulignerons seulement que, malgré des difficultés matérielles immenses, ces œuvres loin d'avoir souffert de l'opération en sont sorties, dans une large mesure, régénérées, comme l'attestent de nombreux documents photographiques.

LL. Section 3 : Remarques.

Tels sont les principaux cas qui rendent indispensable l'intervention du spécialiste. Lorsque le mal se déclare, cette intervention est urgente. Mais il ne s'ensuit pas que les remèdes les plus radicaux (rencollage, transposition) soient toujours les plus souhaitables. Ces opérations, en effet, comportent un risque considérable et, si peu apparent que ce soit, l'œuvre souffre toujours du « choc opératoire ». Il est erroné et présomptueux de vouloir arracher définitivement l'œuvre à son vieillissement, à sa « respiration » naturelle, pour la fixer dans un état définitif, immuable, comme tentent de le faire certains adeptes de la transposition sur métal (7). Conserver, c'est avant tout gagner du temps. S'il faut agir vite, il ne faut pas agir précipitamment. Il faut retarder un parquetage, un rentoilage, une transposition, aussi longtemps que possible, parce que ces opérations sont irrémédiables. Mais il faut aussi et toujours les entreprendre à temps.

A ces arguments d'ordre technique, le Prof. Brandi ajoute un argument théorique qui nous semble essentiel et qui gouverne toute l'activité de l'Istituto dans ce domaine : le respect de la « Storicità » de l'œuvre d'art. C'est ce principe en effet qui exige que toute intervention sur l'œuvre tienne compte du côté historique de l'objet et évite au maximum toute modification substantielle de celui-ci, même si cette modification ne doit avoir aucune répercussion sur l'aspect esthétique de l'œuvre (8).

Ajoutons que beaucoup de transpositions, en modifiant la texture du support, notamment en substituant la toile au bois, faussent désagréablement l'aspect de la surface du tableau. Enfin s'il est malaisé de préciser dans quelle mesure le tableau « objet historique » est lié au tableau « image artistique », il est cependant certain que le support, dans la mesure où il est apparent, gagne à conserver les caractères de l'époque pour les mêmes raisons que le cadre.

MM. Section 1 : Généralités.

Le nettoyage étant, an raison de son caractère esthétique marqué, le demaine de restauration le plus controversé, nous nous y attacherons tout particulièrement.

En gros, deux thèses s'affrontent : celle que nous pourrions dire « londonienne » du nettoyage complet, et celle, favorable au nettoyage partiel, de Rone et de Paris. A la première, que la littérature qualifie généralement de « radicale » ou « totalitaire », défendue récemment par Sir Philip Hendy, MM. Neil Nao/Laren , Werner et J. Rauline (National Gallery, London) se rallient dans l'esemble le musées américaine, le Rijkemuseum d'Amsterdam e, dans une certaine mesure, le Kunsthistrisches Museum de Vienne. La seconde, dont le principaux protagonistes sont le Prof. Brandi (Istituto centrale del Restauro, Rome) et Mr. René Huyghe (Paris) , l'emporte en Italie et en France, et, jusqu'à un certain point, en Belgique (Mr. Paul Fierens) (1).

La compréhension de ces deux positions, qui s'appuient sur des arguments esthétiques, historiques, techniques et scientifiques, nous a paru exiger une rapides enquête sur le raison du nettoyage et les possibilités da la technique dans ce domaine. Une appréciation valable des théories suppose en effet la connaissance des réalités auxquelles elles s'appliquent.

1) Justification du nettoyage.

On entend généralement par nettoyage l'enlèvement des vernis, repeints, surpeints ou saletés qui recouvrent la surface d'une peinture (2). Cette opération, de même que la revernissage, qui lui succédait ordinairement, était fréquemment entrepris autrefois pour des raisone purement esthétique. Aujourd'hui, les raisons du nettoyage peuvent se grouper en deux catégories :

1. Nècessité technique de conservation.

C'est la raison majeure, la « *salus publica suprema lex* » suivant l'expression du

Prof. Brandi (3). Les cas les plus courants sont les suivants :

a) L'excès du vernis contrecarre le travail de la pellicule de couler et provoque du clivage. Le fixage devra s'accompagner d'un dévernissage, ou au moins d'une réduction du vernis, qui supprimera cette dégradation.

b) Le vernis, souvent, empêche l'imprégnation des couches sous-jacentes parce qu'il bouche les craquelures. Il faut alors, pour permettre un fixage convenable, l'enlever ou le dissoudre.

c) Le vernis qui poudre ou chaneit a perdu ses qualités protectrices et sa transparence. A la régénération (Petten Kofer) dont l'effet n'est que temporaire, on préfère généralement aujourd'hui le nettoyage, suivi d'un revernissage éventuel.

d) Le rentoilage et la transposition nécessitent l'application, sur la surface de la peinture, d'un papier de protection qui y adhère parfaitement. L'excès ou la mauvaise qualité du vernis rend cette adhérence défectueuse, de sorte que le rentoilage et la transposition imposent presque toujours le dévernissage au moins partiel.

2. Raisons esthétiques à base objective, matérielle.

Certains nettoyages se justifient par des considérations esthétiques et historiques qui trouvent leur base dans des éléments matériels, aisément définissables avec objectivité. Ce sont ceux qui tendent à l'enlèvement des vernis relativement récents et superflus, parce que recouvrant un vernis ancien resté efficace, ou des surpeints dénaturant la peinture originale sous-jacente.

L'existence de ces vernis et de ces surpeints peut souvent être établie par différents moyens :

-l'examen technique et physico-chimique du tableau (notamment la photographie aux rayons X, infra-rouges et ultra-violet) (4);

-l'examen d'anciennes copies ou gravures exécutées d'après le tableau;

-l'étude des archives des musées et d'autres documents révélant le revernissage des tableaux (souvent avec des vernis teintés).

Goethe déjà, dans son « Voyage en Italie », signale les méfaits de l'usage qui consiste à « nourrir » les tableaux anciens à l'huile.

Le terre, fréquemment utilisé, de « vernis original » suppose la possibilité de déterminer l'âge d'un vernis. Si certains indices (composition, résistance aux solvants) permettent une approximation relative, nous ne croyons pas qu'il soit possible, à l'heure actuelle, de déterminer si la « dernière » couche de vernis rencontrée sur un tableau est ou non originale. L'hypothèse d'un nettoyage avant enlevé le vernis original doit toujours être envisagée. Par contre, la présence, sous un vernis ancien, de restaurations est un indice décisif.

Enfin, tous les vernis changent avec le temps. Ils jaunissent, deviennent plus ou moins opaques. Ces modifications physiques objectives ont des répercussions esthétiques évidentes. Faut-il s'y soumettre ou s'y opposer ? C'est ce que nous essaierons de voir dans les sections suivantes (5).

2) Données techniques.

Avant de discuter en théorie ce qu'il faudrait faire, il est indispensable, à peine de bâtir dans le vide, de savoir ce qu'en pratique il est possible de réaliser. Quels sont donc les instruments, les possibilités du technicien ?

On nettoie par solvants ou sec. Chacune de ces méthodes a ses avantages et ses inconvénients, et le choix entre elles ne peut être général mais dépend toujours des éléments du cas d'espèce (6). Le dosage des solvants permet une souplesse dans l'adaptation aux exigences des différentes situations. Le danger de préparation trop énergiques subsiste dépendent, et il faut tenir compte du fait que, quelquefois, les couches supérieures (surpeints) sont plus résistantes que les couches originales sous-jacentes. Dans ce cas, le nettoyage à sec, c'est à dire au grattoir, s'impose, le danger cette fois consistant dans l'attaque involontaire des couches originales (7). On trouve des partisans du dévernissage à la main (en « roulant » le vernis sous les doigts jusqu'à ce qu'il poudre). Les inconvénients de cette méthode

sont exposés par Max Doerner (8). La poudre blanche du vernis empêche le restaurateur de voir où il en est.

Souvent, le public est séduit par les procédés lents, qui lui semblent plus prudents, mieux.

soumis au contrôle. Il faut dire que les procédés lents supposent des solvants peu volatiles, qui restent actifs sur le tableau tant qu'ils n'ont pas été neutralisés et qui de ce fait risquent de pénétrer plus profondément. Un solvant rapide et violent comme l'alcool conserve, grâce à sa grande volatilité, l'avantage d'une action courte, mieux contrôlable et somme. D'autant plus que la violence peut être atténuée par le dosage des solutions.

Généralement, les décisions en matière de nettoyage sont prises par les personnalités responsables sur base d'échantillons : zones nettoyées par le restaurateur destinées à permettre de juger du degré auquel l'opération doit être poussée. Une fois l'accord réalisé sur le ou les échantillons, le nettoyage de l'ensemble s'ordonne sur la zone d'essais de manière à assurer l'unité du tableau. Cette procédure, qui constitue sans doute une garantie précieuse, n'est pourtant pas sans inconvénients.

Il est difficile de juger esthétiquement un fragment nettoyé dans un ensemble qui ne l'est pas, plus difficile encore de se représenter l'ensemble au degré de nettoyage présenté par l'échantillon. (le décollage esthétique ne sera pas nécessairement identique dans toutes les parties du tableau, bien que celui-ci soit soumis partout au même traitement technique (8). L'unité de l'œuvre étant un élément essentiel, il peut être utile, pour la respecter, de nettoyer l'ensemble du tableau en une fois.

D'autre part, du point de vue technique, si le tableau n'est pas couvert sur toute sa surface par une couche de vernis uniforme, rien ne permet d'affirmer que la solubilité de cette surface sera partout identique. L'épreuve faite sur l'échantillon n'est donc pas toujours un critère décisif de la force du solvant à utiliser (9). Ainsi donc, si cette procédure peut rendre d'indiscutables services, il ne faut dépendant pas ignorer les risques qu'elle présente.

La conclusion qui s'impose et qui depuis longtemps est devenue un lieu consun est qu'il n'y a pas de méthode universelle, mais seulement et toujours des cas d'espèces. C'est la une conclusion très grave, si l'on songe à bâtir une théorie qui permette des applications pratiques.

Mr. Paul Fierens écrivait récemment (10) : « Nous savons ce que nous objectent les radicaux et les pseudo-scientifiques ».

L'un de ceux-ci, adversaire de tout nettoyage mitigé, déclarait solennellement : « Si quelqu'un vous dit qu'on peut enlever un certain nombre de couches de vernis sans touche a la dernière, ne le croyez pas ».

A quoi nous répondons : « Si quelqu'un vous dit qu'on peut enlever toutes les couches de vernis sans attaquer la peinture ou du moins risquer de toucher aux glacis, ne le croyez pas davantage ».

A ces deux généralisations extrêmes, nous voudrions opposer a notre tour l'exposé de quelques cas. Il est en effet des cas heureux où il s'est avéré possible d'enlever une pellicule de vernis sans attaquer les vernis sous-jacents, et même d'enlever des surpeints sans attaquer le vernis qu'ils recouvraient (11).

Ailleurs par contra, lorsque la vernis-original ou non-qui recouvre directement le couleur est défectueux, peut se poser le problème délicate des rapporte du vernis avec les glacis (12).

Ainsi donc, réserva faite que la technique actuelle peut beaucoup mais non dans tous les cas, force est de constuter que la controverse sur le nettoyage se pose avant tout sur le plan technique. Très souvent, la technique permet de régler avec grande precision le degré de nettoyage, mais des conceptions theoriques divergentes suscitent des volontés différentes.

Le Prof. Brandi, reprochant a la National Gallery des nettoyages qu'il juge excessifs, ajoute (13) : « E tutta questione di teoria e non di metodo. Si può sopperire un metodo buono ad una teoria cattiva o insufficiente e inesistente. Per questo noi non imputiamo ai restauratori del National Gallery i risultati discussi che hanno raggiunto. Li abbiamo visti all'opera e siamo sicuri che con criteri diversi agirebbero in modo diverso, e che i loro

metodi saprebbero rimodellarsi subito e premesse più prudenti e meno dogmatiche e imperative”.

Le premier problème du nettoyage est donc problème critique: que faut-il enlever, que faut-il laisser? A quels critères faut-il recourir? C'est à quoi répondra la théorie de l'istituto Centrale del Restauro. Mais une appréciation exacte de ces positions n'est possible qu'en fonction d'un examen rapide de l'attitude adverse.

NN. Section 2 : La position romaine e la controverse avec Londres.

1) Historique de la controverse.

Cette dernière controverse se distingue de toutes celles qui il ont précédé par son extension internationale et par une augmentation considérable de la précision et du nombre des arguments techniques avancés de part et d'autre. En ce sens, elle constitue un net progrès.

Des faits sont simples. Nous les rappelons brièvement. En 1947, la National Gallery de Londres organise une exposition des peintures nettoyées, depuis 1936 par ses ateliers. (Une création du laboratoire de la National Gallery date de 1935).

Sir Philip Hendy, dans l'introduction qu'il rédige pour le catalogue de cette exposition, justifie par des considérations théoriques et historiques l'attitude adoptée. L'exposition, cependant, souleva un violent mouvement d'opinion, tant en Angleterre que sur le continent. Les peintures sont considérées comme « over-cleaned », les restaurateurs accusés avoir attaqué en mauvais endroits les glacis, voire les empâtements, originaux.

Répondant à ces critiques, le Conseil d'administration de la National Gallery nomma un comité de trois spécialistes de la technique scientifique de la restauration, Mrs. Neaver, Stout et Coregans, chargé de faire rapport, après avoir approfondi, sur les travaux effectués. Ce rapport, publié partiellement dans

«Museum » (III, n°2, 1950), conclut que les œuvres exposées n'ont subi aucun dommage lors du dernier traitement.

D'autre part, depuis 1941, L'Istituto centrale del Restauro travaillait à Rome dans un tout autre esprit. Au cours de ses travaux, il rencontrait différents cas où les spécialistes voyaient des arguments graves contre les conceptions anglaises. Ces arguments, et les conclusions qu'ils impliquent, le Prof. Brandi les expose dans un article sensationnel paru dans le Burlington Magazine de Juillet 1949. Il y expose simplement le résultat des travaux de l'istituto, mais ces constatations mêmes constituent indirectement la critique la plus violente et la plus solidement étayée des nettoyages. En Juillet 1950, des Lurent et Lerner ripostent dans le même périodique par une critique technique scientifique et historique des arguments du Prof. Brandi. Celui-ci réagit dans une lettre au Burlington Magazine (octobre 1949) et un article dans le Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro (n. 3-4, 1950) où il précise, sur base de textes anciens, les concepts de patine, glacis et vernis, et réfuté, aux points de vue esthétique, historique et surtout technique, les critiques anglaises. On attend aujourd'hui la contre-attaque de Londres ; mais, événement assez inattendu, les deux partis, qui se trouvent présents à la conférence internationale réunie à Bruxelles pour la restauration de « l'Agneau Mystique », ont voté avec leurs confrères la motion admise à l'unanimité pour le traitement du retable.

2) La position de la National Gallery.

La thèse britannique, adoptée par divers musées en Europe et aux Etats-Unis, est celle du dévernissage intégral et de l'enlèvement de principe de tous surpeints. Les arguments théoriques (critiques et historiques) sur lesquels elle se fonde peuvent se résumer comme suit :

1. Le but de tout nettoyage est de ramener le tableau à un état aussi proche que possible de l'état original, ce qui implique l'enlèvement de tout ce qui se superpose à la matière originale ou la dénature. « Stat original » est entendu ici dans

le sens de “state in which the artist intended them (the paintings) to be seen » (14).

2. Les effets du temps sur la peinture sont néfastes: jaunissement de vernis, crasse et interventions indésirables sous forme de couches d’huile ou de « gallery varnish », le plus souvent teintés, ont rendu reconnaissables quantités de peintures. De nombreux textes de Hogarth, Reynolds et Constable confirment l’opinion que des transformations - interventions humaines ou patine - ne sont pas conformes aux intentions de l’artiste (15).
3. Le devoir des personnes qui ont la responsabilité de la conservation des tableaux est de révéler au public l’état réel de ces oeuvres, qui seul en permet une compréhension profonde. Une critique scientifiques et respectueuse de la vérité doit avoir pour corollaire l’exposition, la mise à jour de cette vérité (16).
4. Tout nettoyage partiel constitue un exercice arbitraire du goût. Toute tentative de remédier, par le respect d’une pellicule de vieux vernis, aux modifications chromatiques de la peinture, est également illusoire et subjective (17).

La thèse de la National Gallery s’appuie en outre sur de nombreux arguments d’ordre technique exposés dans le Catalogue des « Cleranes Pictures » et dans l’article de Mr. Mac Laren et Anthony Verner publié dans le Burlington Magazine de juillet 1950. Nous y renvoyons le lecteur (18).

3) La position de l’Istituto Centrale del Restauro.

La thèse romaine du nettoyage partiel découle rigoureusement de la théorie de la restauration développée par le Prof. Brandi. Celui-ci souligne d’abord que (19) « les thèses en présence se réduisent apparemment à la nécessité d’un nettoyage total et à l’opportunité d’un nettoyage partiel. La réduction de l’opposition à ces termes empiriques est indubitablement

favorable aux défenseurs de la thèse du nettoyage totalitaire, qui se posent en scientifiques et prétendent reléguer leurs contradicteurs dans la sphère du goût personnel. La réduction du conflit à ces termes rudimentaires tend à cacher les présuppositions théoriques du problème, qui subsistent en dépit des empiristes qui, taisant la prémisse majeure du syllogisme, croient en avoir supprimé la nécessité logique et prétendent s'en désintéresser. Mais l'enthymème ainsi produit devient le sophisme connu de la fausse supposition ».

Ainsi le reproche le plus grave que le Prof. Brandi adresse à ses contradicteurs est de ne pas être scientifiques, ni sur le plan théorique, ni sur celui de la méthode.

1. Sur le plan théorique.

En se désintéressant des « aesthetic aspects of the subject », les empiristes négligent les considérations essentielles relatives à l'oeuvre restaurée, à savoir qu'il s'agit d'une oeuvre d'art et d'un fait historique. Ils se mettent ainsi hors de l'art et hors de l'histoire. Ainsi, lorsque Mac Laren et Werner déclarent : (20) « let it suffice to say that it is presumed to be beyond dispute that the aim of those entrusted with the care of paintings is to present them as nearly as possible in the state in which the artist intended them to be seen », cette affirmation apparemment évidente et irréfutable est en réalité « la pretesa più insidiosa che possa avanzarsi » (21). En effet, il est utopique de prétendre remonter à un hypothétique état original, dont le seul témoin valide serait l'oeuvre même, au moment de son achèvement, soit sans l'écoulement du temps, c'est-à-dire une « assurdità storica ». Or tel est le but du nettoyage intégral : traiter l'oeuvre d'art comme hors de l'art et de l'histoire, comme si le temps était réversible.

De telles considérations mettent en lumière l'importance essentielle du concept de patine. Selon Mac Laren et Werner (22), ce terme s'appliquerait, originellement, uniquement aux bronzes, et désignerait les modifications chimiques et physiques qui en affectent la surface (oxydation par exemple). Une allusion de Vasari prouve qu'une telle patine était aussi artificiellement

imitée à la Renaissance. Ce ne serait que plus tard que le terme, peu connu hors d'Italie avant le 19^{ème}.siècle, aurait été appliqué à la peinture. De plus, ce serait, dans cette acception nouvelle, un concept fortement tainté de romantisme, étroitement lié au sentimentalisme du temps, à son goût des ruines, du crépuscule, etc.

A cette conception des « totalitaires », le Prof.Brandi oppose plusieurs arguments (23).

1. Le terme de patine, appliqué à la peinture, n'est pas un concept romantique. On le trouve, en 1681, dans le « Vocabolario Toscano dell'arte del disegno » de Baldinucci (un Toscan, pas un Vénitien !) qui le définit comme suit : « Patena : voce usata da' pittori, e diconla altrimenti pelle, ed è quella universale scurità che il tempo fa apparire sopra le pitture, che anche talvolta le favorisce ».
2. Cette définition, qui voit dans la patine l'oeuvre du temps, constate aussi la valeur esthétique de la patine. Selon le Prof.Brandi, les modifications qu'elle apporte ont fort bien pu être prévues par l'artiste.
3. Des textes prouvent en effet que dès l'Antiquité des artistes ont essayé d'obtenir artificiellement les effets de la patine. La pratique de la « ganosis » telle que la décrit Vitruve pour les sculptures et celle de « l'atramentum » exposés par Pline à propos d'Apelle révèlent la volonté d'étouffer l'éclat primitif des couleurs au profit de l'équilibre de l'ensemble. (Cf. La phrase de Pline : « ne claritas colorum aeiem offenderet ».)

Le Prof.Brandi conclut donc : le concept de patine remonte à l'Antiquité. Il désigne soit le passage du temps sur la peinture, soit le nouvel équilibre obtenu par l'adoucissement de la crudité originaire des matières ou des discordances dues aux transformations des tons avec le temps. De ce fait, la patine revêt une fonction esthétique : son rôle, qui est voulu dans la patine artificielle signalée par Vasari et dans la ganosis et l'atramentum antique, peut fort bien, dans le cas de patine naturelle, avoir été prévu par l'artiste. Il consiste à « spegnere la iattanza della

materia, per favorire quella che noi chiameremmo la inconsunstanzialità dell'immagine" (23). Etouffement de la matière au profit de la forme artistique, de l'esprit, qui fait toute la différence entre l'oeuvre d'art et l'oeuvre artisanale. Dans les deux cas, patine naturelle ou artificielle, la finalité esthétique est analogue. Et le respect de la patine est la conséquence inéluctable du respect de l'oeuvre d'art comme création esthétique et comme monument historique. Or le vernis joue un rôle essentiel dans ce processus. La coloration jaunâtre ou brunâtre, toujours chaude, qu'il acquiert avec l'âge, en recouvrant uniformément le tableau, étouffe les dissonances dues à l'altération des valeurs chromatiques initiales.

