

# LA TEORIA DEL RESTAURO NEL NOVECENTO DA RIEGL A BRANDI

**Atti del Convegno Internazionale  
di Studi**



NARDINI EDITORE



a cura di  
*Maria Andaloro*



# La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi

Atti del Convegno Internazionale  
(Viterbo, 12-15 novembre 2003)

*a cura di*  
Maria Andaloro

**NARDINI EDITORE**



Volume realizzato con il contributo  
dell'Università degli Studi della Tuscia  
e della Fondazione Carivit di Viterbo.



*Redazione*

Enrico Petti e Paola Pogliani

*con la collaborazione di*

Maria Raffaella Menna e Francesca Romana Moretti

*Coordinamento redazionale e impaginazione*

Eugenio Ortali

*Progetto grafico*

Francesco Bertini

*Coordinamento tecnico*

Paola Bianchi

© 2006 - Per l'edizione del volume

Nardini Editore - Firenze

[www.nardinieditore.it](http://www.nardinieditore.it)

[www.nardinirestauro.it](http://www.nardinirestauro.it)

[info@nardinieditore.it](mailto:info@nardinieditore.it)

© 2006 - Per i testi e le immagini

Università degli Studi della Tuscia

Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali

Dipartimento di Studi per la conoscenza

e la valorizzazione dei beni storici e artistici

Viterbo

[s\\_discovabesa@unitus.it](mailto:s_discovabesa@unitus.it)

*In copertina:* Lorenzo da Viterbo, *Matrimonio della Vergine*, particolare, 1469 circa.

Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità, Cappella Mazzatosta. Fotografia di Simone Piazza, 1998  
(Università degli Studi della Tuscia, Archivio fotografico della cattedra di Storia dell'arte medievale).

# INDICE

<i>Introduzione</i> di Maria Andaloro .....	Pag.	7
I. LA VOCE DELLE ISTITUZIONI		
MARIO SERIO, <i>Restauro e Istituzioni</i> .....	»	13
CATERINA BON VALSASSINA, <i>L'Istituto Centrale per il Restauro «organo essenziale per il patrimonio della Nazione»</i> .....	»	17
CRISTINA ACIDINI LUCHINAT - MARCO CIATTI, <i>Le Istituzioni e la teoria del restauro: la tradizione fiorentina</i> .....	»	27
II. L'ORIZZONTE DELLA CONSERVAZIONE IN ALOIS RIEGL		
SANDRO SCARROCCHIA, <i>La ricezione della teoria della conservazione di Riegl fino all'apparizione della teoria di Brandi</i> .....	»	35
JUKKA JOKILEHTO, <i>Alois Riegl e Cesare Brandi nel loro contesto culturale</i> .....	»	51
STEFANO GIZZI, <i>Il rudere tra conservazione e reintegrazione, da Alois Riegl a Cesare Brandi</i> .....	»	59
III. STORIA DELL'ARTE DEL PRIMO NOVECENTO E PENSIERO SUL RESTAURO		
LUIGI FICACCI, <i>Idee sul restauro nell'opera storiografica di Adolfo Venturi</i> .....	»	71
SILVIA CECCHINI, <i>Corrado Ricci e il restauro tra testo, immagine e materia</i> ....	»	81
ROSALIA VAROLI-PIAZZA, <i>Giulio Carlo Argan negli anni Trenta: intorno al restauro con Cesare Brandi</i> .....	»	95
SIMONA RINALDI, <i>Roberto Longhi e la teoria del restauro di Cesare Brandi</i> .....	»	101
ELISABETTA CRISTALLINI, <i>Carlo Ludovico Ragghianti, Bruno Zevi e il dibattito sulla tutela del patrimonio artistico negli anni della ricostruzione (1945-1960)</i> .....	»	117

## IV. CESARE BRANDI E IL RESTAURO

IV.1. Prima della *Teoria del restauro*

MARIA ROSARIA VALAZZI, <i>Cesare Brandi e la mostra sulla pittura riminese del Trecento</i> .....	Pag. 131
GIUSEPPE MORGANTI, <i>Un possibile laboratorio per la Teoria: il restauro di Santa Maria Antiqua ad opera di Giacomo Boni</i> .....	» 141
DANIELA GALLAVOTTI CAVALLERO, <i>La materia dell'opera d'arte e il suo restauro negli scritti sull'arte senese (1931-1961)</i> .....	» 155
ENZO BILARDELLO, <i>La cultura di Brandi e i suoi riflessi sulla Teoria del restauro</i> .....	» 161

## IV.2. La nascita dell'Istituto Centrale del Restauro

MARIO MICHELI, <i>Il modello organizzativo dell'Istituto Centrale del Restauro e le conseguenze sul piano metodologico</i> .....	» 167
MARIA IDA CATALANO, <i>Dall'esperienza dell'arte all'estetica: la «Sala delle Mostre» dell'Istituto Centrale del Restauro</i> .....	» 179

IV.3. La *Teoria* e i suoi ambiti di applicazione

MARIA CECILIA MAZZI, <i>«Museografia come restauro preventivo»</i> .....	» 199
LICIA VLAD BORRELLI, <i>L'archeologia italiana prima e dopo la Teoria del restauro</i> .....	» 215
GIOVANNI CARONARA, <i>Brandi e il restauro architettonico oggi</i> .....	» 225
WALTER ANGELELLI, <i>Brandi, il restauro antiquario e il falso</i> .....	» 239
DIEGO VAIANO, <i>Spunti giuridici sulla Teoria del restauro</i> .....	» 257

## IV.4. Il ruolo delle indagini scientifiche

ULDERICO SANTAMARIA - KRYSZYNA MLYNARSKA - FABIO MORRESI, <i>L'importanza dello studio dei materiali e dei prodotti per il restauro dagli anni Trenta alla pubblicazione della Teoria del restauro di Cesare Brandi</i> .....	» 259
MAURIZIO MARABELLI, <i>Il ruolo delle indagini scientifiche per il restauro e la conservazione secondo la Teoria di Cesare Brandi</i> .....	» 269