Il faut donc, si l'on veut respecter l'équilibre chromatique du tableau, respecter une pellicule d'ancien vernis, d'autant plus que cette dernière couche a quelques chances d'être originale, et que son respect garantit l'intégrité des couches picturales sous-jacentes (24). Telle est, dans ses grandes lignes, la doctrine du « nettoyage partiel ».

Mais le nettoyage totalitaire ne s'attaque pas seulement aux vernis, il élimine également tous les surpeints postérieure à l'achèvement de l'oeuvre, parce que ceux-ci rendent impossible la connaissance exacte de l'état actuel de l'oeuvre originale. Or, selon le Prof. Brandi, le problème du nettoyage doit être posé en termes de critique philologique, et : « nessun filologo che pur ritenesse interpolata la tale parola che risulta su un papiro, andrebbe a distruggerla sul papiro stesso. Nel restauro delle opere d'arte non si può arrivare a tanto ? » (25).

Contrairement à l'opinion de Sir Philip Hendy (26), la critique de restitution ne pourrait donc, à peine de blesser la « storicità » de l'oeuvre d'art, être matériellement réalisée sur l'oeuvre sous forme de suppression du surpeint ou du repeint « interpolé ».

2. Sur le plan technique.

Etant défini en théorie l'état auquel le nettoyage doit rasener le tableau, il vise à préciser la meilleure méthode susceptible de

réaliser ce résultat. Le problème peut se résumer par la question : comment nettoyer le tableau en respectant la matière originale, et notamment les vernis, les glacis et la patine qui en constituent l'épiderme et sont, par cette situation, les éléments, les plus vulnérables ? Au Prof. Brandi qui soulignait dans son article de juillet 1949 dans le Burlington Magazine, les dangers résultant de la fragilité des glacis et des vernis, Mac Laren et Werner répondent (27) : « This fear arises from an incomplete understanding of the solubility of surface vernishes and glazes ». « The recipes for glazes given in the historical texts lend no support to the wide-spread belief that because glazes produce a delicate visual effect they are pro facto chemically delicate and therefore very sensitive to the solvents normally used in cleaning ».

L'examen des anciennes recettes et l'analyse de prélèvements effectués sur les œuvres prouveraient l'évidence que les liants employés pour les glacis avant le 18ème siècle contiennent, dans l'immense majorité des cas, soit de l'huile seule, soit de l'huile additionnée d'un peu de vernis. En fait, ces glacis font corps avec le reste de la peinture et résistent comme lui aux solvants. Il suffit donc d'un dosage adéquat de ceux-ci pour que le tableau ne courre aucun danger.

L'étude approfondie que le Prof. Brandi consacre, dans les n° 3 - 4 du Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro (1950) au problème de la patine, des glacis et des vernis, tend à démontrer que ces conceptions constituent une généralisation simpliste et abusive. De nombreuses recettes prouvent l'emploi de glacis d'une fragilité telle qu'ils n'auraient pas résisté aux solvants, cependant doux, employés par la National Gallery. Nous renvoyons le lecteur à cette étude approfondie, dont nous ne reproduisons pas ici les arguments, et nous nous bornerons à exposer la conclusion à laquelle aboutit le Prof. Brandi.

Les « totatiliaires » de Londres n'atteignent une rigueur scientifique apparente qu'au prix d'omissions graves. Ils cherchent à démontrer que les glacis et vernis originaux sont de telle nature qu'ils doivent résister aux solvants utilisés, pour pouvoir trouver dans la résistance au solvant le critère

d'authenticité de la matière soumise au traitement. Il devient alors aisé de dire que tout ce qui est dissous par le nettoyage provient d'une intervention postérieure à l'achèvement de l'oeuvre (28). Tel est le sophisme de la « fausse supposition ».

Les experts qui constituèrent la Commission de contrôle Seaver, partant de la même position théorique que les restaurateurs dont ils devaient apprécier le travail, ont commis les mêmes erreurs de méthodes. C'est ce qui explique leur approbation (28).

4) Principales réalisations de l'Istituto Centrale del Restauro.

Parmi les nettoyages les plus importants exécutés par l'Istituto Centrale del Restauro, citons ceux de la Madone de Coppo di Marcovaldo (Chiesa dei Servi, Sienne), du retable de Gozzoli de 1956 (Pinacothèque de Pérouse) et de celui de Bellini de Pesaro. C'est le traitement de ces oeuvres qui est à l'origine des considérations sur les glacis exposées par le Prof. Brandi dans le Burlington Magazine. Une analyse de la controverse qui s'en suivit sortirait, par son caractère technique, du cadre de ce travail. Aussi nous permettons-nous de renvoyer les lecteurs aux textes qui s'y rapportent, ainsi qu'à l'exposé du nettoyage de la Pietà de Sébastien del Piombo, dont nous reproduisons une photographie (28 bis). Nous nous bornerons à attirer l'attention sur l'extrême prudence avec laquelle ont été conduites les opérations. L'exemple que nous avons choisi pour illustrer ce chapitre témoignera de la qualité esthétique du résultat obtenu.

00. Section 3 : Remarques.

Les deux thèses extrêmes que nous venons de caractériser ont rapidement agi sur l'opinion à la manière de pole d'attraction, divisant le public et les spécialistes en deux camps figés, et rendant difficile la formulation de toute nuance intermédiaire. Nous reprendrons ici en détails quelques données

fondamentales qui nous paraissent à la source des désaccords. Leur examen minutieux contribuera peut-être à éclaircir certains problèmes, sinon à les résoudre.

1) La «Storicità» ou le problème historique.

1. Le fondement théorique du désaccord.

Le Prof. Brandi reproche à ses contradicteurs anglais de négliger la « Storicità » de l'œuvre d'art et de traiter celle-ci comme « hors de l'histoire ». Ce reproche ne nous paraît pas justifié. Ce qui oppose les deux thèses, ce n'est point que l'une reconnaisse le facteur historique et que l'autre l'ignore ou le nie, mais bien que la notion même de « Storicità » reçoive, dans chacune des théories en présence, une signification différente.

Pour le Prof. Brandi, il s'agit de la vie de l'œuvre dans le temps : «...per l'esigenza storica », écrit-il, « il trapasso stesso di quell'oggetto attraverso il tempo deve essere annullato e dissimulato ». (29)

Sir Philip Hendy, au contraire, considère l'œuvre uniquement en tant que document d'une époque déterminée, document qu'il importe non seulement de conserver mais aussi de révéler, fut-ce au prix de la destruction de documents plus récents qui s'y superposent (surpeint, vernis).

La thèse anglaise met donc l'accent sur un document d'histoire la thèse italienne sur l'histoire d'un document. Cette différence de définition a pour corollaire nécessaire une différence de conduite, car les éléments à respecter varient selon le point de vue adopté.

Il serait vain de discuter la valeur de ces définitions.

Admettons-les comme deux conventions, et confrontons plutôt les principes qui en découlent avec les réalités auxquelles ils doivent s'appliquer. Voyons dans quelle mesure ils sont susceptibles d'une application généralisée, et jusqu'à quel point leurs tenants y restent fidèles.

2. L'histoire de l'œuvre.

Ceci suppose un examen préliminaire : Qu'est-ce, en somme, que « trapasso del tempo », point sensible du débat ? En quoi consiste matériellement, l'histoire d'une œuvre ?

En vérité, il n'y a pas d'œuvre du temps ; il y a seulement celle de certains facteurs agissant pendant une certaine durée.

L'évolution de l'œuvre d'art dépend de la nature de ces facteurs et de la longueur de cette durée.

Les facteurs de transformations sont au nombre de deux : l'homme, marquant éventuellement l'œuvre par une intervention postérieure au travail de l'auteur, et la nature, c'est-à-dire l'évolution inéluctable et spontanée des matières en fonction de leur nature et du milieu ambiant.

Examinons rapidement les effets de chacune de ces causes du point de vue du respect de la « Storicità ».

1°. Les interventions humaines.

Les interventions humaines qui peuvent marquer une œuvre d'art après son achèvement ou son abandon par l'artiste créateur sont aussi variées en nature qu'en importance. Un chœur rosan fait place à un chœur gothique, une tour, de base romano-gothique devient rayonnante à hauteur de la toiture et s'effile en flèche flamboyante ou se gonfle par surprise en bulbe baroque ; le Laocoon hellénistique est recréé par Montorsoli, Jan van Scorel et Lancelot Blondel « mettent en couleurs » l'Agneau Mystique en plein 16^{ème} siècle ; un suiveur du Pérugin refait une tête de vierge dans une composition de Botticelli (30).

Ailleurs, c'est un masticage, une retouche qui déborde en surpeint ou se cache sous un voile de glacié ou de « jus », et à quelques lustres ou à quelques siècles de distance. Ailleurs encore, c'est un nettoyage excessif, un coup, une chute, la fumée des chandelles, un incendie, un bombardement.

Si le respect de l'histoire est le respect du document primitif dans sa matérialité, tous ces ajouts devront être enlevés sans

discrimination, (les pertes étant évidemment irremplaçables). C'est ce qu'affirment Mr. Morton C. Bradley et Sir Philip Hendy (31). Mais cette règle est-elle respectée dans tous les cas par les totalitaires ? Mr Bradley signale une exception évidente : le cas où un nettoyage total mettrait en danger les matières originales. C'est une première limitation, fondée sur les exigences technique de la conservation. N'en est il pas d'autres ? Sir Kenneth Clark (32) rapporte le cas d'une œuvre médiocre d'un petit maître de Ferrare reprise, dans les personnages principaux, par Lorenzo Costa. Nous avons peine à croire que les actuels totalitaires de la National Gallery eussent enlevé un tel surpeint. Or, le cas est essentiel du point de vue théorique, car il révèle une discrimination entre les différentes interventions en fonction de leur qualité esthétique.

Si par contre nous mettons, avec l'école romaine, l'accent sur l'histoire du document, la rigueur des principes voudrait que toutes ces interventions fussent respectées. L'histoire, en effet, ne peut connaître de préférences entre des documents d'époques différentes. Or, il n'est pas rare que l'Istituto Centrale del Restauro enlève des surpeints (33), surtout lorsqu'ils sont relativement récents. Cette discrimination implique donc, elle aussi, l'intervention d'un point de vue extérieur à l'histoire : le point de vue esthétique. D'autre part, la technique de conservation peut, ici aussi, dans certains cas, imposer l'enlèvement de surpeints, notamment pour permettre un fixage des couches picturales originales (34).

Le Prof. Brandi, nous l'avons vu, (35), justifie le respect des retouches anciennes par une comparaison avec la philologie.

On peut cependant se demander si les analogies entre l'œuvre littéraire et l'œuvre picturale sont suffisantes pour justifier un traitement identique. Le texte matériel d'une œuvre littéraire n'est qu'un ensemble de signes conventionnels tout à fait distincts du message spirituel qu'ils portent. Un terme interpolé peut y être conservé parce qu'il n'empêche pas le lecteur de reconstruire le message original. Mais dans l'œuvre figurative la forme matérielle est bien plus qu'un signe conventionnel, elle est l'œuvre : message spirituel et forme font un tout

indissociable, et le surpeint qui recouvre un ton original rend souvent impossible la reconstitution mentale et, en tous cas, prive le spectateur d'une partie de la substance même de l'œuvre originale.

2°. L'évolution naturelle des matières.

a) Les faits.

C'est ici surtout que la précision s'impose et qu'il faut souligner que l'œuvre du temps n'est en réalité que l'œuvre de certains facteurs agissant pendant une certaine durée. Ces facteurs sont deux : structure matérielle de l'œuvre et milieu ambiant. La structure matérielle peut être techniquement saine, vigoureuse, ou souffrir de défauts dès l'origine (négligences de l'artiste). Quant au milieu (climat : humidité et température), les conditions qu'il crée ne sont pas toutes également favorables à la conservation de l'œuvre.

Une œuvre saine conservée dans un milieu bien conditionné présentera par définition le minimum d'altérations au cours des temps. Une œuvre techniquement défectueuse ou soumise à un milieu défavorable accusera des transformations beaucoup plus considérables (36).

b) Patine et maladie essai de définition.

Si ces modifications portent atteinte à la conservation matérielle de l'œuvre, on parlera de maladie, sinon de patine. Ces deux notions apparaissent donc étroitement liées par une communauté de cause. Autant il est délicat de les distinguer, autant il est dangereux d'en utiliser une définition hâtive et simpliste. Plus que jamais, les mots se révèlent des outils imparfaits ; il convient de garder à l'esprit que ce sont des instruments, et que seule importe la complexité du réel qu'ils doivent nous aider à aborder.

Une œuvre malade est toujours patinée : une œuvre patinée peut fort bien ne pas être malade. Quel sera critère ?

Le seul possible est, selon nous, strictement physique : la patine devient maladie des qu'elle met en danger la conservation matérielle de l'œuvre.

Nous en arrivons ainsi à une définition objective, parce que purement physique, de la patine : Au sens large, c'est le résultant de l'évolution naturelle des éléments matériels de l'œuvre sous l'influence prolongée du milieu ambiant ; au sens restreint, elle désigne ce résultant dans la mesure où il ne met pas en danger la conservation de l'œuvre.

Cette définition nous paraît avoir l'avantage de concilier les conceptions des totalitaires et des nuancés en se limitant aux éléments communs aux deux thèses.

Le Prof. Brandi, en effet, s'appuie sur la définition de Baldinucci : « voce usata da Pittori e diconla altrimenti pelle ed è quella universale scurità ch  il tempo fa apparire sopra le pitture, che anche talvolta le favorisce» (37).

Et la National Gallery, de son côté, déclare (38): « en vieillissant la peinture se transforme par un processus normal de dégradation : une craquelure apparaît, la peinture perd sa fraîcheur ou se décolore ; certaines couches picturales deviennent transparentes. Ces altérations tiennent à la nature même de la peinture, et il faut s'y résigner ; elles constituent la vraie « patine » d'un tableau ancien ... » (  distinguer des apports de substances étrangères : crasse, repeints, vernis, etc. ...)

Ces deux conceptions n'impliquent-elles pas, en la débordant dans des sens différents, la définition que nous avons proposée ? Elles ne divergent en fait, que par l'appréciation esthétique du phénomène ainsi défini. Aux yeux des totalitaires, la patine est regrettable : « il faut s'y résigner » ; pour le Prof. Brandi, elle assure une fonction esthétique, elle contribue heureusement à souligner « l'inconsunstantialit  » de l'œuvre d'art.

c) Conséquences

La nécessité de remédier aux maladies n'a jamais été sérieusement discutée : « Salus publica suprema lex ». Il faut

conserver d'abord. Le critère historique est donc limité ici par un critère technique. D'aucuns cependant, poussant jusqu'à ses extrêmes conséquences le principe du respect de l'histoire de l'œuvre, ont déclaré préférer laisser les tableaux mourir de leur « belle mort ». La ruine même est, en effet, document historique.

Par contre, le problème du respect de la patine n'a pas fini d'alimenter les controverses. Examinons-le, sur base de la définition que nous avons proposée, en fonction des deux conceptions historiques en présence. Il résulte tout d'abord de la définition même de la patine que celle-ci fait partie intégrante de la matière originale. Comme cette dernière doit être respectée dans les deux théories, il s'en suit que la patine le sera également. Il serait matériellement impossible en effet de l'éliminer sans enlever en même temps la matière originale qu'elle affecte. Une telle élimination peut cependant, à titre exceptionnel, être envisagée pour un vernis original défectueux (39).

Le Prof. Brandi reproche aux empiristes de vouloir, par le nettoyage intégral, ramener l'œuvre à un état le plus conforme possible à l'état original. C'est là, dit-il, ignorer l'écoulement du temps. A vrai dire, la doctrine anglaise doit être précisée par la définition de la patine, à laquelle « il faut se résigner ». Au fond, les totalitaires ne peuvent prétendre - et, selon nous, ne prétendent pas - retrouver l'état original. Ils ne veulent révéler que l'état actuel du document original (40). Ce qui inclus la patine dans la mesure que nous avons précisée, et satisfait à la fois les deux conceptions de la « Storicità ».

Mais, en raison des limites vagues, de l'insensible transition entre la patine et la maladie, le problème se repose sous un angle nouveau. La gamme infinie des altérations du vernis original, combinée avec celle, non moins variée, des apports de poussière, fumée, etc., exigent souvent que soit envisagé l'enlèvement du vernis original (41).

L'œuvre du temps, nous l'avons vu, peut être nuisible. Il peut donc être justifié d'intervenir sur une œuvre victime de mauvaises conditions pour la rapprocher de l'état qui aurait

résultat de bonnes. Et ce, nécessairement, suivant des critères étrangers à l'histoire : ceux de la technique et de l'esthétique.

3. Conclusion.

Il résulte de l'analyse de l'histoire de l'œuvre que le point de vue historique ne peut fonder, en matière de nettoyage, que deux positions extrêmes, découlant de la définition que l'on voudra donner de la « Storicità » de l'œuvre d'art. La rigueur même et la généralité de ces positions les rend peu aptes à répondre aux exigences infiniment variées des cas d'espèces ; dans les deux camps, on constate que des accommodements se sont imposés. Ceux-ci impliquent l'intervention de points de vue nouveaux, susceptibles d'apporter les critères qu'on ne peut demander à l'histoire : les points de vue esthétique et technique.

Les conceptions historiques constituent donc moins de véritables critères que des idées-forces, des principes d'interprétations, l'un extensif, l'autre restrictif, qui se combinent avec ceux de l'esthétique et de la technique.

2) « L'esteticità » ou le problème esthétique.

1. Les deux critères esthétiques.

Le problème esthétique du nettoyage revêt deux formes distinctes. La première : dans quelle mesure faut-il tenir compte des intentions de l'artiste ? La seconde : quelle place faut-il faire à l'esthétique contemporaine, au sentiment du beau ?

1° Les intentions de l'artiste.

L'œuvre d'art, dit-on, est un message. Il serait plus instructif de la comparer ici à un testament. De même qu'un testament, elle est un document matériel exprimant une réalité psychologique : sensations, émotions, idées, c'est-à-dire des intentions, des volontés de son auteur. Si, dans le cas d'un testament le point de

vue historique exige le respect du document matériel (l'écrit), le point de vue historique impose celui de la volonté qui s'y exprime. N'y a-t-il pas, vis-à-vis d'une œuvre d'art, une obligation morale de respecter les intentions de l'artiste ?

L'affirmative n'est pas douteuse. Ce n'est à vrai dire qu'une extrapolation dans la morale des droites de l'auteur sur son œuvre. Mais est-il possible d'en déduire une règle de conduite en matière de nettoyage ?

La question se pose parce que l'évolution de l'œuvre dans le temps transforme matériellement le document. Or, nous avons vu que le passage est si étroitement lié à sa forme matérielle que toute altération de l'une entraîne nécessairement celle de l'autre. Le temps risque donc de fausser le message, de trahir la volonté du testateur.

La conséquence logique serait que, lorsqu'on traite une œuvre, on s'efforçât de la ramener à son état primitif, (à moins qu'il ne fût prouvé que ces altérations, prévues ou escomptées par l'artiste fussent conformes à ses intentions). Le seul fait d'une modification esthétique justifierait même, à lui seul, un traitement. Mais cette solution logique se heurte à une impossibilité matérielle : les modifications naturelles de la matière au cours du temps sont irréversibles.

Cependant, si l'état original est pratiquement hors d'atteinte, ne peut-on pas s'y référer mentalement, s'en inspirer pour orienter le traitement, de manière à faire au moins la plus large place possible aux intentions de l'artiste ? Ici encore, on se heurte à des objections sérieuses : comme le souligne le Prof. Brandi, l'état original est inconnaissable (42), il ne nous en reste aucun témoin. L'impossibilité de détermination scientifique ouvre la porte aux dangers d'une ingérence de la fantaisie et du goût personnel.

Et pourtant, nous osons l'affirmer, le souci de respecter les intentions de l'artiste joue un rôle essentiel dans tout les nettoyages. Tout d'abord parce que, en l'absence de critère découlant de l'histoire, ce principe est le seul, à côté des exigences de la technique, à fournir un critère distinct de la fantaisie personnelle. Deuxièmement, parce que, si l'état

original est inconnaissable dans son intégralité et avec certitude, il est cependant fréquent que les intentions de l'artiste puissent être établies sur certains points avec une certaine approximation par l'examen de documents littéraires (43), l'analyse esthétique et technique de l'œuvre et sa comparaison avec d'autres productions du même auteur. On peut donc disposer, dans des cas d'espèce, de données suffisantes pour justifier l'élimination d'effets certainement contraires aux intentions de l'artiste, au profit d'un effet nouveau plus conforme à ces intentions. C'est le mieux que l'on puisse espérer, et c'est énorme.

Enfin, il faut constater que, si les empiristes déclarent explicitement recourir à ce critère, les nuancés reconnaissent implicitement s'y référer. Nous n'en voulons d'autres preuves que ces quelques citations:

Sir Kenneth Clark (44): « Yet if are to establish any principles in the matter, I think we must admit that the more hearty a picture can be made to resemble its original condition the better ».

Mac Laren at derner (45): « Let it suffice to say that it is presumed to be beyond dispute that the aim of those entrusted with the care of paintings is to present them as nearly as possible in the state in which the artist intended them to be seen ».

Kurt Wehlte (46): « Der Restaurator aber hat pletatvol das zu erhalten oder soweit irgend möglich zuzubringen, was ein Xeister mit dem Empfinden einer früherer zeit geschaffen hat »

Mr. Paul Fierens (47): « Il faut nettoyer les tableaux anciens, mais, pour le bien faire, il convient que l'un des techniciens intéressés à l'opération et consultés à son propos, ait une notion très précise et très nuancée de l'esprit du maître qu'il s'agit non de rajeunir artificiellement mais de présenter dans le meilleur état possible ».

Le Prof. Brandi (48): « ... nous devons admettre que nous sommes souvent plus prêt de l'esprit de l'artiste en laissant la patine plutôt qu'en la détruisant ».

Mr. René Huyghe (49): « Le problème essentiel est de savoir jusqu'à quel point une recherche systématique de l'état original du tableau qui s'appuyerait sur des considérations

théoriques plus que sur un contrôle sensible ne risquerait pas, en fait, dans de nombreux cas, de s'en écarter plus que par une action modérée ».

La référence aux intentions de l'artiste est donc, en pratique, admise par tous comme critère. Mais la remarque de Mr. Huyghe nous révèle que le débat renaît sur un nouveau plan : celui des méthodes à employer pour déterminer ces intentions. Nous aborderons cet aspect du problème dans les paragraphes suivants, est nous nous limiterons ici, par souci de clarté, à reprendre, armés du critère esthétique, les problèmes soulevés par l'histoire de l'œuvre que le point de vue purement historique était impuissant à résoudre.

2°. L'appréciation esthétique contemporaine.

Une œuvre remaniée ou retouchée peut être ramenée par le nettoyage à différents états, entre lesquels l'esthétique seule peut choisir. Ce choix, qui implique l'établissement d'une hiérarchie esthétique entre ces différents états possibles, ne s'établit pas toujours en fonction du respect des intentions de l'artiste. Il est fréquent qu'il repose sur l'appréciation esthétique de chacun de ces états comme tels, indépendamment de leur degré de conformité aux intentions de l'auteur. Il existe donc un second critère esthétique : celui de la plus grande qualité esthétique.

Son importance, en fait, est énorme. Il est probablement impossible de l'écarter jamais de façon complète. Il présente cependant un inconvénient peut être plus grave que le premier : celui d'être étroitement tributaire du goût de l'époque et de l'individu qui l'appliquent. Rappelons-nous les ravages dont il s'est rendu coupable avec Viollet-le-Duc et les adeptes du « Gothic revival » (50).

Mais il est des cas où il apparaît à la fois comme la seule explication d'une attitude adoptée et comme le seul critère raisonnablement applicable.

2. Les critères esthétiques et l'histoire de l'œuvre.

Les deux critères que nous avons dégagés ne sont pas universels. Leur application ne se justifie que dans certaines conditions de licéité qui découlent de leur nature même. Aussi ne peut-on recourir au principe du respect des intentions de l'artiste que si :

1°. Ces intentions peuvent être considérées comme l'élément essentiel de l'œuvre envisagée. Si cette condition est presque toujours réalisée pour la peinture en raison du caractère individualiste de cet art, il n'en est pas de même pour l'architecture, art souvent collectif.

2°. ces intentions peuvent, dans le cas considéré, être suffisamment précisées par rapport à l'état actuel de l'œuvre.

Quant au critère de la plus grande qualité esthétique, son caractère éminemment subjectif commande que l'on en use avec la plus grande réserve. Mais il constitue aussi une marge de sécurité en ce qui permet à l'intuition irrationnelle de corriger les erreurs toujours possible d'une théorie trop abstraite. C'est en quelque sorte un droit de grâce toujours ouvert à la beauté.

1°. Les interventions humaines.

Le problème, ici, est fort simple. Aussi nous bornerons-nous à reprendre rapidement, en fonction des réflexions qui précèdent, les conclusions auxquelles nous avons abouti dans le paragraphe précédent.

Hors des cas rarissimes (51), ces interventions n'ont pas été prévues par l'artiste. L'enlèvement de tous les repeints et vernis recouvrant les matières originales se justifie donc par le respect des intentions de l'artiste. Cependant, lorsque de tels ajouts prennent le caractère de remaniement, il est possible que ceux-ci soient esthétiquement supérieur à l'original remanié. Le respect se justifie dès lors par le critère de la plus grande qualité esthétique, ce qui revient à établir une hiérarchie entre les intentions des différents auteurs. Ceci peut être illustré par de nombreux exemples empruntés aux deux camps. Nous nous bornerons à renvoyer le lecteur aux catalogues d'expositions

d'œuvres nettoyées à Florence, à Rome et à Londres, ainsi qu'à deux articles, l'un de Sir Kenneth Clark, l'autre du Prof. Procacci (52).

Quant aux anciennes retouches comblant des lacunes de l'original, le strict respect de l'histoire exige qu'elles soient conservées ; le respect de l'intention de l'artiste peut justifier leur suppression si elles n'y sont pas conformes.

Nous pouvons donc conclure que, compte tenu du désaccord initial sur le plan historique, les deux doctrines sont appelées, en pratique, à s'inspirer des mêmes principes esthétiques, qui justifient la variété des nuances entre les deux solutions extrêmes. Il reste cependant un désaccord capital quant au degré de dévernissage ; les causes principales en sont : la quasi impossibilité de déterminer si un vernis est original, les raisons éventuelles d'un enlèvement d'un vernis même original, et des divergences quant à la méthode adoptée pour concevoir l'original. Le caractère technique et méthodologique de ce problème ainsi que son importance pratique considérable explique que nous lui consacrons un paragraphe spécial.

2°. L'évolution naturelle des matières.

a) Les données du problème.

Les maladies de l'œuvre n'ont évidemment jamais été escomptées par l'artiste. Le traitement qui y porte remède se justifie donc non seulement par la raison majeure de conservation, mais encore par les critères esthétiques.

Quant à la patine, nous avons vu que son respect s'imposait déjà pour des raisons purement physiques, puisqu'elle fait partie intégrante de la matière originale. Il est cependant intéressant de voir s'il s'impose également du point de vue esthétique, comme l'affirme le Prof. Brandi. Le problème n'est d'ailleurs pas uniquement théorique puisque, nous l'avons vu, la question des vernis originaux détériorés peut exiger l'intervention d'un critère esthétique. Enfin, dans le cas où la patine pourrait paraître

nuisible, on peut se demander si une tentative éventuelle en vue de neutraliser ou de corriger ses effets serait fondée esthétiquement.

La patine étant le résultat d'une évolution naturelle et nécessaire répondant à des lois physiques et chimiques, on ne peut affirmer à priori que l'artiste n'en a pas prévu, voire escompté les effets. Il faut donc poser et résoudre le problème : dans quelle mesure la patine est-elle conforme aux intentions de l'artiste et, par là, respectable du point de vue esthétique ?

Nous avons vu que le Prof. Brandi reconnaît à la patine une fonction esthétique analogue à celle quelquefois poursuivie par des sculpteurs et peut-être par des peintres au moyen de la patine artificielle (53). A cette thèse, Mac Laren et Werner opposent que : « It is ...absurd to speak of the « fonction » of patina, since it is an effect due to time alone and outside the control of the artist » (54).

Avant de tenter de résoudre cette opposition, examinons rapidement en quoi consiste, du point de vue esthétique, la patine telle que nous l'avons définie du point de vue matériel.

b) Le caractère esthétique de la patine.

La patine est un facteur émotif étrangement complexe.

S'adressant d'abord à la vue et au toucher, elle est créatrice d'une sensation picturale ; suggérant l'âge, l'écoulement du temps, elle est source d'une émotion « poétique ». Le caractère de son incidence sur l'émotion esthétique produite par l'œuvre qu'elle transforme diffère selon qu'il s'agit d'architecture, de sculpture ou de peinture.

En architecture et en sculpture, la patine ajoute une émotion picturale distincte à l'émotion architecturale ou plastique, sans troubler celle-ci (55). En peinture par contre, patine et tableau suscitant des émotions de même nature; aussi la patine n'ajoute-t-elle pas une émotion distincte, mais transforme-t-elle l'émotion propre à l'œuvre même. Bien plus qu'ailleurs, elle peut donc devenir un facteur de perturbation.

En tant que suggestive de l'âge, elle vient à nouveau doubler l'émotion artistique d'une émotion poétique essentiellement distincte bien que devenue apparemment inséparable par l'habitude.

Essentiellement spirituelle, cette émotion n'a plus qu'un lien indirect avec la sensation picturale dont elle derive. Sous sa forme la plus pure, nous la retrouvons devant un grain de blé découvert au coeur d'une pyramide : identique à ceux dont le commerce moderne brasse des milliers de tonnes, mais combien plus émouvant, plus digne de respect :

Ces deux émotions se mêlent subrepticement en nous et souvent, voilant l'oeuvre dans sa rigueur primitive, libèrent d'un cran l'imagination du spectateur qui, spontanément, entoure l'objet précieux d'un mystérieux halo de « noli me tangere ».

Que reste-t-il de la volonté primitive du restateur ?

c) La patine et les intensions de l'artiste.

Toutes les époques ont connu des oeuvres anciennes et les artistes ont de tout temps pu éprouver ces émotions. Mais dans quelle mesure y étaient-ils sensibles et les ont-ils envisagées à l'égard de leurs propres oeuvres?

La pratique de la patine artificielle, dont on relève des traces dans l'Antiquité (56) et dès le 16^{ème} siècle en Italie, prouve que dans certains cas au moins, et surtout en sculpture, les artistes ont cherché à s'approprier ce nouveau facteur d'expression - procédé cependant qui ne semble pas très pur. D'autre part, des sculpteurs modernes montrent un souci évident de l'évolution de la matière ; ils escomptent les effets de la patine et jouent avec la nature, confiants dans le rôle prudemment canalisé du hasard. Mais nous avons vu qu'il s'agit pour eux d'une sensation d'appoint, surajoutée ; il est beaucoup plus difficile, pour le peintre, de prévoir les effets de la patine.

De nombreux arguments d'ailleurs concourent à démontrer que les effets du temps étaient jugés indésirables. Il est inconcevable qu'un artiste qui vise à exprimer son émotion ne veuille pas, de ce fait même, fixer cette expression dans la forme

qu'il juge définitive. Sans doute une transformation est inévitable, mais elle est aussi continue. Il est donc impossible de l'escompter : tout état prévu devant un jour être dépassé. Les arguments historiques ne manquent d'ailleurs pas, même pour l'architecture. Mr. R. Longhi (57) signale que la fabrique d'église de San Marco fit construire «avec la clause d'un bon lavage périodique de toute l'église, de la tête aux pieds». Dürer et Rubens ont laissé des lettres où ils expriment leur souci d'éviter le jaunissement de la couleur et du vernis (58), et Sir Philip Hendy cite différents textes de Hogarth, où l'artiste affirme que les modifications subies par le tableau au cours du temps échappent aux prévisions (59).

La conformité d'une patine aux intentions de l'artiste est donc, pour le moins, un cas d'espèce; elle est difficilement concevable en peinture (60).

3. Conclusion

L'esthétique apparaît donc, beaucoup plus que l'histoire, comme fondant les réels critères du nettoyage. Nul ne niera d'ailleurs qu'elle considère l'oeuvre sous son aspect essentiel.

Mais le problème n'est pas résolu pour cela. L'application des deux critères esthétiques que nous avons dégagés pose de nouvelles difficultés. L'état original de l'oeuvre et les intentions de l'artiste ne sont pas susceptibles d'une détermination complète et objective. L'accord établi sur le plan des principes, la controverse renaît sur celui des méthodes : comment rechercher l'état original ? (Cf. la citation de Mr. R. Huyghe). Quant au critère de la plus grande qualité esthétique, nous avons déjà signalé combien il est suspect de subjectivité.

Les termes du conflit se précisent donc. Nous les retrouverons en pleine clarté dans la matière « synthétique » du dévernisage, qui met en jeu simultanément tous les problèmes soulevés jusqu'ici et qui nous conduira naturellement à la conclusion de ce chapitre.

3) Technique et conservation.

Les exigences de la technique et de la conservation matérielle ne constituent pas à proprement parler un critère, mais, en assignant à toute théorie des limites d'applicabilité, elles justifient des solutions particulières qui pourraient sembler incomplètes ou incohérentes aux yeux de la pure doctrine (61).

Tantôt un dévernissage s'impose pour permettre un traitement de conservation ou supprimer une cause de dégradation ; tantôt au contraire un repeint ou un vernis ne peut être enlevé sans danger pour la matière originale. Toujours, le problème technique est celui du moindre risque. Aussi, le plus solide argument des modérés - à condition toutefois de n'en pas abuser - est-il l'argument de prudence : respecter une couche de vernis est le plus sûr moyen de ne pas attaquer la couleur originale. Comme l'a écrit Mr. René Huyghe : « L'erreur par prudence réserve l'avenir sans le compromettre, l'erreur par présomption est sans remède » (62).

Tous les exposés favorables aux totalitaires mettent l'accent sur les dangers que court le tableau du fait de mauvais vernis ; tous les tenants du nettoyage nuancé soulignent les risques auxquels un dévernissage intégral expose la couleur originale. Les désaccords qui s'ensuivent résultent de généralisations abusives ou d'omissions. En effet, si l'argumentation technique repose sur des éléments concrets et objectifs, par conséquent susceptibles de fonder un accord unanime, elle ne peut cependant être invoquée à bon escient que dans des cas d'espèce.

Cette objectivité propre à la technique doit en faire un argument de prédilection. Aussi serait-il souhaitable de pouvoir y recourir plus souvent. Nous développerons ce point de vue dans la conclusion de ce travail.

4) Le dévernissage.

Nous avons réservé jusqu'ici le problème du dévernissage parce que, faisant appel simultanément à tous les principes

examinés précédemment, il constitue un domaine complexe et en quelque sorte synthétique. Sans jamais attaquer la matière originale, il est possible, en théorie comme en pratique, de présenter, dans chaque cas, une quantité de solutions différentes.

L'exposé que nous allons aborder nous permettra de reprendre en les approfondissant les principes déjà formulés et de préparer ainsi notre conclusion.

1. Les faits de base.

En toute logique, il faudrait traiter les vernis comme les autres matières, originales ou non, et nous en référer aux critères dégagés plus haut. Mais il y a différentes raisons de fait pour traiter le vernis de façon particulière.

1. Il est presque impossible de déterminer avec certitude si un vernis est original. On ne peut, actuellement, concevoir d'affirmation catégorique que dans des cas d'espèce exceptionnels.
2. Même original, un vernis peut avoir subi des altérations telles, ou mettre la peinture dans un danger tel que son enlèvement se justifie techniquement et esthétiquement.
3. Inversement, un vernis, bien que non original, peut remplir de façon satisfaisante la fonction du vernis original disparu. Il n'existe dès lors aucune raison valable de l'enlever.
4. Il est toujours difficile de séparer nettement les vernis de la crasse qui les recouvre et les pénètre. Décrasser implique donc toujours dévernisser, ou au moins réduire le vernis. Enfin, presque toujours, les couches de vernis qui recouvrent un tableau sont nombreuses, remontent à des époques différentes, et alternent avec des couches de crasse.

2. Fondement théorique du dévernissage intégral et du dévernissage partiel.

Nous ne reviendrons pas sur les raisons techniques éventuelles du dévernissage, et nous examinerons immédiatement le problème plus délicat du fondement théorique des différentes attitudes.

1°. Le dévernissage total.

Le but des empiristes est : sur le plan historique, de dégager le document original dans son état actuel ; sur le plan esthétique, de restituer à l'œuvre l'état le plus conforme possible aux intentions de l'artiste.

Le nettoyage total répond au critère historique (63). Selon les empiristes, il répond également au critère esthétique parce que :

1. Les altérations naturelles des tons au cours du temps sont peu importantes (64).
2. Elles sont les seules dont nous ne soyons pas responsables. Toute autre attitude porterait nécessairement la trace de notre subjectivité.

Le dévernissage intégral concilierait donc les points de vue historiques et esthétiques ; il serait la seule attitude scientifique et « honnête » à l'égard des intentions de l'artiste.

Au fond, ce qui dirige le nettoyage des empiristes, c'est la recherche du vrai qui, si on la veut objective, ne peut être trouvée que sur le plan matériel. Mais en affirmant que cette vérité littérale est la plus proche de la vérité spirituelle ils considèrent implicitement que les modifications naturelles de la matière (patine) sont minimales. (Les nuancés, au contraire, ont tendance à les considérer comme très importantes) (65). De cette manière, ils escamotent en fait le problème esthétique, résolu avant d'être posé.

2°. Le dévernissage partiel.

Ceci n'a pas échappé aux nuances. En recherchant le vrai, on ne peut trouver que la vérité matérielle, littérale. Or, l'essentiel, c'est l'esprit, la vérité spirituelle. Celle-ci ne peut être approchée que si l'on commence par poser le problème sur le plan où elle se trouve. C'est donc en cherchant le beau qu'on aura le plus de chances de retrouver la vérité spirituelle primitive.

Une telle attitude présuppose que le plus beau a le plus de chances d'être spirituellement le plus vrai. Elle confond les deux critères esthétiques : intention de l'artiste et qualité. L'espoir d'approcher davantage de la vérité de l'esprit ne peut s'acquérir qu'au prix de ce cumul des risques de subjectivité.

L'argument principal des nuances repose sur l'idée que, l'évolution en sens divers des couleurs originales ayant altéré les rapports chromatiques et spatiaux, l'œuvre a perdu son unité. Or, selon eux (66), la présence, sur l'ensemble du tableau, d'un voile de vernis ancien, atténue ces discordances et rétablit l'unité primitive. C'est un argument très solide, et nous y reviendrons, mais il ne faut pas, cependant, nous dissimuler ses faiblesses. Il se peut, en effet, que le principe de cette harmonie, de cette unité nouvelle fondée sur la présence, en chaque point du tableau, d'un même ton jaune-brun, soit radicalement différent du principe d'unité primitif. Ce sera le cas, par exemple, chaque fois que l'artiste aura basé sa composition sur des correspondances de masses de couleur franche ou sur des contrastes de clairs et de sombres. Le vernis, sous son uniformité, adoucit tout contraste des valeurs et des couleurs et axe le tableau, tant au point de vue spatial qu'au point de vue chromatique, sur ses valeurs moyennes (67). Loin de rétablir l'unité perdue, le nettoyage partiel y aura substitué une « harmonie » nouvelle, et l'artiste aura été trahi. Sans compter que l'unité à base de vernis ne sera jamais, selon le mot de Friedländer, que « die billigste Art von Harmonie » (68).

D'autre part, la tonalité jaune-brun que le vernis ancien répand sur le tableau a pour effet de rendre chaudes les couleurs froides. De même que le principe d'unité, la gamme peut donc être modifiée. Or, c'est là un élément essentiel de la personnalité

de l'artiste : le timbre de sa voix. Que dirait-on d'un morceau de musique que l'on transformerait de majeur en mineur ?

Enfin, la technique formule certains griefs à l'égard du nettoyage partiel. Celui-ci, sauf le cas très rare où subsiste un vernis original, ne s'appuie que sur des considérations esthétiques. Or, il ne s'agit pas seulement de rétablir l'œuvre dans un état actuellement satisfaisant, il faut encore que cet état soit aussi durable, donc aussi sain que possible. Partout où le vernis est une cause de dégradation matérielle, il faut donc, techniquement, supprimer toute la cause si l'on veut éviter que les effets ne se reproduisent. D'autre part, un vernis malade n'est pas guéri parce qu'on l'a réduit ou même « régénéré ». Le mal reparaitra, et l'opération sera à recommencer à bref délai. Or, n'est-il pas souhaitable de limiter le nombre des interventions ? Ce sont des considérations de cet ordre qui expliquent la tendance des « techniciens » et des scientifiques » à adopter le nettoyage intégral qui leur paraît au moins plus sain et plus propre.

3°. Deux citations.

Nulle part l'opposition entre la recherche du vrai et celle du beau ne nous a paru aussi flagrante que dans la confrontation de deux textes, l'un émanant de la National Gallery, l'autre de Mr. René Huyghe, et publiés dans le même numéro du Muséum (69). Voici le premier :

« Le devoir d'un musée public est de présenter des tableaux (documents uniques du génie et de la technique de leur créateur) aussi exempts que possible d'altérations. Il ne saurait donc exister qu'une règle : présenter l'œuvre sous un aspect aussi proche que possible de celui qu'elle avait à l'origine. La saleté, le vernis qui s'est assombri ou qui est devenu à demi opaque, les vernis teintés appliqués après coup, les retouches qui ne s'accordent pas avec l'original, les repeints qui le recouvrent, les adjonctions à la composition, telles sont les différents facteurs qui viennent altérer le caractère original de l'œuvre. Un nettoyage partiel ne constitue qu'une nouvelle falsification (70).

En fait un tableau sali et normalement décoloré révèle à un œil exercé l'intention de l'auteur ; un tableau qui a subi un nettoyage partiel le fait rarement.

« Les modifications que les valeurs et la couleur originales ont subies du fait du vieillissement peuvent rarement être appréciées si les apports ultérieurs n'ont pas été enlevés. Même alors on ne peut quant à l'étendue de ces modifications que formuler des hypothèses. Les déformations dues à la décoloration du vernis sont certaines. Les modifications dans les valeurs et la couleur originales sont inséparables de l'histoire du tableau : tout essai en vue d'y porter remède représente un exercice arbitraire du goût ».