## IV.5. La prassi del restauro

MARIA CAROLINA GAETANI, <i>La reintegrazione delle lacune attraverso la tecnica del tratteggio: considerazioni sul metodo</i> .....	» 277
SERGIO ANGELUCCI, <i>Materia come «struttura» e materia come «aspetto». Dalla teoria alla prassi</i> .....	» 285
CARLO GIANTOMASSI, <i>L'intervento di restauro del 1991 agli affreschi della Cappella Mazzatosta: revisione di un restauro storico</i> .....	» 295

## V. PERCORSI TEORICI

LUIGI RUSSO, <i>Cesare Brandi e l'estetica del restauro</i> . . . . .	Pag. 301
PAOLO D'ANGELO, <i>La teoria del restauro e l'estetica di Brandi</i> . . . . .	» 315
MASSIMO CARBONI, <i>Il restauro come ermeneutica pratica. Brandi e Gadamer</i> . .	» 329
PIETRO PETRAROIA, <i>Brandi, Milano e la "modernità" negli anni Trenta: tracce per uno studio</i> . . . . .	» 335
ALBERTO ARGENTON - GIUSEPPE BASILE, <i>Linee di convergenza fra la Teoria del restauro di Cesare Brandi e la Psicologia dell'arte</i> . . . . .	» 347
PAOLO FANCELLI, <i>La Teoria di Cesare Brandi</i> . . . . .	» 361
CARLO ARTURO QUINTAVALLE, <i>Cesare Brandi storico del contemporaneo</i> . . . . .	» 375
ENRICO PETTI, <i>L'arte contemporanea nella prospettiva teorica di Cesare Brandi</i>	» 385
ENRICO PARLATO, <i>Dal rudero all'anastilosi: il restauro nella scrittura militante di Cesare Brandi</i> . . . . .	» 395

## VI. LA TEORIA E LE SUE TRADUZIONI

M. ÁNGELES TOAJAS ROGER, <i>L'edizione spagnola della Teoria del restauro di Cesare Brandi (1988)</i> . . . . .	» 407
DAN MOHANU, <i>La traduzione rumena della Teoria del restauro di Cesare Brandi (1996)</i> . . . . .	» 413
JIRÍ ŠPAČEK, <i>A proposito dell'edizione ceca della Teoria del restauro (2000)</i> . . . .	» 419
CHRISTINE MOUTERDE, <i>L'edizione francese della Teoria del restauro (2001)</i> . .	» 423
IVI GABRIELIDES, <i>La traduzione della Teoria del restauro di Cesare Brandi in lingua greca (2001)</i> . . . . .	» 427
BEATRIZ MUGAYAR KÜHL, <i>La traduzione della Teoria del restauro di Cesare Brandi in lingua portoghese (2004)</i> . . . . .	» 429
TAVOLE . . . . .	» 433



# INTRODUZIONE

MARIA ANDALORO

Il Convegno «La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi» è promosso dall'Università degli Studi della Tuscia a quarant'anni dalla pubblicazione della *Teoria*, edita, com'è noto, nel 1963.<sup>1</sup>

Per questa ragione si potrebbe pensare che la sua realizzazione risponda a un fine eminentemente celebrativo, se non che l'idea che ci ha guidato nel progettare e organizzare l'incontro di studi è un'altra. Origina piuttosto dall'esigenza di capire a fondo le dinamiche e lo spessore della *Teoria*, il suo significato, la sua portata proprio ora che è accaduto questo. Che da una parte, fra l'anno 2000 e il 2001, hanno visto la luce ben tre traduzioni della *Teoria del restauro* – in francese, ceco, neogreco – in aggiunta alle preesistenti in spagnolo e rumeno, a quella parziale in inglese e, ancora in forma di bozza, alla brasiliana, e che dall'altra – dal 1995 – è a disposizione la traduzione in italiano di un'antologia di scritti, discorsi, rapporti sulla conservazione dei monumenti, stesi fra il 1895 e il 1905 da Alois Riegl,<sup>2</sup> lo storico dell'arte della Scuola di Vienna, uno dei padri della nostra disciplina, e il teorico della conservazione in assoluto più significativo prima di Brandi.

È dunque l'oggi calato nella sua temporalità e con tutta la sua esperienza intellettuale la stazione dalla quale vogliamo guardare alle tematiche che il Convegno propone, ma per quanto non negabile, l'attualità del restauro non è il tema e l'orizzonte del Convegno.

Intanto, i limiti cronologici, storici, problematici scelti aderiscono a un tempo preciso, compreso fra la fine dell'Ottocento e il 1963, fra Riegl e Brandi. All'interno di questo contesto si è inteso lavorare, approfondendo vicende, figure, pensieri, concezioni attorno all'idea di restauro, per seguire le linee di quel percorso in base al quale in Italia, partendo dal restauro come attività filologica, si giunse a concepirlo come atto critico. Da qui l'approdo alla *Teoria del restauro* e il riconoscimento della sua cittadinanza nel plesso del pensiero estetico di Cesare Brandi.

---

<sup>1</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro*. Lezioni raccolte da Licia Vlad Borrelli, Joselita Raspi Serra, Giovanni Urbani, Roma 1963.

<sup>2</sup> S. Scarrocchia, *Alois Riegl: Teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, Bologna 1995.



Il progetto da cui nasce il Convegno traspare nella sequenza delle sue sezioni ed è raggruppabile attorno a due poli: le concezioni del restauro prima dell'elaborazione della *Teoria* e il terreno culturale che fa da sfondo alla fondazione dell'Istituto Centrale del Restauro nel 1939; la *Teoria* di Brandi, con la sua stratigrafia e rilevanza.