Le second texte est dû à Mr. René Huyghe :

« S'il est possible d'user de cette image familière, le tableau est semblable à la beauté naguère célèbre et adulée, mais qui a subi des ans l'irréparable outrage. Ce que nous prisons en elle, c'est le souvenir de sa splendeur et non son état de décrépitude actuelle, le premier seul justifie l'intérêt que nous lui portons. Faut-il donc, par un raisonnement quelque peu primaire sous prétexte de « vérité », la jeter dans une lumière crue qui rendra ses rides plus apparentes que les formes qu'elles dégradent, ou bien lui permettre l'adjuvant d'une clarté tamisée qui, ne cachant d'elle que ses transformations, recrée le visage de sa jeunesse, la seule vérité que nous cherchions, et que nous ayons à chercher, en elle ? Il y a toujours eu l'esprit et la lettre, et les tenants de la lettre ne passent point pour avoir jamais eu raison contre l'esprit ».

3. Le conflit de méthodes.

Au conflit de valeurs répond, corollaire logique et psychologique, un conflit de méthodes.

1°. La méthode technique des empiristes.

Si le but à atteindre est définissable de façon matérielle et concrète, il est raisonnable de s'en remettre à la technique pour le

réaliser. Il s'agit d'enlever toutes les substances non originales par des procédés qui respectent la matière originale. Aussi le Prof. Coremans a-t-il pu écrire (71) :

« ... Le nettoyage d'un tableau est une opération purement « matérielle », à caractère nettement technique ».

Nous avons exposé plus haut le reproche que le Prof. Brandi adresse à cette méthode.

2°. Le contrôle sensible des nuancés.

Les résultats obtenus par la méthode « technique » ayant, dans de nombreux cas, heurté la sensibilité esthétique, d'aucuns en sont venus à se méfier de la science comme méthode. L'idée est née que sans doute la sensibilité des appareils est insuffisante pour la nature de la réalité à laquelle on les applique. « On n'a jamais eu l'idée grossière de remplacer un « testeur de vin » par une analyse chimique : l'être humain, doué et éduqué, a une acuité de perception que n'aura jamais un procédé mécanique » écrit Mr. René Huyghe (72). « C'est pourquoi chaque cas doit être considéré séparément en faisant appel à la fois au contrôle des moyens scientifiques et à celui, très important aussi, de la sensibilité spécialement éduquée des conservateurs et des restaurateurs. Le problème essentiel est de savoir jusqu'à quel point une recherche systématique de l'état original du tableau qui s'appuierait sur des considérations théoriques plus que sur un contrôle sensible ne risquerait pas, en fait, dans de nombreux cas, de s'en écarter plus que par une action modérée » (73).

En réalité, une telle critique atteint moins la technique proprement dite que la méthode qu'elle sert. Les nuancés ne cherchent pas le vrai, mais le beau. Or, celui-ci ne peut être conçu, de même que la vérité spirituelle à laquelle il est censé correspondre, que par la sensibilité et l'imagination esthétique. C'est donc cette sensibilité qui devra intervenir constamment en cours d'exécution pour déterminer à quel point s'arrêtera le nettoyage partiel.

3°. Les possibilités d'exécution du nettoyage partiel.

Mais ces raffinements, ces subtilités de la théorie, la technique est-elle à même de les traduire ? La réponse, peut-être inattendue, est : oui. Bien plus, les nuances qu'elle permet dépassent encore celles formulées jusqu'ici par la théorie.

Si le vernis peut souvent être enlevé par couches successives, il peut aussi être réduit dans des proportions variables au gré du restaurateur. En effet, sous l'action du solvant, la pellicule de vernis forme une solution très concentrée de consistance pâteuse. A ce moment, le technicien est libre de l'enlever totalement ou en partie, ou même de la promener sur le tableau et d'agir différemment selon l'endroit. C'est-à-dire qu'avec le vernis dissous le restaurateur peut peindre, au même titre que l'artiste maniant au dernier glacis, ajoutant ici, enlevant là, selon les parties qu'il juge devoir mettre en évidence ou estomper, faire rentrer ou saillir, selon l'effet de lumière ou de modelé, de détail ou d'ensemble qu'il désire souligner. L'enlèvement à sec d'un repeint ou d'un vernis permet souvent un jeu analogue, si l'on laisse ça et là un granulé de surpeint pour voiler ou animer l'original.

Il est donc possible de présenter le tableau sous quantités d'aspects différents. Il n'est pas exagéré de comparer la liberté du restaurateur à celle de l'artiste finissant en glacis. C'est Mr. René Huyghe qui écrit : « La restauration est un art et non une recette » (74). Est-ce donc le règne du goût arbitraire ? A vrai dire, on ne voit pas en quoi les résultats ainsi obtenus s'écarteraient davantage de l'état original que ceux qui résultent du nettoyage intégral ou de l'abstention complète. Mais ceci révèle clairement la porte qu'ouvre tout nettoyage à la subjectivité de celui qui l'exécute. Ce fait, qui peut présenter autant d'avantages que d'inconvénients, nous oblige à reporter les garanties sur un plan nouveau : celui de la qualité de cette subjectivité, donc de la formation du restaurateur.

5) Conclusion.

1°. Résumé de l'analyse.

Nous avons essayé, au long de ce chapitre, de déblayer le terrain en détectant les malentendus et leur fondements, et en précisant les « presupposti teorici » des différentes lignes de conduite déclarées ou implicites. Il nous semble, à l'issue de cet examen, que le fossé entre les extrêmes se soit réduit plutôt qu'élargi.

Sur le plan historique s'opposent deux définitions qui, confrontées avec les problèmes pratiques, agissent en principes d'interprétation plutôt qu'en critères. Les véritables critères relèvent toujours de l'esthétique, et pour d'excellentes raisons. On peut les formuler en deux règles, communes aux deux doctrines, mais différemment interprétées à cause des divergences des conceptions historiques et de la part, jusqu'ici irréductibles, de la subjectivité.

Sur le plan technique, par contre, les méthodes autant que les problèmes fournissent aux spécialistes des éléments objectifs. Un accord unanime est donc possible, à condition qu'on se limite toujours à un cas d'espèce. La motion votée par la conférence internationale réunie à Bruxelles en novembre 1959 à propos de la restauration de l'agneau mystique prouve même que, moyennant cette précaution, l'unanimité peut être atteinte au delà du domaine strictement technique.

2°. Sources profondes des controverses.

Toutes les controverses que nous avons rencontrées apparaissent à vrai dire comme des manifestations d'une lutte profonde entre deux tendances humaines fondamentales : le désir intellectuel de vérité, d'objectivité, et la sensibilité subjective, particulièrement respectable ici en raison de la nature des objets traités.

Notre sensibilité, et notamment notre sensibilité chromatique, évolue. L'histoire nous en a fourni maints exemples.

Nous citerons seulement l'étude de Huizinga sur la sensibilité aux couleurs au XV^{ème}. Siècle (75). Le conflit est donc normal entre l'état original - ou sa plus grande approximation - et la sensibilité actuelle. Et, d'une manière plus générale, entre notre habitude de voir un tableau dans un état déterminé, et son aspect nouveau. Le Prof. Friedländer a écrit à ce sujet des remarques catégoriques (76) :

« Unser Geschmack beruht auf Konvention. Wir sind nicht daran gewöhnt, den ursprünglichen Zustand zu erblicken, namentlich nicht in einer Galerie wie etwa den Louvre, wo fast alle Gemälde unter vielschichtigen Lagen trüber Firnisse, unmäßig warm und dunkel, die billigste Art von Harmonie zeigen. Ein gereinigtes Werk zwischen ungereinigten sieht verputzt aus. Unsere Augen sind verweichlich und verwöhnt. Der Anblick, den die Bilder boten, als sie die Werkstätten verliessen, würde uns mit Grellheit und Buntheit irritieren. Die älteren Restauratoren haben dies wohl gewusst, und die Gemälde nach der Reinigung mit gefärbtem Firniss nieder „alt“, namentlich warm und „harmonisch“ gemacht. Steter Wandel der insprüche, der Vorurteile, ist zu erwarten. Namentlich in deutschen euseen hat man sich an die Erscheinung geputzter, hier und dort auch verputzter, Bilder gewöhnt ».

La même idée se retrouve chez Sir. Kenneth Clarck et Kurt Vehlte (77) et nous pourrions citer des textes de Mr. D . Fierens et René Huyghe qui soulignent franchement le rôle essentiel du goût en matière de nettoyage.

A côté de l'évolution de la sensibilité, on peut encore constater la coexistence, à une même époque, de familles spirituelles distinctes, plus sensibles à certains aspects qu'à d'autres, que nous avons signalées à propos de la patine et que l'on pourrait retrouver dans la domaine des couleurs. Trop souvent, l'opposition purement objective entre couleurs chaudes et couleurs froides est muée en jugement de valeur au profit des premières. Les répercussions d'une telle attitude sur l'appréciation des nettoyages se laissent deviner.

On comprend donc sans peine que de telles constatations, jointes au souvenir des hérésies où le goût du temps conduisit un

Viollet-le-Duc, ou les adeptes anglais du « gothic revival » suscitent une réaction en faveur de l'objectivité. Mais la difficulté gît précisément dans ce qu'il faut atteindre celle-ci sans éliminer le point de vue esthétique. La nature de la matière le permet-elle ? Quoi qu'il en soit, c'est dans ce sens que doivent tendre nos efforts. Telle est d'ailleurs l'opinion du Prof. Brandi, qui entend fonder le nettoyage sur des raisons qui transcendent le goût personnel.

Et, cependant, quelqu'un qui plus que nous aurait l'expérience du nettoyage pourrait sans doute montrer, avec des précisions troublantes, qu'en pratique la recherche du vrai et celle du beau s'allient et se combent bien souvent pour s'adapter aux circonstances. Ce qui, en dernier ressort, dirige l'œil et la main est bien plus un jeu de forces qu'un critère abstrait, bien plus une culture qu'une subjectivité (78).

PP. Section 1 : Généralités.

1. Position du problème.

Lorsqu'une œuvre présente des lacunes, celles-ci soulèvent un nouveau problème théorique. Sommes-nous en droit de les combler, de tenter la reconstitution des parties manquantes ? Et sur quelles bases justifierons-nous notre attitude ? De nouveau, nous verrons s'affronter les exigences de l'histoire et de l'esthétique, étroitement liées au problème de l'exécution pratique.

Le problème de la retouche et de la reconstitution est d'ailleurs, presque toujours, étroitement uni à ceux du nettoyage et de la conservation.

En effet, très peu d'œuvres anciennes nous sont parvenues intactes. Mais presque toujours les dégradations du document original sont voilées par des restaurations anciennes et des vernis, de sorte que la vérité n'apparaît en pleine lumière qu'après le nettoyage.

De là une interdépendance fréquente entre la retouche et le nettoyage : l'étendue des lacunes qui apparaîtraient justifie parfois l'abstention de nettoyage, ou sa limitation à certaines couches de vernis ou de surpeints, et ce, tant pour des raisons esthétiques que techniques.

D'autre part, les opérations essentielles de la conservation (transposition, fixages, rentoilage) poseront très souvent la question annexe de la retouche ou de la reconstitution.

2. Comparaisons et historique.

Les modifications esthétiques dues au nettoyage portent principalement sur les tons, aussi l'histoire du nettoyage se

rattache-t-elle à celle de la sensibilité chromatique. La retouche et la reconstitution mettent en question la forme dans sa totalité, avec tous ses éléments. Leur réalisation pratique se rapproche donc davantage de l'activité de l'artiste créateur ; aussi reflétera-t-elle, plus que le nettoyage, les conceptions mêmes de l'art, de la nature de la création esthétique. Les exemples historiques développés par le Prof. Brandi en sont sans doute la meilleure preuve (1).

A l'origine, la restauration ne se distinguait pas nettement de la création. L'architecture en fournit les preuves les plus évidentes, parce que la grande œuvre architecturale dépasse les intentions de l'artiste qui l'a entreprise, pour vivre à l'échelle de l'histoire et de la collectivité.

Pour la cathédrale, dont la construction est lente, les décalages de style sont chose presque naturelle dans la création même. Reprises, modifications et restaurations sont des créations nouvelles, ou plutôt des phases successives d'un processus plus vaste. Parce que le bâtiment est un objet, fabriqué pour répondre à un sentiment général et collectif.

Ces caractères, perdus depuis le romantisme, marquaient fortement aussi la peinture d'autrefois. Aux temps où maîtres et élèves travaillaient en atelier, ils ne pouvaient guère y avoir d'opposition de principe à ce qu'un peintre mette la main à l'œuvre d'un confrère. L'histoire ne manque pas d'exemples de collaborations célèbres ou de reprises d'une œuvre inachevée (2). Rien de plus normal, dès lors, que de voir la restauration des tableaux confiée à des peintres (3), et ceux-ci, convaincus de la supériorité esthétique de leur époque, prétendre « améliorer » les œuvres du passé (4).

Il semble que la restauration n'ait pu clairement se concevoir comme discipline spécifique qu'au moment où l'époque a perdu, avec la foi dans sa supériorité esthétique, la capacité de se créer un style nouveau, c'est-à-dire avec le romantisme (5). Le monument a cessé de vivre, et la ville ancienne est devenue un musée ; la collaboration d'atelier est morte dans les académies, et l'individualisme, l'expression de la personnalité, remplace désormais dans l'art la fabrication de l'objet.

Le restaurateur devient un spécialiste. Mais s'il a renoncé à imprimer à l'œuvre qu'il traite son style personnel, il n'a pas renoncé à l'embellir, ce qui, cette fois, signifie : la rapprocher le plus possible du maître qu'elle pourrait rappeler. C'est la vogue des « tableaux à tournure » (6). A ce moment se produit une nouvelle confusion, non plus entre création et restauration, mais entre restauration et falsification. Friedländer a pu écrire : « Zwischen den Werkstätten der Restauratoren und der Fälschen gibt es unterirdische Verbindungen » (7).

Embellir, ou „faire la toilette“ du tableau, est le rôle normal du restaurateur travaillant pour le particulier, spécialement pour le marchand. Sir Kenneth Clark signale (8), parmi les œuvres de la National Gallery, les traces des deux restaurateurs : les œuvres de la collection Mond se caractérisent par un « maquillage » qui donne à toutes les jeunes dames des bouches en bouton de rose ; celles de la collection Layard sont des exemples typiques de « reconstruction ».

Il ajoute : « I can tell you that I have seen pictures stripped ready for repainting which resembled nothing so much as maps of the Pacific Ocean, in which the islands were the paint and the sea the bare priming ».

C'est la réaction contre cet état de choses encore triomphant au début de ce siècle qui explique les positions actuelles à l'égard de la restauration.

Sous des formes variées et parfois même contradictoires, celles-ci reposent toutes sur les deux mêmes motions fondamentales : l'esprit scientifique, soucieux d'objectivité et de respect du document, et la conception individualiste de l'art, expression d'une personnalité et non création d'un objet, qui exalte la signification du style dans ce qu'il a d'inconscient et vénère sans cesse la main de l'artiste.

Pettenkofer, déjà, s'élevait contre l'idée d'améliorer un tableau ancien (9). Max Doerner écrivait en 1928 (10) : « Westansieren ist ein schlecht gewählter Ausdruck und besagt etwas unmögliches ; Adsurherstellen könnte nur der Autor selbst ein Verk. Es Mann sich immer Mur um ein Surrogat der Wiederherstellung handeln ».

Il faudrait se garder, cependant, de critiquer à la légère les conceptions du passé.

Ce ne sont point celles de vandales sans conscience, mais au contraire d'hommes qui, comme nous, se sont efforcés, avec le moyens dont ils disposaient, de comprendre et d'apprécier les créations de l'art (11).

3. Les trois thèses actuelles.

L'accord est aujourd'hui général sur la prohibition de tout remaniement ou invention fantaisiste et sur la limitation de toute retouche éventuelle à la stricte superficie des lacunes. Mais ces limites n'empêchent pas des divergences profondes quant à la manière de combler ces lacunes (12).

1°. Le « Restauero conservativo ».

La position puriste, défendue notamment par Mr. R. Longhi en Italie, et à laquelle Doerner s'est montré favorable, consiste à laisser intactes les lacunes et à limiter les opérations à la pure conservation. Elle s'explique principalement par une réaction, d'ailleurs justifiée, contre les excès de la restauration de fantaisie.

Cette attitude stricte, parfaitement justifiée du point de vue historique par le respect du document dans son état réel et le souci d'éviter le faux, s'appuie également sur des considérations esthétiques. Mr. R. Longhi insiste (13) sur l'« irreproducibilità di quell'unicum » che è l'originale figurativo.

Se non è infatti possibile che una copia, anche la più fedele, si converta nell'originale, a maggior ragione sarà assurdo sperare di ristabilire per induzione le parti lacunose di un'opera d'arte ».

A l'inverse de la littérature, où la copie vaut l'original, elle n'en peut être ici que le souvenir, et, si vraiment elle est bien faite, une falsification. Or, l'esthétique moderne en parle comme de la simple fixation physique du « fantasma artistico ».

Mais en réalité : « L'interiorità parlata della poesia si riconquista attraverso qualunque apografo ; l'interiorità

dell'opera figurativa non si può apprendere che da quella unica estrinsecazione fisica originale dove proprio materiali fisici si sono resi siffattamente « intrinseci » da non poter essere mai ricomposti né riprodotti altrove in quella forma ; neppure, com'è ben noto, dall'autore stesso ; figuriamoci se dal restauratore odierno » (14).

Une reconstitution esthétiquement satisfaisante étant impossible, le mieux est de s'abstenir. Pour Mr. R. Longhi, le « Restauro neutro » ou « di accompagnamento », en sauvegardant l'histoire, blesse l'esthétique plus encore que les lacunes auxquelles il prétend remédier.

2°. Le « Restauro integrativo ».

A l'opposé de cette conception se place celle du « Restauro integrativo », selon laquelle les lacunes doivent être comblées par des retouches invisibles à l'œil nu, à moins que leur importance ou leur disposition ne s'y oppose. Cette attitude, fondée principalement sur des considérations esthétiques, est notamment défendue par Sir Kenneth Clark, par Wehlte et Ruhemann et, dans une certaine mesure, par le Prof. Procacci et le Prof. Friedländer (15).

Le tableau, en effet, est un tout, et les lacunes qui l'affectent en rompent l'unité ; les restaurer, c'est rendre à l'ensemble son unité, son effet propre. Dès que ce principe est admis, il n'y a aucune raison de ne pas l'appliquer le mieux possible, donc en rendant invisible la retouche, seul moyen de supprimer totalement l'effet perturbateur de la lacune.

Sir Kenneth Clark écrit : « If there is a brownish hole in a blue sky, obviously a picture will lose in effectiveness if the hole is left brown, and there can be non sacrifice to truth if the hole is made the blue of the surrounding sky. Perhaps it is a mistake to reconstruct drawing, but I would point out how often this has been done in such a way as to deceive the elect" (16).

Le Prof. Friedländer remarque à juste titre que, si une lacune gêne peu dans un retable du XIVème siècle, elle peut détruire complètement la sensation de l'espace dans un intérieur

hollandais du XVII^{ème}. L'opportunité d'une retouche invisible serait donc surtout un cas d'espèce.

3°. Le « Restauero di accompagnamento ».

Chacune de ces positions a ses faiblesses. Il serait ridicule, par crainte de commettre un faux, de renoncer à l'unité, voire au sens d'une œuvre, lorsque ceux-ci peuvent être retrouvés avec des garanties suffisantes. C'est là une opinion purement historique qui néglige l'essence même de l'œuvre d'art. D'autre part, on ne peut ignorer que la retouche invisible constitue une constante menace de falsification. Le « restauero di accompagnamento » tente de résoudre cette double difficulté : la retouche sera visible à l'œil nu, mais suffisamment poussée pour établir, à distance convenable, l'unité et la signification figurative de l'œuvre.

Ce principe, déjà suggéré par Max Doerner, a été soigneusement mis au point à l'Istituto Centrale del Restauero, et le Prof. Brandi en a précisé dans divers articles les fondements théoriques.

QQ. Section 2 : La théorie du rétablissement se l'unité potentielle de l'œuvre d'art et ses applications à l'Istituto Centrale del Restauero.

1)La théorie.

Nous avons déjà exposé précédemment (17), dans ses grandes lignes, le fondement théorique de la retouche visible ou « Restauero di accompagnamento », formule transactionnelle qui s'efforce de satisfaire les exigences esthétiques en rétablissant l'unité potentielle de l'œuvre d'art tout en respectant celle de l'histoire. Il nous reste à l'examiner de plus près.

1°. Le rétablissement de l'unité potentielle de l'œuvre d'art.

L'œuvre d'art, remarque le Prof. Brandi, se caractérise par une unité particulière : Elle est « un intero » et non « un totale ». Elle n'est pas une somme de parties qui constituent chacune en soi une œuvre d'art, mais au contraire elle exerce sur chacune de ses parties une sorte d'attraction, par laquelle celles-ci ne valent que comme fragments de l'ensemble, seule unité réelle.

Cette unité, d'ailleurs, n'est pas une reproduction de l'unité organique ou fonctionnelle des choses, telle que nous la révèle l'expérience du monde extérieur : elle est une unité particulière propre à l'œuvre d'art, à chaque œuvre d'art.