Muove verso il primo polo il gruppo di relazioni concernenti la concezione di Riegl, il confronto fra Riegl e Brandi, una prima valutazione, inevitabilmente parziale, del rapporto fra storici dell'arte, architetti, archeologi e l'idea e la prassi del restauro – da Adolfo Venturi a Giacomo Boni, a Corrado Ricci, a Ludovico Ragghianti e Bruno Zevi, senza tralasciare le figure di spicco di Roberto Longhi e Giulio Carlo Argan –, un sondaggio negli ambienti archeologici, architettonici, ma anche dell'antiquariato a proposito del loro indirizzo nei riguardi del restauro, lo studio delle indagini scientifiche e dei materiali prima della nascita dell'ICR.

Il secondo gruppo di relazioni si concentra sulla *Teoria*, accerchiandola con un assedio stretto per quanto non sistematico, con l'intento di centrare alcune questioni che ci sono sembrate essenziali: rileggerne i livelli teorici; compiere un primo scandaglio sugli elementi di natura giuridica echeggiati dalla sua impalcatura; condurre riflessioni su alcuni punti specifici come il trattamento delle lacune o il rudere; rilevare come il livello teorico inteso in quanto epicentro del sistema della conservazione sia aperto all'apporto conoscitivo e analitico da parte del versante scientifico; su un altro piano, operare il recupero del momento espositivo dell'opera d'arte nella sua qualità di altra faccia della stessa medaglia rispetto al restauro; interrogarsi su Brandi e il restauro architettonico, su Brandi e l'archeologia; saggiare il grado di osmosi fra Brandi teorico e critico dell'arte e teorico del restauro; infine, guardare al rapporto fra Brandi e il restauro prima e dopo la fondazione dell'Istituto: attraverso il ricordo delle mostre da lui compiute nel decennio 1930-'40 e nella scrittura militante come nei libri di viaggio.

A fare da cerniera fra i due blocchi sono le relazioni che aprono i lavori e che, ponendosi nell'ottica di chi opera nelle Istituzioni, a ragione ignorano i termini cronologici imposti dal tema del Convegno. Partono sì dal clima "eroico" dei padri, ma giungono al presente e si proiettano verso il futuro.

Penso che alla fine del Convegno apparirà chiaramente come la *Teoria* sia l'opera centrale della cultura italiana nei riguardi di uno dei grandi temi della contemporaneità, qual è la conservazione, oltre ad occupare un livello intrigante all'interno del plesso del pensiero estetico di Brandi. Né dubito che, grazie alla fiumara di riflessioni che genererà l'occasione di queste giornate, la *Teoria* mai potrà essere scambiata per «un manuale di precetti o come manifesto del restauro di ispirazione idealistica».<sup>3</sup>

D'altra parte, questo nostro obiettivo è in continuità e coerenza con il giudizio di Giulio Carlo Argan:

Dirò piuttosto che cosa rappresenti Brandi per il patrimonio artistico non soltanto italiano ma mondiale. Sì! Il suo contributo allo sviluppo delle idee estetiche è stato indubbiamente fondamentale, ma alla ricerca teoretica rigorosa Brandi ha associato un'attività pratica, che ne discendeva, e che ha inciso profondamente sulla tutela del patrimonio e soprattutto sulla metodologia e la prassi del restauro. Avere costruito la prima e per il momento unica teoria del restauro, fondata non tanto sui

<sup>3</sup> P. Petrarola, *Il fondamento teorico del restauro*, in *Per Cesare Brandi*, atti del seminario 30 maggio - 1 giugno 1984, a cura di M. Andaloro - M. Cordaro - D. Gallavotti Cavallero - V. Rubiu, Roma 1988, p. 52.

procedimenti tecnici, quanto sull'analisi del testo pittorico e la sua restituzione ad una condizione storica, che non è la sua condizione d'origine, ma la sua condizione di esistenza attuale. Questa è stata una lezione che Brandi ha impartito a tutti quanti nel mondo hanno una responsabilità del patrimonio artistico.

Lasciatemi dire, ... oggi in tutto il mondo, quando si restaura secondo le direttive teoriche di Brandi si restaura bene, quando si restaura secondo altre direttive si restaura male. Possiamo constatarlo nei nostri e nei musei europei o americani.

Credo che questo esempio di fusione tra ricerca teorica e operativa circa le modalità di intervento, sia sulla conservazione sia sulla "fraganza" e la presentazione dell'arte, costituisca uno dei grandi contributi dati da Brandi alla cultura contemporanea.<sup>4</sup>

Queste parole risalgono al 1986. Sono passati quasi quarant'anni dal 1938, allorché al Convegno dei Soprintendenti in Roma Argan presentò la relazione in cui tracciava a grandi linee l'istituzione di un Gabinetto centrale per il restauro che avrebbe fondato insieme a Cesare Brandi l'anno dopo.

Nella pagina del 1986 colpiscono molte cose; di una non voglio tacere: come, nell'esaltare la statura di Brandi teorico del restauro, l'amico di una vita, Giulio Carlo Argan, si ritiri in punta di piedi fino al punto da non ricordare mai, ed è questo un tratto di eleganza intellettuale indimenticabile, il proprio ruolo di regista nel progetto dell'ICR.

Sono molti i relatori del Convegno. Fra loro non mancano le figure che ci aspettiamo in un incontro come questo. E sono presenti alcuni giovani. A ciascuno rivolgo un grazie particolare, certa che costruiremo insieme con slancio e passione un qualcosa, una riflessione, una casa dove trovarsi per crescere e custodire la consapevolezza di quanto sia importante e fragile il filo del ragionamento intorno ai problemi che affronteremo.

Cospicua è anche la presenza di colleghi dell'Istituto Centrale del Restauro, alcuni dei quali sono docenti presso l'Università di Viterbo.

Insegnò a Viterbo Michele Cordaro, amico, intellettuale, figura di spicco nell'orizzonte della cultura della conservazione e del restauro negli ultimi due decenni del Novecento. Allievo di Cesare Brandi, è stato Direttore dell'ICR dal 1995 al 2000 e docente dal 1990 – anno della fondazione della Facoltà – fino al 1998-1999, quando riuscì ancora a progettare il corso di Storia del restauro nella neonata Scuola di Specializzazione in "Tutela e Valorizzazione dei beni storico-artistici".

A Michele Cordaro, che ha guidato tutti noi a essere responsabili della fragilità della materia perché l'opera d'arte diventi forte e meno vulnerabile, l'Ateneo e la Facoltà hanno deliberato ieri di intitolare il "Laboratorio di diagnostica per la conservazione e il restauro" che egli ebbe cura di impiantare.

Gli spazi scelti per lo svolgimento del Convegno sono due.

Il primo, la chiesa di Santa Maria della Verità, si deve alla disponibilità di sua Eccellenza il Vescovo mons. Lorenzo Chiarinelli e del parroco don Elio Forte, e ci consente di riflettere sulla *Teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi* davanti a quella Cappel-

---

<sup>4</sup> G. C. Argan, *Introduzione*, in *Per Cesare Brandi* cit., p. 10. È da precisare che il testo pubblicato corrisponde alla relazione tenuta da Giulio Carlo Argan in occasione della cerimonia per gli ottanta anni di Brandi, svoltasi nel Palazzo pubblico di Siena, l'8 aprile 1986.

la Mazzatosta che della *Teoria* è luogo archetipo. Infatti, come rievocheranno alcune relazioni, i dipinti di Lorenzo da Viterbo, caduti e frantumatisi per gli effetti dei bombardamenti, furono ricomposti e restaurati negli anni 1944-'46 dall'ICR, secondo la visione rivoluzionaria lì maturata da Brandi.<sup>5</sup>

Il secondo luogo, anch'esso a suo modo in sintonia con le tematiche del Convegno, è Santa Maria in Gradi. Grande convento dell'ordine dei domenicani, fondato nel XIII secolo, da fascinoso palinsesto architettonico giunge fra stasi e rinascite fino alla fine dell'Ottocento, quando, destinato a carcere, divenne un pezzo di città negata.

Nell'avanzato Duecento, Santa Maria in Gradi fu luogo d'eccellenza del sapere filosofico e del sapere scientifico, all'interno di una città, Viterbo, che era uno dei centri di cultura, anzi di costruzione della cultura, più vivaci e internazionali dell'intera Europa. Tommaso d'Aquino vi soggiornò e nel 1274 scrisse il *De Anima*; in anni prossimi, il grande scienziato boemo Withelo scrisse presso lo *scriptorium* papale il più avanzato trattato di ottica del medioevo. Oggi, dopo i recenti restauri, Santa Maria in Gradi, recuperata alla città, è divenuta sede dell'Università degli Studi della Tuscia.

Ricordo i luoghi nei quali si svolgerà il Convegno perché la loro storia e il destino conservativo che li contraddistingue entrambi ce li consegnano con l'aura di un'immagine-simbolo, per i temi di queste Giornate di studio e per il riconoscimento del patrimonio culturale come una delle radici profonde della nostra identità.

[Presentazione letta ad apertura del Convegno. Viterbo, Santa Maria della Verità, 12 novembre 2003]

*La fiumara di riflessioni convergente in seno al Convegno s'è incanalata intanto nella pubblicazione degli Atti.*

*Da oggi abbiamo a disposizione una somma di scritti variamente orientati all'interno delle tematiche scelte e in grado di costituire un valido approdo: la frontiera così delineata fotografa proprio il quadro come si presentava in una precisa fase storica, agli inizi del nuovo secolo.*

*Nel frattempo, il Convegno, dispiegando le sue potenzialità di snodo e giovandosi di un generoso scambio di punti di vista fra i partecipanti, ha suggerito nuove ulteriori direzioni. Fra queste, l'idea di lavorare in vista di un'auspicabile edizione critica della *Teoria*, in senso filologico e strutturale, crescendo sempre più fra gli esegeti la consapevolezza di confrontarsi con un palinsesto, frutto di strati giustapposti, cronologicamente disparati e, nella sua complessità, non propriamente sistematico.<sup>6</sup>*

*Fra le relazioni ci è particolarmente cara quella di Sergio Angelucci. Sergio dal 2004 non ci allietta più con la sua presenza colta e spiritosa e non ci accoglie nel suo studio pronto a regalarci un viaggio pieno di sorprese intorno alle opere, che egli andava restaurando con competenza impareggiabile, mano lievissima, amore assoluto.*

<sup>5</sup> In occasione del Convegno, abbiamo voluto ricordare le fasi salienti dell'intera operazione con una serie di pannelli disposti all'esterno della Cappella Mazzatosta, mettendo insieme, sul filo delle pagine scritte da Brandi, immagini fotografiche della cappella bombardata, dei lavori di ricomposizione e restauro dei dipinti, fino a documentare la messa a punto dell'integrazione delle lacune mediante la tecnica del tratteggio.

<sup>6</sup> I primi frutti di questa impostazione sono in M. I. Catalano, *Una definizione che viene da lontano. Avvio allo "smontaggio" della Teoria del restauro di Cesare Brandi*, in «Bollettino ICR», nuova serie, 8-9 (2004), pp. 102-128.

## I. LA VOCE DELLE ISTITUZIONI



# RESTAURO E ISTITUZIONI

MARIO SERIO

Desidero, anzitutto, testimoniare alla professoressa Maria Andaloro, Preside della Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali della Tuscia, e al Rettore Marco Mancini, l'attenzione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali per questo convegno, che si annuncia ricco di contributi di rilievo e si svolge in un momento in cui è vivo il dibattito sulla problematica del restauro e sul pensiero di Cesare Brandi, in ambito europeo ed extraeuropeo. Nei prossimi giorni si svolgerà ad Assisi un convegno sull'influenza della sua *Teoria del restauro* fuori d'Italia, segno anche questo dell'attualità del suo pensiero.