Ainsi, « l'image d'un homme dans un tableau où l'on ne verrait qu'un bras, possède seulement ce bras, et ne peut, pour cela, être considéré comme mutilée, parce qu'en vérité elle ne possède aucun bras, attendu que « le bras qui est peint » n'est pas un bras mais seulement une fonction sémantique en rapport avec le contexte figuratif développé par l'image.

La supposition de l'autre bras, qui n'est pas représenté, n'appartient plus à la contemplation de l'œuvre d'art, mais à l'opération inverse par laquelle est née l'œuvre d'art, c'est-à-dire au retour de l'œuvre d'art à la reproduction de l'objet naturel, suivant lequel l'objet naturel représenté devait posséder un autre bras » (18).

Entre ces deux unités, il existe une différence essentielle : « l'unità organico-funzionale della realtà esstenziale risiede nelle funzioni logiche dell'intelletto, mentre l'unità figurativa dell'opera d'arte si dà in una con l'intuizione dell'immagine come opera d'arte » (19).

Il découle de ceci deux propositions qui permettent de fonder une pratique de restauration.

1. Une œuvre d'art ne peut être considérée comme composée de parties.

2. L'unité propre à l'œuvre d'art ne peut être assimilée à l'unité organico-fonctionnelle de la réalité existentielle. On ne peut donc intervenir par analogie sur une œuvre mutilée, parce que ce procédé exigerait comme fondement l'équivalence de l'unité intuitive et unique de l'œuvre d'art et de l'unité logique qui permet de penser la réalité existentielle.

D'où il dérive que :

L'œuvre d'art, n'étant pas formée de parties, devra, si elle est fragmentée, continuer à exister potentiellement comme un tout dans chacun de ses fragments, et cette potentialité sera exigible, dans chaque fragment, proportionnellement aux traces formelles qui ont survécu à la désagrégation de la matière. Si la « forme » de toute œuvre d'art est indivisible, là où matériellement l'œuvre est divisée, il faudra chercher à développer l'unité potentielle originaire contenue dans chacun des fragments proportionnellement aux restes formels qu'il porte. Ce développement de l'unité potentielle doit naturellement se limiter à ce que suggèrent implicitement les fragments eux-mêmes ou à ce qui est déterminable par des témoignages authentiques de l'état original.

Mais à ce point, l'« istanza estetica » doit être tempérée par l'« istanza storica ». Le rétablissement de l'unité potentielle doit être limité, de façon à ne pas commettre un faux historique ni une offense esthétique.

2°. Limitations imposées par le respect de la « Storicità ».

L'intégration devra être reconnaissable facilement, sans toutefois que cette exigence nouvelle ne nuise à l'unité même qu'il s'agit de reconstituer.

Il faudra donc qu'elle soit invisible à la distance à laquelle l'œuvre doit être regardée, mais immédiatement identifiable à l'œil nu pour peu que l'on s'approche. « In questo senso si contraddice a molti assiomi del restauro detto archeologico, perché si viene ad asserire non solo la necessità di raggiungere l'unità cromatico-luminosa dei frammenti con le integrazioni, ma, ove la distinzione fra pezzi aggiunti e frammenti possa essere assicurata con una speciale e durevole lavorazione, non si esclude neppure l'uso di una stessa materia o della patinatura artificiale » (80).

Enfin, il faut que toute intervention du restaurateur soit de nature à faciliter une éventuelle intervention ultérieure. Ce qui justifie, pour la retouche, l'usage de couleurs aisément

enlevables sans danger pour la matière originale (aquarelle, vernis).

Nous aboutissons ainsi à une conception « philologique » de la restauration qui reçoit pour mission de reconstituer un texte dans sa lettre et dans son esprit. Le rétablissement de la « figuratività dell'immagine » restitue à l'œuvre son sens et satisfait l'esthétique et les aspirations légitimes du « restauro integrativo », tandis que la visibilité de la retouche, de même que les conventions typographiques relatives aux mots restitués, assure le respect absolu des exigences de l'histoire, défendu par la restauration-conservation.

2) L'application pratique.

De telles bases théoriques permettent une grande souplesse dans l'application, qui pourra s'adapter aisément aux exigences des cas particuliers. La diversité des solutions pratiques découlera de la plus ou moins grande unité encore implicite dans l'œuvre mutilée. On pourra osciller de l'abstention absolue de toute intégration jusqu'à la reconstitution poussée, sur base de documents photographique. « Chacune de ces solutions se trouvera parfaitement justifiée, malgré l'apparente contradiction des méthodes, par l'unité antérieure du concept ». (21)

Les lacunes trop importantes ou malheureusement situées seront comblées par des teintes neutres, sans valeur figurative. Mais ici encore, « il faudra bien s'entendre sur la fonction de cette teinte dite neutre, car en fait il n'existe pas de teintes neutres et toute couleur finit par collaborer avec ses voisines. Puisqu'une telle connexion est inévitable, elle ne sera pas ignorée, mais exploitée, en ce sens qu'il faudra utiliser ce pouvoir qu'a une couleur, rapprochée de certaines zones colorées, d'acquérir ou de perdre une luminosité donnée et de se situer idéalement en deçà ou au-delà de la peinture ». (22)

La solution technique adoptée à l'Istituto del Restauro (23) consiste en un jeu de stries généralement verticales, à l'aquarelle. Une première trame, aux traits légèrement espacés, donne le ton moyen qui situe le fragment. Un nouveau jeu s'insérant dans les

intervalles apporte les dégradés de la couleur, le modelé, la lumière. L'usage de l'aquarelle répond au souci de sauvegarder l'avenir : la retouche pourra toujours, si elle venait à déplaire, être enlevée sans dommage pour l'original.

3) Principales réalisations de l'Istituto Centrale del Restauro.

Cette théorie a sans conteste trouvé sa plus belle application dans la reconstitution des fresques de Viterbe et de Padoue, dont nous avons déjà eu l'occasion de parler à propos de la conservation. A vrai dire, on ne peut concevoir un problème de restauration auquel puisse mieux répondre la théorie. Aucun exemple ne montrait mieux les faiblesses du « restauro archeologico ». « Lorsque, devant une fresque réduite en fragments, on ne tente même pas de récupérer ceux-ci, ou on se limite à rapprocher les restants comme dans une mosaïque, il est clair que cet abandon ou cette recomposition purement archéologique découlent de l'incertitude avec laquelle est posé le problème théorique de la restauration. Si le restaurateur se sent arrêté par le scrupule de ne pas commettre un faux et ne tente pas l'intégration des lacunes, il désespérera de mener à une conclusion figurative quelconque les restes d'une fresque sauvée de la ruine... » (24). Au contraire, le principe de reconstitution selon la critique philologique a permis de rendre un sens à une somme de fragments qui l'avaient perdu, au point que le rétablissement de la « figuratività » est ici une véritable résurrection (Cf. Planches II à V).

D'autre part, l'étendue des lacunes était telle qu'une restauration « invisible » n'aurait plus, honnêtement, pu porter ce nom, et qu'une copie pure et simple eût alors été préférable.

L'ampleur et la nouveauté de ces travaux, les résultats étonnants qui ont été obtenus, en font, avec la transposition des peintures étrusques de Tarquinia, les plus beaux titres de gloire de l'Istituto Centrale del restauro. Les documents photographiques qui s'y rapportent ont été publiés dans deux catalogues d'expositions organisées à l'Istituto (25).

RR. Section 3 : Remarques.

a. Cas de divergences de principes, mais seulement des modalités d'application.

Nous ne retrouvons pas, dans le domaine de la retouche, l'opposition de principe qui caractérisait le problème du nettoyage. Ici, l'on est d'accord sur le but ; on ne discute en somme que les moyens d'application. Il faut remédier aux inconvénients esthétiques des lacunes dans le respect de l'esthétique et de l'histoire, sans tromper l'artiste par une reconstitution fantaisiste ou le public par une simulation.

En dégageant le concept de l'unité potentielle de l'œuvre d'art, le Prof. Brandi a posé de façon claire et, semble-t-il, définitive, les principes fondamentaux qui justifient théoriquement la retouche et en régissent l'exécution dans chaque cas d'espèce.

Ainsi conçue, la reconstitution ne connaît d'autres limites que la mesure dans laquelle le contenu perdu de la lacune reste déterminé par les traces formelles subsistant de l'original. Or, l'unité potentielle ainsi déterminée ne porte pas seulement sur la figure, l'image ; elle inclut tous les éléments sensibles de l'œuvre : les tons, la lumière, la texture, de la matière, et même la patine et les craquelures. Considéré seul, le principe du rétablissement de l'unité potentielle ne fixe donc à la reconstitution que des limites esthétiques : prohibitions de la fantaisie personnelle sous forme de surpeints ou de reconstitutions inventées des lacunes trop importantes. Il n'interdit pas, il justifie même, dans certaines conditions, la retouche invisible.

C'est au nom d'un second principe, celui du respect de la « Storicità », que le Prof. Brandi condamne cette dernière formule. Toute confusion de la retouche avec l'original constituerait un faux historique. Cette attitude, de même que le respect des retouches anciennes, découle de la conception philologique de la restauration.

Or, nous pourrions rappeler ici les dangers de l'assimilation des arts plastiques à la littérature. Les rapports entre la forme et le contenu ne sont pas identiques dans ces différents arts. La convention typographique qui indique au lecteur une reconstitution n'empêche pas le rétablissement complet de l'unité potentielle d'un texte. Au contraire, la formule, quelle qu'elle soit, qui rend visible la retouche, retient presque toujours la reconstitution en deçà de l'unité potentielle du tableau. On peut donc se demander si le respect de l'histoire exige effectivement que la retouche soit toujours discernable à l'œil nu sur l'œuvre même. N'est-il pas suffisant que l'état des matières originales soit attestée par des photographies antérieures à la restauration et détectables à tout moment au moyen des rayons X, infra-rouges ou ultra-violetes ? Si l'histoire pouvait s'estimer satisfaite de ces conditions, le compromis s'établirait avec le minimum de concessions de la part de l'esthétique.

Si l'on met l'accent, avec Mr. Longhi, sur le caractère irréprochable de l'œuvre figurative, il faut admettre que la retouche n'échappera jamais à un œil exercé ; toujours, elle sera à l'original ce que la manière est au style (26). Et dans le cas exceptionnel où elle serait effectivement invisible, même pour le spécialiste, ne serait-elle pas, de ce fait même, la reconstitution idéale, dès que la photographie permet de l'identifier et que la prohibition du surpeint bride la fantaisie ?

Enfin, il est des considérations pratiques qui sont essentielles aussi. Dans la majorité des cas, les lacunes sont d'étendue minime. Même un tableau usé conserve toujours de l'original bien plus qu'il ne paraît. La retouche exigeant une reconstitution du dessin et qui, de ce fait, est nécessairement hasardeuse est relativement rare. Presque toujours, il s'agit d'un remplissage avec un ton qui rétablit la continuité entre deux lèvres. Le problème est alors non pas d'inventer une forme mais de reproduire un ton, une transparence, une texture. Ce qui réduit presque à zéro la part de la subjectivité du restaurateur.

Nous pouvons donc conclure avec le Prof. Friedländer :

« Die scheinbar unausweichliche Entscheidung gegen jede ergänzende Restaurierung stösst aber in der Praxis auf

Schwierigkeiten. Fehlt ein Teil der ursprünglichen Farbenschiecht in einr Bildtafel des IVten. Jarhunderts, so kann des Vorhandene noch einigermassen genossen und die offen gebliebenen Lücken können in der Phantasie ergäntz werden. Anders aber, falls etwa mitten in einem Gemälde des VIIten. Jahrhundert lücken sichtbar sind. Sie heben die Illusion des räumlichen Gesamts auf und zerstören die Wirkung. Von Fall zu Fall ist sorgrältig zu erwägen, ob nicht die mehr oder wenfger bedenkliche Zutat des Restaurators als das kleinere Uble anzusehen sei, wie ein Chirgurg sich stets fragen sollte, ob der zu erwartende Erfolg der Operation verbundene Gefahr aufwiege ».

(27)

Conclusion.

Une fois de plus, la considération du cas d'espèce menace dangereusement la théorie. Faut-il en revenir à l'empirisme ? A vrai dire, le principe du rétablissement de l'unité potentielle de l'œuvre d'art est suffisamment large pour justifier toute une gamme de retouches poussées à différents degrés selon les données de l'esthétique. L'acceptation d'une restriction imposée par le respect de l'histoire nous paraît difficile. Néanmoins, il convient de souligner qu'une telle restriction heurte généralement moins l'esthétique appliquée aux œuvres italiennes qu'appliquée aux œuvres flamandes, hollandaises et allemandes. Ce qui contribue sans doute à expliquer la position romaine.

La prédominance de la fresque, les dimensions ordinairement grandes des peintures et - si on les compare aux œuvres du Nord - leur caractère décoratif ont en effet pour conséquence que les œuvres italiennes sont presque toujours conçues pour être contemplées à une distance relativement grandes. Dès lors, une retouche invisible à cette distance - ce qui satisfait l'esthétique - mais reconnaissable de plus près - ce qui satisfait l'histoire - constitue une formule de conciliation parfaite et d'applicabilité générale. Mais il n'en est peut-être pas de même pour les œuvres du Nord, le plus souvent de dimensions modestes et destinées, comme des bijoux, à être examinées de

très près. Moins décoratives, plus « serrées » d'exécution, elles souffrent peut être aussi davantage de certaines lacunes. Il en résulte presque toujours, pour satisfaire l'esthétique à la distance normale de contemplation, la retouche devra, pratiquement être invisible.

Il reste à dire cependant, en faveur de la théorie du Prof. Brandi, qu'elle apporte le maximum de garanties de l'honnêteté de la restauration. Cette attitude, conforme à la conception romaine de la position du restaurateur, est certainement une réaction salutaire contre les excès qui sévissaient encore il y a peu de temps. Comme la médecine, la restauration suppose aujourd'hui une déontologie.

On peut se demander toutefois si cette position ne peut être dépassée par un retour à la retouche invisible, appliquée dans un cadre nettement délimité. Une fois admises comme garanties fondamentales la prohibition du surpeint et la reconstitution inventée pour les lacunes trop étendues ou trop mal situées (ce qui, d'ailleurs, découle de la théorie du rétablissement de l'unité potentielle), les exigences de l'esthétique peuvent être sauvegardées. Celles de l'histoire pourraient l'être par la documentation photographique et l'examen aux rayons X, infra-rouges et ultra-violet, aussi bien que par une formule, très honnête sans doute, mais le purisme risque, parfois, de blesser l'esthétique, là même où il était peut-être relativement aisé de la satisfaire.

SS. Section 1 : Généralités.

1) Historique (1).

L'intervention des sciences exactes dans l'examen des œuvres d'art date du début du XIX^{ème} siècle. Les fouilles organisées à Pompei et en Egypte à l'occasion des campagnes napoléoniennes mirent à jour une telle variété de matériaux que les archéologues firent appel, pour les étudier, à de nombreux savants : minéralogistes, botanistes, zoologistes et chimistes. Dans les travaux qui en résultèrent, et dont les conclusions présentent un caractère avant tout descriptif, les sciences exactes apparaissent comme auxiliaires de l'archéologie.

Vers la fin du siècle apparaissent des perfectionnements sensibles : von Petten Kofer introduit le microscope (1870), Ostwald (1905), von Rahelmann (1910) et Gaspartz (1910) recourent aux techniques micro-chimiques, Eibner (1909) et Laurie (1910) développent les méthodes nouvelles.

Mais, comme ailleurs, les connaissances devancent la pratique, et la jonction avec la restauration ne s'opérera que tard. Le premier laboratoire de musée, celui des Staatliche Museen de Berlin, date de 1888. La plupart des autres ont été créés entre 1919 et 1941.

Et aujourd'hui encore, bien des problèmes nés de l'intervention de la science dans la pratique de la restauration restent à résoudre.

2) Les procédés scientifiques d'examen des tableaux (2).

Les laboratoires disposent actuellement de moyens d'investigation variés, les uns applicables sans prélèvements de

matière, les autres portant sur des échantillons, d'ailleurs infimes (quelques dix-millièmes de grammes).

1°. Les méthodes physiques sans échantillon :

L'examen macroscopique (grossissement de 20 à 30 fois) permet la compréhension de certains phénomènes de surface relatif à l'état du tableau, à la structure des craquelures et à la technique d'exécution. Il peut révéler la présence de repeints ou de restaurations et parfois fournit des indications sur les couches profondes mises à nu par les craquelures ou des pertes de couleur. Les éclairages obliques ou frisants accentuent les reliefs, apportent des renseignements complémentaires sur l'écaillage et d'autres caractéristiques de surface. L'examen sous une lumière monochromatique et l'examen colorimétrique sont une pratique de plus en plus courante.

Les rayons X, en nous permettant d'explorer les profondeurs du tableau, nous éclairent sur sa structure interne, ils détectent notamment les repentirs, les modifications, les surpeints et les restaurations, et fournissent des renseignements précieux sur la technique de l'artiste. Enfin, les rayons ultra-violet et infra-rouges révèlent certaines caractéristiques de surface.

2°. Les méthodes physiques avec échantillon :

L'examen microscopique de la surface mais surtout de coupes des échantillons fournit des renseignements extrêmement précieux sur la « géologie du tableau », révélatrice de la technique du peintre, et de la nature des matières employées, laquelle sera précisée par la spectroscopie.

3°. Microchimie.

Enfin, il est possible, dans certains cas, de séparer les pigments du liant. L'examen microscopique de ces matières mises en présence de réactifs chimiques permet également de préciser leur nature.

TT. Section 2 : Le laboratoire de l'Istituto Centrale del Restauro.

L'activité du laboratoire de l'Istituto Centrale del Restauro s'étend, comme celle de la plupart des laboratoires des Musées, à tous les domaines de l'entretien et de la protection des œuvres d'art. Il n'est pas possible d'exposer ici en détails les recherches du Dr. Liberti ; nous nous bornerons donc à dresser un tableau d'ensemble de l'activité commune à tous les laboratoires en signalant les domaines auxquels le Dr. Liberti s'est plus spécialement attaché.

1) Examen du milieu et étude des mesures préventives.

L'examen des conditions de température et d'humidité des locaux contenant des peintures et notamment des fresques et l'étude des remèdes éventuels est un aspect important de l'activité du laboratoire. L'Istituto Centrale del restauro est notamment intervenu dans ce but à Santa Maria Sopra Minerva et à la basilique souterraine de Porta Maggiore, à Rome, à Santa Maria delle Grazie à Milan (où un système d'aération a été conçu pour protéger la scène de Léonard de Vinci) et à Tarquinia (tombes étrusques).

2) Nettoyage.

En vue du nettoyage, le laboratoire étudie la solubilité des vernis et des liants ; il est donc amené à préciser la nature des matières employées à cet effet. Les résultats de ces recherches sont à confronter avec les recettes consignées dans les anciens traités. Sur le plan pratique, ils doivent conduire à l'élaboration de formules de dissolvants à employer par les restaurateurs dans les opérations de nettoyage.

Le problème de la détermination des liants est sans doute l'un des plus délicats qui se posent aux laboratoires de musées. Non seulement ces matières ont pu subir, avec le temps, des altérations sensibles (évaporation), mais il faut encore admettre

si l'on en croit les anciens traités, que le peintre a souvent employé dans un même tableau plusieurs liants différents, selon la nature des pigments utilisés et les exigences de leur emploi « a corpo » ou en glacis.

La détermination des liants permet enfin dans certains cas, de déceler des falsifications (résines synthétiques).

La patine qui recouvre les statues est également analysée par le laboratoire en vue de la mise au point de procédés qui permettront de l'enlever sans dommage pour la pierre ou le bronze.

3) Les pigments.

La détermination des pigments présente elle aussi un grand intérêt. La connaissance des matières employées par les artistes à différentes époques et en différents lieux permet notamment de détecter certaines falsifications qui se traduisent par l'emploi de colorants d'origine récente. Certaines couleurs se sont modifiées par suite de réactions chimiques. Le laboratoire étudie les possibilités d'un retour éventuel à la coloration primitive. (A Assise, dans de nombreuses fresques de Giotto, le bleu du ciel, contenant du cuivre, est devenu vert sous l'action de l'humidité). Les recherches effectuées dans les tombes de Tarquinia ont permis de recueillir des renseignements précieux sur les pigments utilisés par les Etrusques.

Les méthodes d'analyse sont la chimie et la microchimie. La spectroscopie n'est pas encore pratiquée à Rome à l'heure actuelle.

4) Les apprêts.

L'étude des apprêts intéresse l'archéologie et la restauration. Le Dr. Liberti s'est particulièrement attaché à l'étude des fresques. Les résultats de ses recherches ont été publiés dans le Bulletin de L'Istituto Centrale del Restauro.

L'analyse de l'« intonaco » des peintures étrusques de Tarquinia a révélé la présence de tourbe qui, étant

hygroscopique, a maintenu l'intonaco dans un état permanent d'humidité et en empêche le durcissement.

Les causes de détérioration et notamment de blanchissement des fresques in situ et lors des transpositions, ont également fait l'objet d'études approfondies, amenant le laboratoire à une collaboration étroite avec les restaurateurs.

5) Interventions diverses du laboratoire en matière de restauration.

Le laboratoire intervient encore dans nombre de questions de restauration, notamment dans la composition des colles destinées aux transpositions ; il a également mis au point un mélange de cire et de résine pour le rentoilage, qui a donné d'excellents résultats dans le traitement du Martyre de Saint-Erasme, du Titien (Cathédrale de Gaete).