Prima di dare inizio al mio intervento, desidero ricordare Michele Cordaro, docente in questa Università e direttore dell'ICR, che di Cesare Brandi fu allievo. L'abbiamo conosciuto come grande teorico e tecnico della conservazione in tutta l'articolazione e l'estensione del termine e gli abbiamo dedicato una giornata di studio (5 luglio 2000), di cui sono stati pubblicati gli atti.

Cesare Brandi fu, insieme con lo stesso Giulio Carlo Argan nel 1938, il fondatore dell'Istituto Centrale del Restauro e ne fu il primo direttore dal 1939 al 1959. Nel 1963 pubblicò la *Teoria del restauro*, che segnò un evento cardine del dibattito sui problemi della conservazione e del restauro delle opere d'arte, divenendo un riferimento essenziale, codificato nei principi sanciti dalla *Carta del restauro* del 1972, tuttora vigente, come guida dell'attività di restauro.

La fine degli anni Trenta rappresenta quindi un momento di grande rilievo nella storia delle istituzioni per il restauro, in cui si realizza un pieno incontro tra politica, istituzioni e cultura. L'ICR venne creato nell'ambito della "riforma Bottai" delle antichità e belle arti. Questa interessò anche la legislazione di tutela e l'organizzazione degli Uffici del Ministero, a livello centrale e a livello territoriale. I principi ispiratori della riforma furono illustrati da Giuseppe Bottai nel convegno dei Soprintendenti svoltosi nel luglio 1938 nella Sala Borromini a Roma. La rivista «Le Arti» ne offrì un puntuale resoconto, da cui emergevano i principi ispiratori della riforma. Relativamente alla legislazione di tutela, questa, tradottasi nelle leggi 1.6.1939 n. 1089 e 29.6.1939 n. 1497, presenta un rapporto significativo di continuità con le scelte maturate in età liberale e la concezione dei beni culturali come beni di interesse pubblico.

L'organizzazione del Ministero risentiva della visione centralistica dello Stato. La riforma Bottai corregge la fusione delle Soprintendenze ai Monumenti con quelle alle

Gallerie, operata nel 1923 e fortemente criticata da Corrado Ricci, in nome della specificità disciplinare. Per quanto riguarda la creazione dell'ICR, Bottai recepisce *in toto* la proposta di Argan e Brandi (Argan era stato tra i protagonisti del convegno del 1938), e ne consente la traduzione in termini legislativi e organizzativi. Ad Argan e Brandi è riconducibile il progetto culturale dell'ICR. Quanto alla sua configurazione istituzionale di Istituto autonomo, questa è dovuta in particolare ad Argan.

L'ICR nasce di fatto limitato ai problemi del restauro delle opere d'arte mobili, anche se teoricamente esteso a tutto il patrimonio culturale. Il tema del restauro monumentale è presente nell'intervento di Gustavo Giovannoni al convegno dei Soprintendenti, ma non è svolto con l'approfondimento con cui Argan aveva trattato il tema dei beni artistici. Il laboratorio centrale proposto da Giovannoni non venne istituito e il restauro monumentale seguì un suo specifico percorso. La Direzione Generale Antichità e Belle Arti recepiva i risultati degli studi in materia, che si sviluppavano nell'ambito dell'Università e, attraverso il Consiglio Superiore, entravano come criteri nella prassi del restauro dell'Amministrazione. La relazione di Argan contiene una concezione del restauro con precise scelte a livello teorico:

il restauro delle opere d'arte è oggi concordemente considerato come attività rigorosamente scientifica e precisamente come indagine filologica diretta a ritrovare e rimettere in evidenza il testo originale dell'opera, eliminando alterazioni e sovrapposizioni di ogni genere fino a consentire di quel testo originale una lettura chiara e storicamente esatta. Coerentemente a questo principio, il restauro, che un tempo veniva esercitato prevalentemente da artisti che spesso sovrapponevano una interpretazione personale alla visione dell'artista antico, è oggi esercitato da tecnici specializzati, continuamente guidati e controllati da studiosi: a una competenza genericamente artistica si è così sostituita una competenza rigorosamente storicistica e tecnica.

Delinea i compiti dell'ICR e individua gli strumenti necessari per la sua attività. In un'intervista che mi rilasciò nel dicembre 1989, Argan così si espresse al riguardo:

I restauratori, allora, erano artisti o artigiani, spesso abili ed esperti, ma sempre empirici. Fu proprio per questo che con Brandi, con cui eravamo fraternamente amici dal giugno del '32 quando ci incontrammo la prima volta a Siena, decidemmo di promuovere la trasposizione del restauro dal piano artistico-artigianale al piano scientifico. Questo fu il nostro proposito e ci pareva utopico.

Da parte sua, Cesare Brandi in una intervista del 1981, alla domanda di come funzionassero fino ad allora le operazioni di restauro, così rispose:

In maniera molto approssimativa. C'erano dei taumaturghi empirici, dei veri Dulcamara, di cui il massimo era Mauro Pelliccioli. Per capire quanto fosse Dulcamara basta pensare che usava come grande panacea per pulire le opere la soda caustica, cosa ovviamente pericolosissima.

Il restauro invece doveva avere

lo scopo di conservare il testo integrale, originale e autentico, dell'opera, senza svitarlo, magari per abbellirlo secondo chissà quali criteri, come fino ad allora troppo spesso era successo.

In un saggio sull'ICR, pubblicato in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli Anni Trenta*, Giuseppe Basile osserva che l'ICR incorpora nel suo codice genetico la contrapposizione con la tradizione italiana del restauro, rispetto alla quale rappresenta un momento di cesura, netta e irreversibile, «non tra due modi di fare, ma tra due modi di pensare, nel caso specifico di intendere l'arte». Una circostanza questa che ha determinato scarsa attenzione alla tradizione italiana del restauro.

Ma in questi ultimi anni si registrano significative ricerche sulla storia del restauro in Italia, relativamente a periodi anteriori alla creazione dell'ICR. Si ricordano quelle condotte dallo stesso ICR, in collaborazione con l'Associazione «Giovanni Secco Suardo». Sono stati effettuati due convegni: uno a Bergamo nel 1995 su *Giovanni Secco Suardo. La cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte* (gli atti sono stati pubblicati in un supplemento del «Bollettino d'Arte»); e un altro a Napoli nel 1999, pure pubblicato nel «Bollettino d'Arte» (*Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*). Non mancano iniziative maturate negli Archivi di Stato, come il convegno su *Beni culturali a Napoli nell'800*, che ha dedicato attenzione agli interventi di restauro dell'Accademia di Belle Arti di Napoli. Da ultimo, la Soprintendenza archeologica di Pompei ha dedicato, nella collana «Studi», un numero speciale alla *Conservazione e restauro dei dipinti ercolanensi e pompeiani tra XVIII e XIX secolo*. In proposito desidero sottolineare che esiste una linea di continuità culturale tra queste esperienze. Se a Bergamo era la prima volta in Italia che un argomento di questo tipo veniva affrontato con tale molteplicità di approcci e quindi in maniera interdisciplinare, a Napoli tematiche parallele hanno potuto servirsi di una visione storiografica già sperimentata, seppure in esordio. La trama storica si è avvalsa di fonti finora trascurate, mettendo in luce un fitto mondo di restauratori, artisti-restauratori, artigiani-restauratori, dilettanti, e, sul versante tecnico, procedure, metodologie, nuove sperimentazioni conservative.

Si sono anche messi in luce gli intrecci tra la prassi del restauro e le teorie estetiche, del «gusto», delle tecniche artistiche, della museologia, delle conoscenze sempre più approfondite degli storici dell'arte; e ancora il dibattito che intercorse sui problemi del restauro tra politici illuminati, conoscitori (primo fra tutti Giovanni Battista Cavalcaselle), studiosi locali e che dette l'avvio ad una moderna coscienza conservativa.

Oggi siamo consapevoli che stiamo vivendo in uno scenario di intensa innovazione.

È stato elaborato il nuovo Codice dei beni culturali, che riscrive in termini attuali la legislazione del 1939.

È stata predisposta una nuova organizzazione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, articolata a livello centrale in dipartimenti e direzioni e a livello territoriale in Soprintendenze regionali e Soprintendenze di settore.

Con la modifica del titolo V della Costituzione crescono il ruolo e i poteri delle Regioni e degli Enti locali.

La politica degli accordi con gli Enti locali è sempre più praticata.

Sono stati adottati criteri tecnico-scientifici e standard di qualità per i musei.

Si sperimentano nuovi modelli di gestione per i musei.

Cresce l'attenzione per gli aspetti economici della gestione dei beni culturali.

La Pubblica Amministrazione si riorganizza su basi che dovrebbero consentire maggiore efficienza ed efficacia.

Una novità significativa è rappresentata dall'art. 29 del nuovo Codice dei beni culturali, che stabilisce i contenuti dei diversi interventi conservativi, muovendo dal presupposto



che «la conservazione del patrimonio culturale è assicurata mediante una coerente, coordinata e programmata attività di studio, prevenzione, manutenzione e restauro». Per restauro si intende l'intervento diretto sulla cosa attraverso un complesso di operazioni, ivi comprese quelle di prevenzione e manutenzione, finalizzate all'integrità materiale del bene ed al recupero, alla protezione ed alla trasmissione dei suoi valori culturali. Nel caso di beni immobili situati nelle zone dichiarate a rischio sismico in base alla normativa vigente, il restauro comprende l'intervento di miglioramento sismico.

La scelta di ampliare la gamma degli interventi conservativi oggetto di specifica definizione e disciplina scaturisce dalle posizioni teoriche più accreditate formatesi in materia di interventi sui beni culturali che negano la sostanziale assimilazione della conservazione al restauro (nel quale vedono la estrema *ratio* dell'intervento di conservazione, dati i suoi caratteri di irripetibilità ed irreversibilità) e pongono in luce la necessità di una "conservazione programmata", incentrata sugli interventi di prevenzione e manutenzione sul bene culturale, per loro natura non "aggressivi" e ripetibili, e che lascia al restauro il ruolo di ultima risorsa cui ricorrere a danno avvenuto, quando cioè le condizioni di conservazione siano così aggravate da porre in pericolo l'esistenza stessa del bene.

In questo quadro, articolato e complesso, vengono in evidenza i problemi della formazione dei restauratori.

È stato giustamente detto (da Lanfranco Secco Suardo) che «la storia del restauro ha sempre visto in primo piano il problema della formazione, quasi come demarcatore dell'identità stessa del restauratore e del restauro».

Il recente DDL Urbani-Moratti del 2002 concreta la volontà di dare ordine all'intero settore. Tra i contenuti rilevanti del DDL si possono citare: la definizione del restauratore; l'attestazione di idoneità; la definizione dei profili di competenza delle figure professionali; l'attribuzione di un ruolo, nell'insegnamento del restauro, alle scuole di alta formazione; l'individuazione delle modalità di accreditamento.