La putréfaction du bois est combattue par l'injection de formaline, celle de la colle par l'adjonction du phénol. Les bois ravagés par les vers sont débarrassés de leur vermine par un séjour dans une chambre à gaz et consolidés par la pénétration de résine en solution dans l'alcool.

6) Examen optique, constitution d'une documentation photographique d'états descriptifs.

C'est peut-être l'aspect le plus important de l'activité du laboratoire. Un premier examen du tableau avant la restauration renseigne le technicien sur l'état exact de la situation qu'il devra affronter. Les documents photographiques pris à la lumière blanche, aux rayons X, infra-rouges ou ultra-violets le guident dans son travail comme une carte marine.

De nouveaux examens au cours du travail permettent de faire le point à tout moment, et une nouvelle série de documents consigne à chaque pas, jusqu'à l'achèvement, les résultats obtenus.

Pour chaque œuvre traitée, le laboratoire constitue ainsi un dossier complet qui permettra le contrôle ultérieur des opérations

et offrira aux chercheurs, de quelque spécialité qu'ils soient, une somme de renseignements dont il deviendra bientôt impossible de se passer dans un travail scientifique.

UU. Section 3 : Remarques.

1) Le point de vue du laboratoire.

Le problème essentiel, du point de vue où nous nous sommes placés, n'est évidemment pas celui des différences éventuelles entre le laboratoire de Rome et les autres. Le grand problème est celui de l'intervention des sciences exactes dans le domaine de l'histoire de l'art et de la restauration. Nous y reviendrons dans la conclusion de ce travail ; mais auparavant il peut être utile de préciser ce qu'est, au regard du tableau, le « point de vue du laboratoire »,

« Pour le chimiste », écrit Mr. René Sneyers (3), « le tableau est, avant tout, une entité matérielle caractérisée par la présence de certaines substances assemblées suivant une structure déterminée. Le chercheur du laboratoire aura ainsi pour tâche l'identification, la recherche des propriétés, l'observation de l'état de conservation et l'étude des transformations de ces matériaux ».

Le Prof. Coremans précise (4) : « Ici comme ailleurs le laboratoire a une tâche bien déterminée, nettement différente de celle de toutes les autres disciplines. L'opinion du technicien sera fondée sur un ensemble cohérent de données théoriques et d'observations matérielles, et non pas - ce serait sortir de son rôle - sur des considérations esthétiques (le tableau doit-il être nettoyé parce que l'équilibre des couleurs est rompu ?), à moins que celles-ci ne soient les résultantes d'une dégradation contrôlable de la matière (jaunissement du vernis) ».

On comprend sans peine que l'apparition d'un tel point de vue, qui ne voit dans le tableau qu'une « entité matérielle », et qui, dans son souci d'objectivité, rejette délibérément toute considération esthétique, ait pu effrayer quelque peu ceux pour

qui l'œuvre peinte est tout de même d'abord une œuvre d'art, « the intermediate somewhat between a thought and a thing » (5).

N'a-t-on pas même, un peu précipitamment sans doute, parlé d'opposition entre l'art et la science, et posé la question inconsiderée « l'œil ou la chimie ? » (6).

A vrai dire, la question est à la fois moins grave et plus délicate. Le point de vue du laboratoire ne règne que dans l'enceinte du laboratoire. Celle-ci franchie, se pose le problème de la conciliation des points de vues et de l'élaboration d'une formule de collaboration dans le respect de l'œuvre. C'est principalement sur ce point que portera la conclusion de ce travail.

2) Remarques.

La première inquiétude qu'ait suscitée l'intervention des gens de science est presque uniquement d'ordre moral ; aussi est-ce un peu à regret, et dans le seul souci d'être complet, que nous en faisons mention. On a craint, en effet, qu'aux yeux de certains chimistes ou physiciens la science ne prime l'art, et que le désir de connaître ne l'emporte sur le respect de l'œuvre d'art et les exigences de sa conservation.

Il est évident, toutefois, que l'action sur l'œuvre d'art exige toujours un certain nombre de connaissances préalables. Aussi des opérations comme le prélèvement de matière se justifient-elles dans la mesure où elles sont nécessaires pour renseigner le technicien sur la nature d'un mal à soigner ou d'un traitement à appliquer. Il en est comme d'une prise de sang : tant qu'elle aura pour but de détecter une maladie ou d'en préparer le remède, on ne lui reprochera pas de violer la liberté individuelle.

La science multiplie les moyens de contrôle et par conséquent les garanties. La documentation photographique et les états descriptifs établis par le laboratoire renseignent sur l'aspect du tableau avant, pendant et après la restauration, et permettent un contrôle ultérieur des opérations.

Il importe cependant d'apprécier à sa valeur exacte la portée des garanties ainsi fournies par le laboratoire. S'il est vrai, par

exemple, qu'au cours d'un nettoyage, la subsistance de vernis peut à tout moment être contrôlée par fluorescence ou par l'examen microscopique de coupes, un tel contrôle, si fréquemment qu'on le répète, n'en reste pas moins rétrospectif. Ce n'est pas lui qui pourra donner l'alarme et arrêter la main du restaurateur au cours du travail. Le seul guide possible durant cette période décisive est la sensibilité tactile et visuelle du technicien qui, tout au long des opérations, enregistre et apprécie de façon continue l'évolution du tableau (7).

Les données fournies par le laboratoire avant le traitement assurent en quelque sorte une première limitation des risques et renseigneront avec précision le restaurateur sur la situation qu'il lui faudra affronter. Les renseignements fournis après les opérations complètent la documentation relative à l'œuvre et garantissent le restaurateur contre les critiques éventuelles.

Mais entre ces deux points, le contrôle sensible par l'exécutant même est le seul possible. Contrôle sensible qui, remarquons-le, ne doit pas être confondu avec celui, essentiellement esthétique, que nous avons examiné dans le chapitre consacré au nettoyage.

Mais les laboratoires apportent plus que des garanties. Ils reprennent, à la lumière de la science moderne, l'œuvre patiemment élaborée par des générations de restaurateurs-artisans. Ils s'efforcent d'apporter des précisions concrètes aux diagnostics partiellement intuitifs des restaurateurs (8), et de repenser en termes scientifiques les vieux procédés empiriques pour y apporter des perfectionnements éventuels et élaborer des règles générales, des théories. La collaboration entre le physico-chimiste et le restaurateur est donc souhaitable et même nécessaire. Epurer et affiner, par l'examen rigoureux du premier, les connaissances traditionnelles et empiriques du second, telle est, sur le plan technique, l'unique et évidente formule d'avenir.

Mais la technique est inséparable de l'art. Les difficultés les plus grandes et les plus réelles proviennent sans doute de ce que la rigueur de la science se concentre cette fois sur une réalité dont l'essence même est nuance et combien indéfinissable ! Aussi l'approche exige-t-elle une circonspection particulière.

Relisons les avertissements de Mr. René Huyghe et du Prof. Friedländer :

« Les savants authentiques savent bien que l'instrument matériel reste souvent en deçà du merveilleux instrument biologique qu'est l'homme : aucun procédé physique n'a pu encore remplacer le dégustateur de crus, l'expert en parfums. Le seuil des constatations reste beaucoup moins lointain chez l'être humain expérimenté, qui enregistre ce qui échappe encore aux expériences matérielles. Ce qui est vrai pour un vin, pour une odeur, l'est encore plus pour l'œuvre d'art, dont la donnée est infiniment plus subtile et complexe. Le laboratoire permet à l'homme d'amplifier ses pouvoirs d'investigation, il ne les remplace pas, il ne le remplace pas ... Il reste à savoir si précisément dans cette marge ouverte entre la perception humaine et l'enregistrement matériel, ne se trouve pas une part essentielle de l'œuvre d'art... » (9).

« So weit es sich um den Tatbestand der Materie handelt, bedeutent die Verfeierungen der Beobachtung einen Fortschritt, der dankbar zu begrüßen ist. Aber, so weit es sich un die Kunstwirkung handelt, bestheht die Gefahr, dass die Gelehrten, die sich so intensiv mit dem beschäftigen, was für das nackte Auge unsichtbar ist, die Fähigkeit einbüßen, den Eindruck von Sichtbaren zu empfangen. Amusiche Beobachter erhalten das Recht, in Sachen der Kunst mitzureden, si legen die Uhr auseingnder, um das ferk zu studieren. Und die Uhr geht nicht mehr » (10).

CHAPITRE VI: PUBLICITE DES TRAVAUX DE RESTAURATION.

Jusqu'à très récemment, la restauration ne connaissait aucune publicité. Son caractère généralement mercantile en faisait une activité presque clandestine, dont les secrets ne se transmettaient que par l'apprentissage dans l'enceinte de l'atelier. L'évolution des conceptions esthétiques et historiques d'une part, l'intervention des gens de science d'autre part, ont donné brusquement à la restauration une publicité dont on ne peut que se louer.

Des revues spécialisées publient aujourd'hui des études techniques dans tous les domaines ; les opinions s'échangent, la science se répand, et le secret d'hier sera bientôt un enfantillage anachronique. L'Istituto Centrale del Restauro publie, depuis janvier 1950, un bulletin, et élabore une bibliographie de toutes les publications relatives à la restauration, ainsi que tous les textes anciens relatifs à la technique de la peinture (1).

Mais plus importante encore aux yeux du grand public est l'organisation d'expositions d'œuvres restaurées. Bien souvent, la méfiance du public à l'égard de la restauration provenait de son ignorance de la véritable nature des opérations. Des expositions récentes organisées à Florence, à Londres, Amsterdam et Paris ont été spécialement conçues pour révéler au public la nature des problèmes posés aux restaurateurs, et la manière de les résoudre. La présentation de tableaux en cours de nettoyage est particulièrement significative à cet égard. Le catalogue de l'exposition de Florence de 1946 mentionnait même, pour chaque tableau, le nom du restaurateur. L'Istituto Centrale del Restauro organise régulièrement des expositions des travaux exécutés. Celles-ci sont évidemment conçues dans un esprit nouveau, répondant au point de vue technique sous lequel les œuvres sont appelées à être examinées. De là, notamment, l'absence de verres de protection, la limitation des cadres au minimum, afin de ne pas distraire l'attention, et l'intensité particulière de l'éclairage (2).

De telles manifestations permettent à la fois de sonder l'opinion publique et de l'éduquer. Elles dissipent aussi l'atmosphère de suspicion qui entourait jusqu'ici les pratiques « mystérieuses » des restaurateurs. Si des oppositions subsistent entre spécialistes, au moins sont-elles franches, susceptibles de détermination précise et concrète, ce qui permet l'espoir de les voir résolues un jour.

Pour le grand public, cependant, cette publicité n'est pas sans revers. Combien d'amateurs, après avoir reconnu sans émotion les dégâts révélés par une photographie aux rayons X par exemple, témoignent soudain d'un effroi inattendu lorsque ces mêmes dégâts leur sont montrés à nu par le nettoyage. Sans doute la vieille comparaison du restaurateur avec le chirurgien n'a-t-elle pas encore livré tous ses aspects : il est toujours plus aisé au non initié de consulter la radiographie que d'assister à l'opération.

Si, d'une manière générale, la publicité de la restauration constitue un progrès, il s'en faut cependant de beaucoup qu'elle soit toujours souhaitable. De même qu'en médecine, le public ne peut avoir qu'une opinion, les spécialistes seuls sont compétents pour juger.

TROISIEME PARTIE

CONCLUSION

« Truth does not depart from human nature. If what is regarded as truth departs from human nature, it may not be regarded as truth »

Confucius

VV. Section 1 : Formations différentes.

Dans les chapitres qui précèdent, nous avons tenté de dégager les principales idées-forces qui déterminent les différentes positions théoriques. Examinons à présent la situation d'un point de vue plus pratique. Plutôt que la théorie, voyons l'homme qui la formule, la défend et l'applique. C'est avec lui qu'il faudra travailler, forger l'avenir.

Discipline jeune, la restauration fait appel à des spécialistes aux formations si diverses que souvent ils ne parlent pas le même langage. Aussi, les tendances opposées que nous avons relevées au cours de notre étude ne sont elles bien souvent que le reflet, cristallisé en théories, de ces formations différentes.

La formation scientifique a accoutumé le physico-chimiste à la recherche du vrai par des méthodes objectives. Il examine en termes clairs, rationnels, la réalité concrète, matérielle. C'est ce climat, cet esprit qu'il apporte à l'étude des problèmes de restauration et qui explique à la fois ses vues théoriques et ses méthodes.

Toute autre est l'orientation de l'historien de l'art, pour qui l'œuvre n'est pas une chose, mais un « message ». Toute sa formation tend à lui fournir les moyens de comprendre, d'interpréter ce message par les voies de l'histoire et de la

psychologie. L'attention que, de ce fait, il est amené à accorder au support matériel est aussi accessoire que celle du savant pour le « message ».

De là probablement, en matière de nettoyage par exemple, une tendance naturelle, spontanée, à rechercher le beau, alors que le savant sera, tout aussi naturellement, porté à rechercher le vrai. S'il en est ainsi, l'erreur consiste, en dernière analyse, à vouloir opter entre ces deux attitudes, parce qu'on les considère comme contradictoires, alors que, conscientes du but commun, elles doivent être complémentaires.

C'est peut-être un certain extrémisme des spécialistes qui explique le mieux les réactions des peintres contemporains devant les restaurations, telles par exemple que celles suscitées par l'exposition des « Cleaned Pictures » de la National Gallery.

La voix qui s'élève cette fois parle au nom de l'art, mais aussi et surtout au nom du métier (1). Ni le savant, ni l'historien de l'art ou l'esthéticien ne pratiquent la peinture. Ils en ignorent par conséquent un aspect essentiel ; il leur manque le sens de l'exécution. Or, on ne peut porter un jugement complètement éclairé sur un tableau sans l'avoir abordé aussi par la pratique (2).

Sans doute ce point de vue est-il partiellement justifié en principe. Malheureusement, il se fait que, précisément dans le domaine du métier, la peinture moderne a rompu presque tous les liens avec la peinture ancienne (3). D'autre part, la « culture picturale » de la plupart des peintres modernes n'est guère comparable à la culture littéraire de nos écrivains. Il y a là, très certainement, une lacune de la formation. Plutôt que de « formation picturale », il faudrait parler de « sens de la peinture », sous-entendant par là que, si les artistes d'aujourd'hui sont susceptibles d'apporter, la cas échéant, des lumières en matière de restauration, il n'en est pas moins vrai qu'il manque un chaînon essentiel pour qu'une telle collaboration soit dès aujourd'hui possible et efficace d'une manière générale.

WW. Section 2 : Le restaurateur.

La formation du restaurateur nous amène, elle aussi, au métier. Issues de l'atelier artisanal, et sans cesse en contact avec les œuvres du passé, les connaissances et les pratiques du restaurateur ont conservées avec celles-ci, sur le plan technique, un contact plus étroit. Le danger, par contre, est que la pratique artisanale ne l'emporte pas trop sur les considérations esthétiques et historiques. Celui qui manipule un objet pour le traiter techniquement l'apprécie sans doute, mais probablement d'une autre manière que le contemplateur. De là maints froissements regrettables. Comme d'autre part l'histoire de la restauration, jusqu'au début de ce siècle, révèle souvent des conceptions aujourd'hui indéfendables, le restaurateur a connu, auprès de nombreux spécialistes, un discrédit bien compréhensible.

Il serait erroné, cependant, d'imputer à la formation artisanale du restaurateur des fautes qui sont d'abord celles de l'époque aux conceptions de laquelle il a répondu. (Combien de grands noms, d'ailleurs, seraient compromis par une accusation trop hâtive !) (4). Comme nous l'écrivait récemment Mr G. L. Stout, « It is especially wise... to avoid...any strongly adverse criticism of work of the past. Any mistakes that have been made are part of the sequence of mistakes that we undoubtedly are making now. The only hope for improvement is to search for better knowledge and to recognize that our present position is one to comparative ignorance ».

L'évolution rapide imprimée à la restauration depuis les premières tentatives de collaboration de savants, d'historiens et d'esthéticiens ne diminue en rien l'importance de la formation artisanale du restaurateur. Ce sera toujours son métier qui traduira dans la réalité les conceptions théoriques. Il faudra donc que ce métier s'affine dans la même mesure que la théorie, pour qu'il puisse s'y adapter (5). Mais il faudra surtout qu'entre le théoricien et l'exécutant se développe un terrain commun. L'exécution pratique exige en effet la parfaite compréhension des conceptions théoriques qu'il s'agit de traduire et, inversement, les problèmes qui se posent au restaurateur présentent très

souvent, nous l'avons vu, un aspect esthétique indissociable de son aspect technique. Une œuvre fructueuse ne se conçoit donc que dans la collaboration. Ce qui exige, de la part de l'esthéticien ou de l'historien, un développement de la formation technique, et, de la part du restaurateur, un développement de la formation esthétique en vue d'assurer une compréhension réciproque efficace (6).

Enfin, comme le remarque judicieusement Mr. G. L. Stout (7): « The man who does the work is the man who must know what he is doing. His knowledge is the direct guide to procedure and it is changed and augmented as the work goes on. All he has learned in the past and all he comprehends of the work in progress, the perceptions that reach him by eye or by hand, govern his arts in each passing moment of attention. When you make him merely an ox to be driven, you take out of the scheme of operation the only hope of responsible and sensitive control ».

Le restaurateur, en effet, n'est pas un outil; il représente une des spécialités, une des formations, un des points de vue actuellement appelé à collaborer au salut de l'œuvre. La nature même des problèmes auxquels nous avons vu qu'il peut être appelé à faire face exige à son égard des garanties que seule peut assurer la qualité de sa formation, avec, corollaire indispensable, une part raisonnable d'initiative.

XX. Section 3 : La collaboration.

L'analyse à laquelle nous nous sommes livrés au cours de ce travail nous a permis de souligner à plusieurs reprises la complexité des problèmes soulevés par la restauration. Il n'y a guère de cas qui, directement ou indirectement, n'appelle l'intervention de tous les spécialistes intéressés.

D'autre part, l'examen en commun de cas d'espèce bien mieux que les généralisations abstraites, permet de mettre effectivement le salut de l'œuvre au-dessus des points de vue particuliers.

Confrontés sur le terrain concret avec leur but commun, tous les points de vue, toutes les formations apparaissent également utiles, au point qu'un spécialiste clairement conscient du rôle de ses collègues considère comme présomptueux de négliger leur avis, même là où leur intervention directe ne semblerait pas indiquée. Nous croyons pouvoir admettre pour règle que le traitement choisi doit satisfaire, dans la mesure du possible, toutes les exigences formulées.

Dans l'ère de la spécialisation à outrance qui est la nôtre, toute formation est, du point de vue humain, une déformation. La collaboration, ainsi rendue plus difficile, n'en est que plus nécessaire. Il est urgent que chaque spécialiste en prenne conscience et renonce à résoudre seul les problèmes qui vont au-delà de sa compétence particulière. Une fois intégrée dans la collaboration en vue d'un but précis, chaque discipline devient un rouage indispensable, et les formations qui, comparées abstraitement, semblaient opposées, se révèlent en réalité complémentaires.

Le développement des connaissances exige la spécialisation, et il est indispensable, au delà d'un certain point, de faire confiance à chacun pour tout ce qui relève de son domaine particulier. Mais cette divergence des méthodes est une garantie d'autant plus sûre, chaque fois que concordent les conclusions.

La collaboration, cependant, suppose une organisation, une répartition du travail selon des directives générales, d'autant plus importantes que les composantes seront plus étroitement spécialisées. Cette fonction supérieure, synthétique, exige de celui qui l'exerce une formation générale qui dépasse, pour les coordonner en vue du but, toutes les formations particulières. La direction de la restauration ne peut donc revenir à un spécialiste comme tel, mais bien à celui qui joindra à une culture artistique aussi vaste que possible une connaissance suffisante des différentes branches en présence pour accorder, à chacune, dans chaque cas, la place qui lui revient, tout en s'efforçant de multiplier les points de convergence des méthodes.

S'il nous fallait préciser, sur un plan plus pratique, la politique qui nous paraît souhaitable, nous dirions que le premier

but à poursuivre est la recherche de bases d'accords positives de plus en plus larges qui jetteraient un pont entre les différentes spécialités dans leurs conquêtes extrêmes. Le premier pas dans ce sens consistera dans le développement des éléments objectifs. Celui-ci nécessite des travaux dans deux directions :

1°) La subjectivité s'attachant essentiellement aux problèmes purement esthétiques, il faut s'efforcer de rattacher ceux-ci à des éléments objectifs, donc techniques. Il est essentiel d'atteindre une connaissance aussi précise et aussi complète que possible des relations de cause à effet qui unissent technique et esthétique, L'établissement d'un nombre suffisant de règles de correspondance entre des caractères esthétiques donnés et le situations techniques qui les conditionnent permettra de transporter des problèmes esthétiques dans le domaine objectif de la technique. Ainsi pourra s'élaborer, par la multiplication des points d'intersection, un langage commun, susceptible d'un développement indéfini.

Un tel travail exige, de la part de tous les spécialistes collaborant, un grand nombre d'expériences communes, d'opérations vécues ensemble, interprétées simultanément par chacun suivant sa formation propre, et suivies de confrontations répétées des résultats acquis (8).

2°) Il faut, d'autre part, que la formation esthétique mette l'accent sur les facteurs d'objectivité. Bien que malaisée à définir, il existe une différence entre le goût personnel et la « *Zunstverständnis* », la compréhension de l'art. Cette différence, selon nous essentielle, se traduit par une limitation de la subjectivité ; elle est le fruit d'une éducation spéciale de la sensibilité à la lumière de l'histoire, de la technique et de la psychologie.