Nell'editoriale del n. 5/2002 del «Bollettino ICR» e in quello del n. 14/2002 di «OPD Restauro», le rispettive direttrici, Caterina Bon e Cristina Acidini, fanno il punto di una situazione particolarmente complessa, divenuta un "labirinto", per uscire dal quale occorre un provvidenziale "filo di Arianna". Il punto di partenza ritengo che non possa che essere costituito dalle esigenze del bene oggetto dell'intervento di restauro, che richiede il concorso di tre professionalità capaci di dialogo tra di loro: una propria degli esperti scientifici, in relazione al ruolo che la ricerca scientifica e le tecnologie hanno assunto nel restauro; una propria del restauratore, che realizza, concorrendo alla sua predisposizione, il progetto di restauro; una propria dello storico dell'arte, in possesso di specializzazione, a garanzia della scientificità sotto il profilo storico ed estetico dell'intervento. Tra restauro e critica d'arte intercorre infatti uno stretto legame, sul fondamento delle indicazioni del Cavalcaselle, di Adolfo Venturi, di Pietro Toesca e degli altri fondatori della moderna storia del restauro in Italia.

Ciò che occorre, al fine di delineare i *curricula* formativi per le specializzazioni che interessano i beni culturali, è un'azione articolata rivolta a garantire che tutti i soggetti coinvolti posseggano requisiti di alta qualificazione tecnica; ad assicurare al personale dell'Amministrazione le condizioni per un lavoro efficace, in particolare per ciò che attiene alla figure di collaborazione; a garantire che la ricerca scientifica e tecnologica sia mirata sui mezzi fisici per metterla in atto, che dovranno essere sempre più sicuri e più affidabili.

# L'ISTITUTO CENTRALE PER IL RESTAURO

## «ORGANO ESSENZIALE PER IL PATRIMONIO DELLA NAZIONE»

CATERINA BON VALSASSINA

È importante che in questo convegno, mirato a trattare *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, sia stato riservato uno spazio al processo istitutivo dell'Istituto Centrale per il Restauro (fig. 1). Riserva quanto altre mai giusta, dato che conferma la consapevolezza che quel processo, lungi dall'essere stato un mero percorso di tipo legislativo o amministrativo, costituì un momento di alta riflessione teorica, che sfociò poi in concreti atti legislativi e amministrativi. E, come tale, idoneo a essere trattato in un convegno dedicato alla riflessione teorica del suo primo direttore, Cesare Brandi (fig. 2).

Anzitutto va colto un carattere di quel processo: la miracolosa consonanza fra chi, nel campo critico e scientifico, andava elaborando e sistematizzando i principi teorici, e chi, nel campo politico, si adoperava perché le intuizioni anche ardite e rivoluzionarie dei teorici potessero poi concretizzarsi in atti legislativi e amministrativi. Mai più, purtroppo, si è verificata una simile consentaneità.

Questo convegno, inoltre, offre l'opportunità di avviare una riflessione sull'attualità di quelle scelte alla luce di condizioni culturali, politiche e amministrative decisamente e, giustamente, mutate in modo radicale nell'arco dei sessantacinque anni passati dalla fondazione.

Lo snodo principale di quel processo istitutivo fu il convegno dei Soprintendenti, tenutosi a Roma nel luglio 1938 presso la Sala Borromini. In quella sede il ministro per l'educazione nazionale Giuseppe Bottai enunciò i principi di base della propria politica di tutela. Questi costituirono il quadro di riferimento dei successivi interventi dei critici e dei soprintendenti. Tra essi è essenziale menzionare l'esigenza, connaturata con il carattere fortemente centralistico dello stato fascista, di garantire all'azione pubblica di tutela, oltre all'unitarietà di indirizzi politici e amministrativi, anche quella metodologica e tecnica.<sup>1</sup> E, in riferimento alla pratica del restauro, enunciò quindi la necessità che un «centro coordinatore raccolga e vagli tutte le esperienze singole e da esse tragga un'esperienza di validità generale», un centro definito dallo stesso ministro Bottai in un'intervista al «Popolo d'Italia» del 23 agosto del 1939

---

<sup>1</sup> G. Bottai, *Direttive per la tutela dell'arte antica e moderna*, in «Le Arti», I (1938), 1, pp. 42-52.



1



2

Fig. 1. La sede dell'Istituto Centrale di Restauro (ICR) in piazza San Francesco di Paola (Foto: Archivio fotografico ICR di Roma).

Fig. 2. Cesare Brandi (Foto: Archivio di V. Rubiu).

il cuore stesso dell'amministrazione delle Belle Arti: centro di studi, centro di ricerche, centro di esperimenti, centro di produzione, scuola di metodo e di perfezionamento [...] organo essenziale per il patrimonio della Nazione.<sup>2</sup>

Sul riferimento prioritario alla necessità di unificare le metodologie del restauro, dichiarato da Bottai, si basò la relazione di Giulio Carlo Argan.<sup>3</sup> L'esigenza di provvedere al coordinamento dei criteri e metodi di restauro in Italia, e quindi di superare la tradizione del restauro empirico esercitato prevalentemente da artisti, venne enunciata assieme alla definizione di alcuni principi metodologici che vengono splendidamente e chiaramente definiti:

1. il restauro conservativo predomina sul cosiddetto "restauro artistico";
2. il restauro artistico, ovvero quello che interessa l'aspetto estetico delle opere, viene condizionato a precise esigenze d'ordine critico, che escludevano, ad esempio, «ogni integrazione arbitraria delle lacune e qualsiasi introduzione di elementi figurati o di nuovi valori coloristici»;
3. le scienze esatte possono fornire un utile sussidio nella fase di preparazione dell'intervento sia allo storico dell'arte che alla nuova figura professionale del restauratore, che da "restauratore-artista" si vuole formare in "restauratore tecnico", con una preparazione anche storica e scientifica.