La vérité de l'œuvre d'art est humaine et complexe. Sa recherche exige l'intervention de toutes nos facultés. L'effort constant vers une méthode scientifique, objective, doit s'opérer dans la conscience de la nature des choses. Il en est de la science nouvelle qui s'élabore comme de la science juridique. Nous ne pouvons nous empêcher de songer ici à la remarque que nous

faisait Mr. Le Prof. Depage à l'issue de son cours de droit civil (9) :

Lorsque la conclusion d'un raisonnement juridique heurte votre conscience, n'accusez pas trop vite le droit d'être contraire à la morale. Une telle opposition est trop grave pour être admise à la légère. Dites-vous plutôt que le droit a été mal appliqué. La conscience morale est pour le juriste un signal d'alarme. Elle ne prouve pas l'erreur, mais elle avertit d'un danger. Ainsi en est-il de la sensibilité de l'esthète et du restaurateur, face à la technique et à la science.

SECTION 3 : NOTES

Introduction.

- (1) C. Brandi. « Restauro ». Dans Enciclopedia Italiana, Appendice, 1948-49, p. 698 et suiv.
- (2) C. Brandi. Ibid.
- (3) C'est principalement du Prof. Brandi que revient le mérite d'avoir, dans une théorie rigoureuse, mis l'accent sur le rôle de ces deux points de vue en matière de restauration. Cf. le chap. I de la première Partie.
- (4) C'est sous toutes réserves que nous employons ici cette expression ; on trouvera plus loin (2ème Partie, chap. III, sect. 3) une tentative de mise au point.
- (5) Voir à ce sujet le bilan récemment dressé par Mr. Van Schendel, secrétaire de l'Icom pour l'année écoulée, dans «Le traitement des Peintures », Unesco, 1951.
- (6) Telle est, du moins, l'impression produite par un article de Mr. Murray Pease : « La conservation des objets de Musée et son avenir », Museum, vol.III, n°3 (1950), p.233.

Première Partie.

- (1) Pour l'évolution de ces problèmes à la National Gallery, Londres, Cf. Le catalogue des « Cleaned Pictures », 1947, introduction de Sir Philip Hendy. Pour le Louvre, Cf. « L'œuvre d'art et les méthodes scientifique », Edition des Musées Nationaux, 1949.
- (2) Nous empruntons ces renseignements à un article du Prof. P Coremans : « L'introduction d'un nouveau critère dans l'appréciation des œuvres d'art : les sciences naturelles ». Alumni, juin 1950.
- (3) L'Annonciation de Antonello de Messine, du Musée de Palerme, a fait l'objet d'une procédure de ce genre, que l'on trouvera exposée dans le catalogue de la « Mostra dei dipinti di Antonello da Messina », nov. Dec . 1942, p.13.

L'attitude à adopter à l'égard du Ponte santa Trinità, à Florence, a également fait l'objet d'un examen spécial.

Deuxième Partie.

Chapitre I

- (1) Un résumé de la « Carta del Restauro » a été publié dans l'Enciclopedia italiana sous le mot « Restauro », et dans le Bollettino d'Arte, janv. 1932, 625 (Norma per il restauro dei Monumenti).
- (2) C. Brandi: "Restauro" dans l'Enciclopedia italiana, 1948-49, Appendice, p. 689 et suiv.
"Il fondamento teorico del restauro", B.I.C.R. (1950), n°1, p.5
"Il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte", B.I.C.R. 1950, [...], p.3.
C'est à ces articles que nous empruntons les citations qui suivent.
- (3) Cf. Bibliographie (malheureusement pas atteinte) .
- (4) Sur l'histoire de la restauration du point de vue esthétique, voir Sir Kenneth Clark, « The aesthetics of Restoration », Proceedings of the Royal Institution, XXX, n°141, 1938, 382-403.
- (5) Cf. Chap. IV, sect. 1, "Restauro conservativo" et "Restauro integrativo".
- (6) Cf. Chap. IV, sect. 2, et 3, le développement et la critique de cette théorie.
- (7) Cf. Chap. III, sect. 3.
- (8) C. Brandi. "Some factual observations about varnishes and glazes", B.I.C.R. n°3-4, 1950, p.9.
- (9) C. Brandi: "Restauro", l'Enciclopedia italiana, 1948-49, Appendice 1948-49, p. 689 et suiv.

Chapitre II

- (1) Nous ne parlerons pas ici du fondement théorique de la conservation, déjà exposé au chapitre précédent.
- (2) Cf. Chap. III, sect. 3, par. 1.
- (3) Cf. Chap. V, sect. 2.
- (4) L'Istituto Centrale del Restauro a mis au point un système spécial de parquetage, dit "parchettatura romana" destiné à remédier aux inconvénients du parquetage traditionnel ou « parchettatura fiorentina ». Cf. à ce sujet Annexe I, et pl. I.
Diverses opinions récentes se montrent adversaires en principe de tout parquetage, parce-que celui-ci, contrecarrant le jeu normal du support et, par là, des couches de préparation et de couleur, s'avère, dans des nombreux cas, plus dangereux qu'utile. La courbure du panneau pourrait aussi être considérée comme un moindre mal. Cf. Bradley, The Treatment of Pictures, 1.0724.
- (5) Cf. sur ce point important Chap. III, sect. 1, par.1.
- (6) On trouvera l'exposé de la technique adoptée pour la reconstitution des fresques détruites par les bombes dans le catalogue de la « Mostra

dei frammenti ricostituiti di Lorenzo da Viterbo », Roma, Maggio 1946 ;
Texte du Prof. Brandi.

Nous reviendrons sur ces travaux, au point de vue théorique, dans le
Chap. IV, sect. 2, par. 3, Cf. les pl. II à V.

Les travaux relatifs aux peintures étrusques de Tarquinia ont été exposés
dans le B.I.C.R. 1950, n°2 (« Il distacco delle pitture della tomba delle
Bighe ») et n°3-4 (« Il distacco delle pitture della tomba del Triclinio »)
par le Prof. Cagiano de Azevedo.

(7) Cf. notamment Bradley, Cp. Dic. 1. 33.

(8) « Perfino dove si tratti, non diciamo di intervenire sull'aspetto stesso
della pittura, ma sul suo supporto, e in un modo che non influisca affatto
sul godimento estetico della pittura stessa, questo intervento che
potrebbe credersi puramente rivolto alla conservazione della materia e
pertanto legato unicamente a questo specifico problema pratico, dovrà
tenere conto del lato storico dell'opera d'arte in quanto monumento
storico ed evitare al massimo quelle modificazioni sostanziali, che solo
la salus publica, ossia il salvataggio dell'opera, potrà giustificare come
suprema lex, dovendosi intendere che nel possibile conflitto fra il lato
estetico e il lato storico dell'opera, dovrà vincere sempre quello per cui
l'opera è arte, **orcìa** il lato estetico". C. Brandi. "Some factual
observations about varnishes and glazes", B.I.C.R. n° 3-4, 1950, p.9.

Cf. notamment la Crucifixion eyckienne de Berlin, récemment exposée
au Palais des Beaux Arts.

Chapitre III.

(1) Il ne nous a pas été possible de prendre connaissance, avec
suffisamment de précision, des positions adoptées dans les principaux
musées d'Allemagne et d'Espagne.

(2) Nous empruntons cette définition à Mr. M. C. Bradley.
(The treatment of pictures, 2.00).

(3) C. Brandi. "Some factual observations about varnishes and
glazes", B.I.C.R. n°3-4, 1950, p.9.

A propos des justifications techniques du nettoyage, Mr. Procacci écrit :
« E' bene subito precisare che, nella maggior parte dei casi, essa (la
pulitura) deve eseguirsi per motivi superiori che spingono
necessariamente a tal genere di lavoro... » (Mostra di opere d'arte
restaurate, Firenze 1946). Voir dans ce sens aussi F. Ian G. Rawlins,
« Les méthodes scientifiques de conservation des tableaux » Endeavour,
Londres 1948.

(4) Cf. à ce sujet Chap. V, sect.1, et de nombreux travaux cités
dans la bibliographie.

(5) Cf. « La conservation des Peintures », Chap. XII, 103,
p.111. (Mouseion, 1 - 11, 1938).

(6) Sur ce point, Cf. notamment Max Doerner, *Halmaterial und seine Verwendung im Bilde*, et U. Procacci, *Mostra di opere d'arte restaurate*, Firenze 1947.

(7) Nous avons renoncé à développer ici le problème trop complexe et trop technique des glacis, qui, tout récemment encore, a fait l'objet d'un débat animé entre le Prof. Brandi et Mrs. Mac Laren et Werner. La situation peut être rapidement résumée comme suit : La possibilité de l'usage de glacis, à toutes les époques est par toutes les écoles, est actuellement reconnue. Mais les « totalitaires » considèrent que, dans l'immense majorité des cas, les glacis employés jusqu'au 18^{ème}. siècle offrent aux solvants la même résistance que les empâtements. Ce ne serait qu'au 18^{ème} et 19^{ème} siècles que se serait répandu l'usage des glacis à base de vernis et autres liants peu résistants. Les nuancés soutiennent qu'au contraire, l'usage, en glacis, de vernis teintés, se rencontre déjà au 13^{ème} siècle, (notamment dans la Madone de Coppo di Marcovaldo, de 1261), ce qui d'ailleurs, serait confirmé par d'autres textes. Enfin, plusieurs recettes prouveraient que les liants employés pour les glacis seraient, bien souvent, beaucoup moins résistants que ne l'admettent les « totalitaires ».

Cf. à ce sujet :

C. Brandi : « The cleaning of Pictures in relation to patina, varnish and glazes », *Burl. Mag.* July 1949.

“Some factual observations about varnishes and glazes”, *B.I.C.R.* n°3-4, 1950, p.9.

“La restauration de la Pietà de Sebastien del Piombo, *Museum*, vol. III, n°3, 1950, 207.

“Postilla al restauro della pala del Bellini di Pesaro e del Bozzoli del 1456 della Pinacoteca di Perugia, *B.I.C.R.* n°2, 1950, 57.

“Il restauro della Madonna di Coppo di Marcovaldo nella chiesa dei servi di Siena”, *Bollettino d'arte* n°2, 1950.

Mac Laren et Werner: “Some factual observations about varnishes and glazes”, *Burl. Mag.*, July 1950.

National Gallery: “Le dévernissage des tableaux à la National Gallery”, *Museum*, vol.III, n°3, 1950, 247.

René Huyghe : « Le problème du dévernissage des peintures anciennes et le Musée du Louvre », *Museum*, vol. III, n°3, 1950.

J.R.H. Weaver, G. B. Stout et P. Coremans, « The Weaver Report on the Cleaning of Pictures in the National Gallery », *Museum*, vol. III, n°2, 1950.

M. Cagianò de Agevedo: „Vernici semplici e colorate del sec. XV”. *B.I.C.R.* n°1, 1950, 39.

On trouvera d'autres études encore dans la bibliographie. Celles indiquées ici suffisent à se faire une idée exacte de l'état actuel de la question.

- (8) Les différentes couleurs, en effet, n'ont pas subi, avec le temps, des altérations identiques, et la pellicule de vernis ne les transforme pas toutes de la même manière. De là, le danger du « nettoyage en escalier ». L'unité ne pouvant s'obtenir qu'en accordant une région sur une autre, et un nettoyage égal au point de vue technique ne donnant pas nécessairement un résultat égal du point de vue esthétique, le restaurateur peut être amené à pousser toujours plus loin le nettoyage, en se basant toujours sur la partie la plus claire, laquelle peut changer au cours du travail.
- (9) Ce procédé, appelé à Londres « Safety margin test » constitue cependant une garantie précieuse. On choisit en effet, pour faire l'épreuve, la région du tableau présumée la plus sensible. On détermine une formule de solvant qui n'attaque pas les couches originales, et l'on utilise, pour le nettoyage, un solvant plus doux, l'écart entre les deux constituant le « marge de sécurité ».
- (10) P. Fierens : « Le point de vue du critique d'art », *Alumni*, mai-juin 1950, p.262.
- (11) Cf. notamment la « Madonna in trono con il bambino » attribuée au Maestro della Maddalena (13^{ème} siècle). N°19 et fig.6 du catalogue de la "Mostra di opere d'arte restaurate", Firenze 1946. On a enlevé, partiellement, un repeint du 19^{ème} siècle, et, ailleurs, un repeint du 17^{ème} siècle. La peinture originale apparaît, sous ces deux repeints qui la recouvraient complètement, encore munie de son vernis primitif. Le « Portrait de famille », de Corneille de Vos (Musée de Bruxelles), apparaît actuellement, après nettoyage, recouvert d'un vernis ancien inaltéré (non original, car il recouvre de nombreuses restaurations). Des expériences analogues ont pu être faites lors du nettoyage de l'Agneau Mystique.
- (12) Cf. note [...].
- (13) B.I.C.R., n°3-4 1950, *Notiziario*, critique du rapport Weaver.
- (14) Cf. Neil Mac Laren and Anthony Werner: « Some factual observations about varnishes and glazes ». *Burl. Mag.*, July 1950.
- (15) Cf. Sir Phillip Hendy, catalogue des « Cleaned Pictures », 1947, Introduction.
National Gallery : « Le dévernissage des tableaux à la National Gallery », *Museum*, vol.III, n°3 1950, 247.
- (16) Sir Phillip Handy écrit à ce propos :
« The purpose of this exhibition is not only to do justice to the cleaned pictures, but, by extending the knowledge of their condition, to bring about a higher standard of criticism in this all important subject. There can be no deep understanding of old pictures without a knowledge of their state, of how much has to be allowed for the distortions caused by old varnishes, by damage and by unsuitable restorations...A policy of truthful scholarship would seem to involve as a corollary a policy of truthful exhibition. It would have been anomalous, for instance, to be

- content with the statement that the wrist and hand of Rembrandt's "Woman bathing" were nineteenth century additions, where with a little care the skilled restorer could remove them and reveal Rembrandt's own more vital painting unscathed". *Cleaned Pictures*, 1947, Introduction.
- (17) Cf. National Gallery : « Le dévernissage des tableaux à la National Gallery », *Museum*, vol. III, n°3, 1950, 247.
- (18) Cf. aussi F. Ian G. Rawlins : « Les méthodes scientifiques de conservation des tableaux », *Endeavour*, Londres 1948, et KURT Wehlte : « Probleme der Gemäldeeshaltung », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd.12, München - Berlin 1949, 90.
- (19) C. Brandi: "Some factual observations about varnishes and glazes", *B.I.C.R.* n°3-4 1950, p.9. Nous traduisons librement..
- (20) Neil Mac Laren and Anthony Werner, *op. cit.*
- (21) C. Brandi: "Some factual observations about varnishes and glazes", *B.I.C.R.* n°3-4 1950, p.9.
- (22) Neil Mac Laren and Anthony Werner, *op. cit.*
- (23) C. Brandi: "Some factual observations about varnishes and glazes", *B.I.C.R.* n°3-4 1950, p.9.
- (24) Cf. à ce sujet C. Brandi : « Gli otto dipinti acquistati dallo Stato per la R. Pinacoteca di Siena restaurati ed esposti presso l'Istituto Centrale del Restauro ». *Le Arti*, juin-sept. 1942, XX. Citons: "... perché la possibilità di restituire ad un dipinto a distanza di secoli, l'aspetto originario che aveva quando il pittore lo finì e ciò per mezzo di una drastica pulitura, è convinzione erronea, alla cui base sta la pretesa che tutti i valori cromatici del dipinto si siano serbati inalterati. Poiché un'asserzione di tal genere è in ogni caso indimostrabile, è norma di saggio restauro non alterare l'equilibrio cromatico raggiunto con l'invecchiamento attraverso i secoli. Tale patina, seppure vela la forza originaria del colore, attutisce di molto le dissonanze prodotte dall'alterazione dei valori cromatici iniziali".
- (25) C. Brandi, critique du Rapport Weaver, dans *B.I.C.R.* n°3-4 1950, *Notiziario*, p.145 à 148.
- (26) Cf. note 16.
- (27) Neil Mac Laren et Anthony Werner, *Op. cit.*
- (28) C. Brandi, critique du Rapport Weaver, dans *B.I.C.R.* n°3-4 1950, *Notiziario*, p.145 à 148.
- (28bis) Cf. C. Brandi: « The cleaning of Pictures in relation to patina, varnish and glazes », *Burl. Mag.* July 1949.
 "Il restauro della Madonna di Coppo di Marcovaldo nella chiesa dei servi di Siena", *Bollettino d'arte* n°2, 1950.
 "Postilla al restauro della pala del Bellini di Pesaro e del Bozzoli del 1456 della Pinacoteca di Perugia", *B.I.C.R.* n°2, 1950, 57.
 "Some factual observations about varnishes and glazes", *B.I.C.R.* n°3-4 1950, p.9.

“La restauration de la Pietà de Sebastien del Piombo, Museum, vol. III, n°3, 1950, 207.

Voir aussi [...].

- (29) C. Brandi, « Il fondamento teorico del restauro », B.I.C.R. n°1, 1950, 5.
- (30) Cf. B. Berenson, *Metodo e attribuzioni*, Firenze 1947.
- (31) M.C. Bradley, “The treatment of Pictures”, 2.08.
Sir Philip Hendy, Op. cit.
- (32) Sir Kenneth Clark, “The aesthetics of Restauration”, *Proceedings of the Royal Institution XXX*, n°141, 1938 382-403.
- (33) Cf. notamment : *Mostre dei Dipinti di Antonello da Messina*, Catalogo, Roma 1942. *Pietà* du Musée Correr.
- (34) Cf. M.C. Bradley, Op. cit. m 2.01 et 2.02.
- (35) Cf. sect.2.
- (36) U. Procacci (*Mostra di opere d’arte restaurate*, Firenze 1946) signale notamment la grande différence constatée entre la partie d’un tableau exposée à l’air et la bordure de couleur recouverte dès l’origine par la battée du cadre. Remarque infiniment précieuse pour l’étude des modifications esthétiques dues à la patine.
- (37) C. Brandi, “Some factual observations about varnishes and glazes”, B.I.C.R. n°3-4 1950, p. 9.
- (38) National Gallery : « Le dévernissage des tableaux à la National Gallery », *Museum*, vol. III, n°3, 1950, 247.
- (39) Il est même à noter que, le vernis original étant par définition le plus ancien, il est peu probable qu’il ait conservé ses qualités jusqu’à nos jours. Il faut s’attendre à ce que, loin d’être encore une protection, il soit devenu un danger.
- (40) En isolant de ce paragraphe le point de vue historique, force nous est d’examiner cette idée de façon incomplète. Le lecteur trouvera le complément nécessaire au par.4, II, 1°, faute duquel la pensée des spécialistes londoniens apparaîtrait dénaturée.
- (41) Cf. par. 4, réservé au problème particulier du dévernissage.
- (42) C. Brandi, “Some factual observations about varnishes and glazes”, B.I.C.R. n°3-4 1950. et “Gli otto dipinti...” dans *Le Arti*, juin-sept. 1942, XX.
- (43) Rappelons ici un texte de Dürer, et une lettre de Rubens, montrant que ces artistes déplorent le jaunissement du vernis et des couleurs, et s’efforcent d’y remédier.
Voici le texte de Dürer : «Nach ein Jahr oder zwei oder drei wollte ich sie mit einem neuen Firnis, den man sonst nicht kann machen, auf ein neues überfirnissen, so wird sie aber hundert Jahr länger stehen als zuvor. Lass sie aber niemand andern anders firnissen, den alle andere Firnisse sind gelb und man würde euch die Tafel verderben». (Guhl: *Künstlerbriefe der Renaissance*) Cité par Doerner, Op. Cit, p. 347-8.

Et celui de Rubens: « Je crains que le long séjour dans une caisse ait fait souffrir quelque peu les couleurs de cette peinture fraîche, et spécialement celles des chairs et le blanc, qui pourrait jaunir. J'espère que V.S., qui est un si grand peintre elle-même, pourra aisément y remédier, en exposant l'œuvre au soleil, de temps en temps. Si d'ailleurs l'intervention de V.S. était rendue nécessaire, je l'autorise bien volontiers à retoucher mon tableau, partout où soit un accident, soit une négligence L'y contraindrait ».

- (44) Sir Kenneth Clark, Op. Cit.
- (45) Neil Mac Laren and Anthony Werner, OP. cit.
- (46) Kurt Wehlte : « Probleme der Gemäldeeshaltung », Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd.12, 1949, 90.
- (47) P. Fierens, « Le point de vue du critique de l'art », Alumni, juin 1950, 262.
- (48) C. Brandi, « The cleaning of Pictures in relation to patina, varnish and glazes », Burl. Mag., July 1949.
- (49) René Huyghe, Conférence de l'Icom à Paris, juillet 1948. Texte cité par Mr. P Fierens dans « Le point de vue du critique de l'art », Alumni, juin 1950, p.262.
- (50) Cf. Sir Kenneth Clark, Op. Cit.
- (51) Cf. par exemple la lettre de Rubens à Sustermans, citée à la note 43.
- (52) U. Procacci, "Mostra di opere d'arte restaurate, Firenze 1946." et "Restauro e dipinti della Toscana", Bollettino d'Arte, 1956, p. 364.
- C. Brandi, Catalogue d'expositions organisées à l'Istituto Centrale del Restauro, cfr. Bibliographie.
- (53) C. Brandi, "Some factual observations about varnishes and glazes", B.I.C.R. n°3-4 1950.
- (54) Neil Mac Laren and Anthony Werner, OP. cit.
- (55) Cf. Sir Kenneth Clark, Op. Cit.
- (56) Cf. La genesis (Vitruve) et l'atramentum (Pline) et C. Brandi : "Some factual observations about varnishes and glazes", B.I.C.R. n°3-4.
- (57) R. Longhi, « Restauro », Critica d'Arte, 4-5 1940 p. 121.
- (58) Cf. note 43.
- (59) Sir Philip Henty, Op. cit.
- (60) Il est toujours à craindre, d'ailleurs, que l'appréciation esthétique de la patine ne soit déterminée par les conceptions esthétiques de l'époque. A cet égard, il semble que la patine ait, de temps en temps, connu des fervents et des détracteurs. Les exemples historiques dans les deux sens suggèrent l'hypothèse de la coexistence permanente de deux « familles » spirituelles, dans le sens où Focillon emploie cette expression, familles que nous retrouverons plus loin à propos de l'histoire de la sensibilité chromatique.

Il serait intéressant également de rechercher dans quelle mesure le goût de la patine pourrait être rattaché à celui des ruines et du fragment, où le

Prof. Sedhmayer (Verlust der Mitte) voit une décadence du sens architectural. Dans ce cas, il serait peut-être plus marqué à certaines époques : maniériste, romantique.

- (61) Cf. « La conservation des peintures », p.18, Mouscion XIIème. Année, vol.41-42, 1-11-1938.
- (62) René Huyghe, « Le problème du dévernissage des peintures anciennes et le Musée du Louvre », Museum, vol.III, n°3 1950.
- (63) Compte tenu de la différence de définitions que nous avons signalée plus haut.
- (64) Voir, dans ce sens, les remarques de Kurt Wehlte (« Probleme der Gemäldeeshaltung ») Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd.12, 1949, p.90.
- (65) C'est l'impossibilité de déterminer objectivement l'aspect original qui conduit les tenants des deux positions à formuler à son égard les hypothèses les plus favorables à leur théorie. Seul un progrès des connaissances scientifiques dans la mesure et l'évolution des couleurs pourra apporter un peu de clarté dans ce domaine.
- (66) Cf. sect. 2, par. 3 de ce chap.
- (67) Sir Kenneth Clark (Op. cit.) note à ce sujet: "...No wonder people of taste are annoyed (par les nettoyages). For varnish is a polite agent. It reduces all sharp contrast of tone. It gives to old pictures that gentlemanly absence of intensity which, as Lord Chesterfield pointed out, is the secret of polite society. And just as there are certain truths which, in conversation, are better glossed over, so, I believe, there are certain pictures which are better for a coating of varnish.
- (68) M.J. Friedländer. Von Kunst und Kennerschaft. Oxford - Zürich 1946.
- (69) Museum, vol.III, n°3 1950: René Huyghe, « Le problème du dévernissage des peintures anciennes et le Musée du Louvre ». National Gallery, « Le dévernissage des tableaux à la National Gallery ».
- (70) Ceci est peut-être excessif !
- (71) P. Coremans, « Le nettoyage et la restauration des peintures anciennes, le point de vue du laboratoire physico-chimique ». Museum, vol. III, n°3 1950, p.230.
- (72) René Huyghe, « Le nettoyage et la restauration des peintures anciennes; Position du problème », Alumni, juin 1950, p.252.
- (73) René Huyghe. Texte cité par Mr. P. Fierens dans « Le nettoyage et la restauration des peintures anciennes ; Le point de vue du critique d'art ». Alumni, juin 1950, p.262.
- (74) René Huyghe, « Le problème du dévernissage des peintures anciennes et le Musée du Louvre », Museum, vol.III, n°3 1950.
- (75) Huizinga, « Le déclin du Moyen Age », Payot 1948.
- (76) M.J. Friedländer, « Von Kunst und Kennerschaft », Oxford - Zürich 1946.

- (77) Sir Kenneth Clark, Op. cit.: „In nine cases out of ten the outcry raised at the cleaning of pictures is due solely to the shock which the eye experiences on seeing discolored varnish removed. We have an image of a work of art in our minds and when that image is destroyed and another substituted, we resent the necessary effort of adaptation”.
Cf. Kurt Wehlte, Op. cit.
- (78) Cf. Troisième Partie, sect.3.

Chapitre IV

- (1) Cf. Chap.I, sect.2.
- (2) Citons seulement:
La chapelle Brancacci à Santa Maria del Carmine (Florence) à la décoration à laquelle travaillèrent successivement Masolino, Masaccio et Filippo Lippi.
A la cathédrale d'Orvieto, Signorelli reprit l'œuvre inachevée de Fra Angelico.
On admet que le « Baptême du Christ », des Offices (Florence), est dû à la collaboration de Verrocchio et de Léonard de Vinci.
Les ateliers de Cranach, Frans Floris et Rubens fournissent sans doute les exemples les plus frappants de cette collaboration.
- (3) Rappelons-nous, par exemple, la restauration de « L'Agneau Mystique », par Jan van Scorel et Lancelot Blondeel.
- (4) Cf. notamment Horsin Déon, « De la conservation et de la restauration des tableaux », Paris 1851, et Sir Kenneth Clark, Op. cit.
- (5) Sur la « disparition du style » au XIXème. Siècle, Cf. H. Sedlmayer : « Verlust der Mitte », Salzburg, 1948.
- (6) Cf. Horsin Déon, Op. cit.
- (7) M.J. Friedländer, Op. cit.
- (8) Sir Kenneth Clark, Op. cit.
- (9) M. von Petten Kofer, « Uever Oelfarbe », Braunschweig, 1870.
- (10) M. Doerner, « Malmaterial und seine Verwendung im Bilde ».
- (11) Dans ce sens, Sir Kenneth Clark, Op. cit.
- (12) Cf. U. Procacci, « Mostra di opere d'arte restaurate », Firenze, 1946.
- (13) R. Longhi, “Restauri”, Critica d'arte, 4-5 1940 p.121.
- (14) R. Longhi, Op. cit.
- (15) Cf. Op. cit. et Ruhemann, “A record of Restoration”, Tech. stud. III 1934, 3-15.
- (16) Sir Kenneth Clark, Op. cit.
- (17) Chapitre I sect.2.
- (18) C. Brandi, “Il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte”, B.I.C.R. n°2 1950, 3. C'est nous qui traduisons.
- (19) C. Brandi, ibid.
- (20) C. Brandi, ibid.

- (21) C. Brandi, "Restauro", Enciclopedia italiana, Appendice 1948-49. C'est nous qui traduisons.
- (22) C. Brandi, *ibid.*
- (23) D'autres suggestions se trouvent chez Doerner (Op. cit.) et M.C. Bradley (Op. cit. M.C Bradley).
- (24) C. Brandi, *ibid.*
- (25) Bibliographie.
- (26) Nous employons ici les termes "manière" et "style" dans le sens que leur donne le Prof. Friedländer dans son ouvrage «Von Kunst und Kennerschaft».
- (27) M.J. Friedländer.

Chapitre V

- (1) Cf. P. Coremans, « L'introduction d'un nouveau critère dans l'appréciation des œuvres d'art : les sciences naturelles », Alumni, juin 1950, p.292.
 - (2) Cf. P. Coremans, Van Meegeren's faked Vermeer's and De Hoogis, Amsterdam, 1949.
 - (3) René Sneyers, "Le nettoyage et la restauration des peintures anciennes: Le point de vue du laboratoire", Alumni, juin 1950, p.230.
 - (4) P. Coremans, « Le nettoyage et la restauration des peintures anciennes, le point de vue du laboratoire physico-chimique ». Museum, vol. III, n°3 1950, p.230.
 - (5) Coleridge, cité par ?lle.Sulzberger dans « La science au service de l'art », Le flambeau, 1950.
 - (6) Cf. Hofstede de Groot, C. Echt of onecht ? Oog of chemie? La Haye, 1925. Idée reprise par le Prof. Coremans.
- Cf. « L'introduction d'un nouveau critère dans l'appréciation des œuvres d'art : les sciences naturelles », Alumni, juin 1950, p.292.
- (7) Cf. à ce sujet G.L. Stout, « The Viewpoint of the Conservation », Alumni, juin 1950, p.282.
 - (8) Cf. P. Coremans, « Le nettoyage et la restauration des peintures anciennes, le point de vue du laboratoire physico-chimique ». Museum, vol. III, n°3 1950, p.230.
 - (9) René Huyghe, « Le problème du dévernissage des peintures anciennes et le Musée du Louvre », Museum, vol.III, n°3 1950.
 - (10) M.J. Friedländer, Op. cit.

Chapitre VI

- (1) Lors de sa conférence, tenue à Rome en décembre 1949, l'Icom a décidé d'étendre les travaux à tous les pays participants.

(2) Sur la conception de ces expositions, cf. C.Brandi, « Gli otto dipinti... » Le Arti, juin-sept. 1942, XX, p.367 et suiv. et les photographies illustrant cet article.

Sur la question des éclairages, cf. à la bibliographie, divers articles de S. Liberti.

Troisième Partie

(1) Cf. notamment : Connoisseur : « Cleaning or scarifying ? Treatment of national Gallery Pictures », The Editor (Feb.1937) p. 94. Et Francis Howard, «The Silver Philip», Connoisseur, mars 1937, p.153.

Dinet (Les fléaux de la peinture) reproduit parmi ses planches un volet du Triptyque Baumgartner, de Dürer, avant et après l'enlèvement du remaniement de et fait cette remarque ahurissante : « Parfois les savants historiens rivalisent, comme vandalisme, avec les restaurateurs audacieux. La planche ci-joint nous offre un spécimen caractéristique de leur désastreuse collaboration... la reconstitution soi-disant historique atteint un degré de grotesque qu'il est difficile de dépasser ».

(2) L'exemple de Fromentin en est sans doute la meilleure épreuve.

(3) Cf. à ce sujet une intervention de Mr. Menis Hauteceur, lors de l'entretien suivant la conférence de Mr. Jean Cassou sur « La situation de l'art contemporain » (Débat sur l'art contemporain, Genève 1948) p.219.

« Mr. Cassou a dit l'autre jour que les progrès de la technique correspondaient à cet oubli du métier. Je crois précisément que ce sont les progrès de la technique qui ont tué la technique ; car, aux XVIIème et XVIIIème siècles, les peintres étaient bien forcés de préparer eux mêmes leur couleurs. Le jour où Guinet a inventé la préparation industrielle des couleurs, les artistes n'ont plus connu la chimie des couleurs ; ils ont fait confiance au marchand. Ainsi, toute une série de faits a transformé le métier par empatement ; en même temps, le métier de la touche était favorisé par ce souci contemporain de la vitesse ».

Déjà Fromentin, dans un passage fameux, regrette le métier perdu des « Maîtres d'autrefois » : « On dirait que l'art de peindre est depuis longtemps un secret perdu et que les derniers maîtres tout à fait expérimentés qui le pratiquèrent en ont emporté la clef avec eux. Il nous la faudrait, on la demande, personne ne l'a plus ; on la recherche, elle est introuvable. Il en résulte que l'individualisme des méthodes n'est à vrai dire que l'effort de chacun pour imaginer ce qu'il n'a point appris ; que dans certaines habiletés pratiques on sent les laborieux expédients d'un esprit en peine ; et que presque toujours la soi-disant originalité des procédés modernes cache au fond d'incurables malaises ».

Renoir, lui-même, répète cet aveu : « En réalité nous ne savons plus rien, nous ne sommes sûrs de rien. Lorsqu'on regarde les œuvres des anciens, on

n'a vraiment pas à faire les malins. Quels ouvriers admirables avant tout étaient ces gens-là. Ils savaient leur métier ! Tout est là. La peinture n'est pas de la rêvasserie. C'est d'abord un métier manuel et il faut le faire en bon ouvrier ». (Cité par Jean Cassou, dans « La situation de l'art contemporaine », débat sur l'art contemporain. Rencontre internationale de Genève 1948, p.17).

Il ne serait pas dénué d'intérêt de rechercher la proportion de peintres qui participent aux commissions et comités chargés de la surveillance des travaux de restauration.

(4) Cf. Sir Kenneth Clark, Op. cit.

(5) Cf. Chap. III, sect.3, par.4, fin.

(6) C'est là le grand problème à résoudre dans l'élaboration d'un programme pour une école de restauration.

(7) G.L. Stout, « The viewpoint of the conservator », Alumni, juin 1950, p.282.

(8) Cf. dans ce sens, H.J. Plenderleith, "The examination and preservation of paintings: a digest", Museum Journal, nov. 1932, p.303. "Progress, however, can only be looked for by strict collaboration between the connoisseur who can appreciate the artistic elements and the scientist who knows his instruments and can use them so as to throw into relief the subtle elements that require interpretation".

Et P. Coremans, "Le nettoyage et la restauration des peintures; le point de vue du laboratoire physico-chimique » Museum, vol.III, n°3 1950 p.230.

(9) Tel est du moins l'esprit, sinon la lettre exacte, de la remarque de Mr. Le Prof. Depage.

« Là où l'historien d'art, l'esthéticien et le restaurateur pressentiront plus ou moins nettement le danger, le laboratoire s'efforcera d'apporter des précisions....

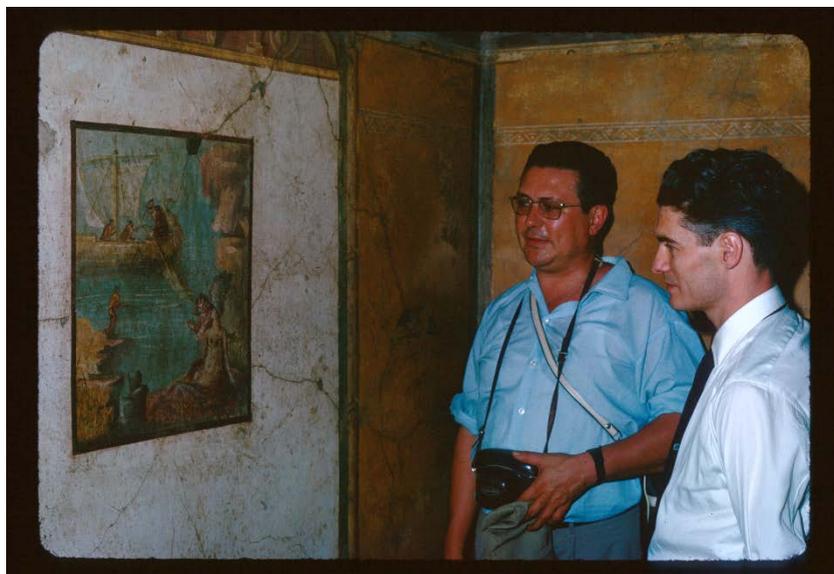
« Ce dernières (les indications fournies par le laboratoire) doivent d'ailleurs être confrontées à la lueur des données historiques, esthétiques, stylistiques et techniques, fruit de l'examen du tableau par le conservateur, l'esthéticien et le restaurateur ».

Illustrazioni

Illustrations



Un momento della missione con Paolo Mora a Pompei (1966)
Avec Paolo Mora en mission à Pompéi



Un altro momento della missione a Pompei
A nouveau à Pompéi



A conclusione del Corso sulla conservazione delle pitture murali (1969 - 70)
Conclusion du Cours sur la conservation des peintures murales



In compagnia di altri componenti del Consiglio Generale dell'ICCRROM
En compagnie de membres du Conseil général de l'ICCRROM



In compagnia di Bernard Feilden (1970)
Avec Bernard Feilden



In occasione della celebrazione dell'Assemblea Generale dell'ICCRROM all'
Accademia dei Lincei (1971)
Lors de la célébration de l'Assemblée générale de l'ICCRROM à l'Accademia
dei Lincei



Alla presentazione del volume *La conservation des antiquités et des œuvres d'art* di H.J Plenderleith tradotto dall'originale inglese (1971)
Présentation du volume *La conservation des antiquités et des œuvres d'art* de H.J Plenderleith traduit par M. Philippot



Consegna dell' **ICCROM AWARD** a Guglielmo De Angelis d'Ossat
Remise du Prix ICCROM à Guglielmo De Angelis d'Ossat



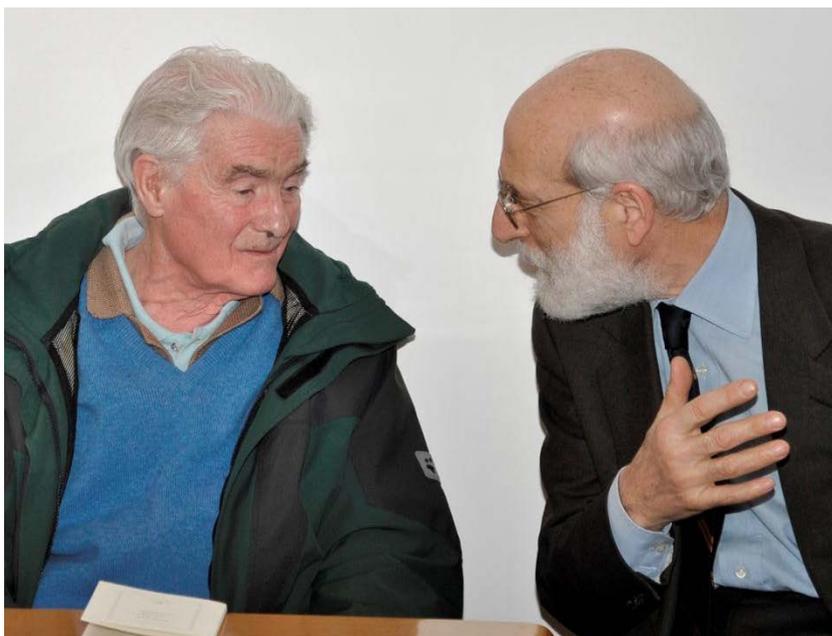
In compagnia dello staff dell'ICCROM (1979)
Avec le personnel de l'ICCROM



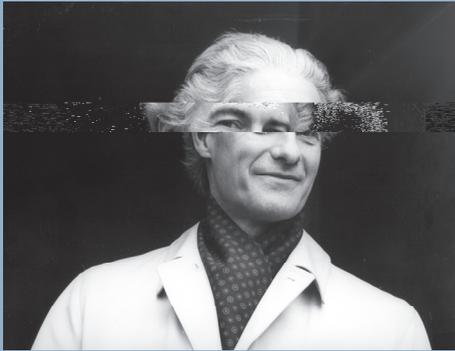
Con i Direttori Generali ICCROM precedenti (Feilden, Plenderleith) o
successivi (Erder) (1983)
Avec les Directeurs généraux de l'ICCROM précédents (Feilden,
Plenderleith) ou suivants (Erder)



Un momento della visita all'ICCROM nel 2001
Visite à l'ICCROM en 2001



A colloquio con Giuseppe Basile in occasione della visita all'ICCROM del
15.3.2010
En conversation avec Giuseppe Basile lors de sa visite à l'ICCROM le 15
mars 2010



PAUL PHILIPPOT

Laureato in Legge e Archeologia e Storia dell'arte, egli è stato professore ordinario all'Università Libera di Bruxelles, dove ha anche, assicurato, la formazione specialistica in restauro. Egli ha inoltre tenuto parecchi insegnamenti relativi alla teoria del restauro ed ai Principi di conservazione dei Beni Culturali a Bruges, a Lovanio, alla Scuola nazionale delle Arti visive de La Cambre a Bruxelles, così come alla Facoltà di Architettura dell'Università di Roma.

Dal 1959 al 1971 egli è stato Vice Direttore del Centro internazionale di studi per la Conservazione e il restauro dei Beni Culturali a Roma e dal 1971 al 1977 Direttore.

Docteur en Droit et en Histoire de l'Art et Archéologie, il a été professeur ordinaire à l'Université Libre de Bruxelles, où il a assuré, aussi, la formation de la licence spéciale en restauration. Il a en outre assumé la charge de plusieurs enseignements relatifs à la Théorie de la Restauration et aux Principes de Conservation des Biens culturels à Bruges, à Louvain, à l'Ecole nationale des Arts Visuels de la Cambre à Bruxelles ainsi qu'à la Faculté d'Architecture de l'Université de Rome. De 1959 à 1971 il a assumé la charge de directeur adjoint du Centre international d'Etudes pour la Conservation et la Restauration des Biens culturels à Rome

Si tratta del *Mémoire de licence* dell'allora (1951) giovanissimo studioso destinato a diventare il più convinto e penetrante "diffusore" a livello planetario del pensiero di Brandi e della conseguente prassi dell'Istituto centrale del restauro.

Il lavoro, rimasto ignorato per parecchi anni nella biblioteca dell'Istituto, in copia parziale e non sempre ben leggibile, costituisce non solo un sicuro e prematuro segnale di attenzione da parte della più avanzata cultura europea, ma – ciò che è ancora più importante – il primo tentativo sistematico di analisi della teoria e della prassi brandiana nel campo del restauro.

Il s'agit du *Mémoire de licence du savant*, alors (1951) très jeune, destiné à devenir le "diffuseur" le plus convaincu et perspicace à l'échelle mondiale de la pensée de Brandi et de la pratique conséquente de l'Institut Central de Restauration.

Le travail, qui est resté ignoré pendant de nombreuses années dans la bibliothèque de l'Institut, en copie partielle et pas toujours facile à lire, n'est pas seulement un signal d'attention précoce de la culture européenne la plus avancée, mais – ce qui est encore plus important – la première tentative systématique d'analyse de la théorie et de la pratique de Cesare Brandi dans la restauration.

ISBN 978-88-98957-00-2