Ecco, quindi, il riconoscimento dell'appartenenza del restauro al campo critico delle discipline storiche piuttosto che a quello meramente artistico o tecnico. Da ciò alcune deduzioni di ordine teorico, che a loro volta determineranno la triplice finalità dell'istituendo Gabinetto Centrale del restauro, ovvero di:

1. assicurare il coordinamento e l'unificazione dei criteri e metodi del restauro, ferma restando l'unicità di ogni intervento sulla singola opera d'arte;
2. fornire ai restauratori una preparazione che non fosse più genericamente ed empiricamente artistica o tecnica, ma dovesse essere a un tempo tecnica e storica;
3. realizzare una struttura che assicurasse il supporto delle scienze esatte agli interventi di restauro, messa a disposizione dell'intera amministrazione di tutela.

Tutti questi enunciati trovarono una compiuta sistematizzazione nell'individuazione dei compiti da ascrivere all'ICR:

- eseguire direttamente restauri di particolare importanza (fig. 3);
- prestare consulenza alle Soprintendenze e agli enti locali per restauri di particolare importanza da compiersi sul posto;
- svolgere indagini scientifiche sulle tecniche delle opere e sul deperimento dei materiali (fig. 4);
- costituire un centro per le indagini;
- costituire l'archivio centrale del restauro (fig. 5);
- pubblicare un notiziario periodico sui restauri compiuti dall'Istituto e dalle Soprintendenze;
- funzionare come scuola in grado di formare gradatamente una maestranza di restauratori che garantisca la diffusione dei metodi scientifici elaborati dall'Istituto (fig. 6).

<sup>2</sup> G. Bottai, *La politica delle Arti. Scritti 1918-1943*, a cura di A. Masi, Roma 1992.

<sup>3</sup> G. C. Argan, *Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un Gabinetto centrale del restauro*, in «Le Arti», I (1938-39), 2, pp. 133-137.



Fig. 3. Caravaggio, *Sepellimento di Santa Lucia*, Siracusa; uno dei primi interventi di restauro dell'ICR (Foto: Archivio fotografico ICR di Roma).

Fig. 4. I laboratori scientifici (Foto: Archivio fotografico ICR di Roma).





5

Fig. 5. La sala delle esposizioni nell'allestimento di Silvio Radiconcini (Foto: Archivio fotografico ICR di Roma).

Fig. 6. Allievi restauratori negli anni Cinquanta (Foto: Archivio fotografico ICR di Roma).



6

Nel discorso inaugurale del nuovo organismo ministeriale, il ministro Bottai ne affrontò anche il problema della direzione, affidata, come è noto, a Cesare Brandi. «Risultò essere che a capo di questo Istituto stava uno storico dell'arte e non un restauratore» affermava il ministro, che proseguiva: «solo la mente dello storico dell'arte può equilibrare intorno a sé, nel rispetto dell'opera, che egli primo indaga nella sua genealogia storica, nella sua essenza stilistica, nella sua perseguibile vicenda»<sup>4</sup> le funzioni di guida e direzione culturale necessarie alla nascita e allo sviluppo del R. Istituto Centrale.

Perché proprio Brandi? La risposta ci viene dal suo amico e collega Argan, che in realtà era stato l'estensore del progetto originario di fondazione dell'Istituto illustrato ai Soprintendenti l'anno precedente, risposta che rivela anche come diversi potessero essere i rapporti fra colleghi rispetto all'aumento esponenziale delle rivalità della situazione attuale e quanto fosse ancora radicato come priorità assoluta il valore dello scopo comune della salvaguardia del patrimonio artistico, al di là dei personalismi. Argan ricorda infatti, in un'intervista con Mario Serio del 1989:

Si era riusciti finalmente a varare l'Istituto [...] e a quel punto mi fu offerta la direzione. Non vi rinunciai per amicizia a Brandi, ma semplicemente perché io avevo un'impostazione di lavoro e di ricerca prevalentemente teorica e soprattutto centrata sull'architettura; Brandi invece era uno straordinario lettore interprete dei testi pittorici [...] Brandi mi volle, con Toesca e Longhi, nel consiglio tecnico dell'Istituto.<sup>5</sup>

La storia del consiglio tecnico dell'Istituto è ancora da studiare analiticamente. A parte alcune notazioni polemiche da parte di Roberto Longhi contro Brandi anche perché l'organo consultivo era stato riunito pochissime volte,<sup>6</sup> doveva essere una bella palestra di intelligenze quel consiglio tecnico, con due generazioni di storici dell'arte a confronto attorno a un problema – quello del restauro – che stava sempre di più al centro dell'attenzione.

La mirabile costruzione concepita da Argan e sviluppata concretamente da Brandi mantiene ancora oggi intatto il suo carattere di struttura ben adeguata alla situazione tecnico-amministrativa dell'amministrazione di tutela. Pensiamo all'enfasi con cui, nel delineare i rapporti con le soprintendenze, Argan escludeva la possibilità che l'ICR potesse accentrare su di sé l'attività di restauro dei singoli uffici, ma stabiliva con chiarezza che il compito del nuovo organismo istituzionale sarebbe stato quello di aiutare e regolare in base a principi comuni gli interventi delle soprintendenze periferiche.

Quel modello organizzativo e tecnico (fig. 7) è ancora valido nella situazione attuale? Credo che la risposta continui ancor oggi ad essere affermativa, pur riconoscendo che vi sono elementi che si prestano ad un ripensamento. Proverò ad elencarne alcuni.

### 1. *Ruolo delle scienze esatte e della tecnologia*

Nell'intervento di Argan veniva sottolineato che, nell'attività di unificazione metodologica a cui l'ICR veniva preposto, un ruolo importante sarebbe stato giocato dai laboratori scientifici, anche in rapporto al processo decisionale inerente l'intervento. È chiaro,

<sup>4</sup> *L'inaugurazione del R. Istituto Centrale del Restauro*, in «Le Arti», IV (1941), pp. 51-53.

<sup>5</sup> G. C. Argan, *La creazione dell'Istituto Centrale del restauro*, intervista a cura di M. Serio, Roma 1989.

<sup>6</sup> D. Borsa, *Le radici della critica di Cesare Brandi*, Milano 2000, con bibliografia precedente.

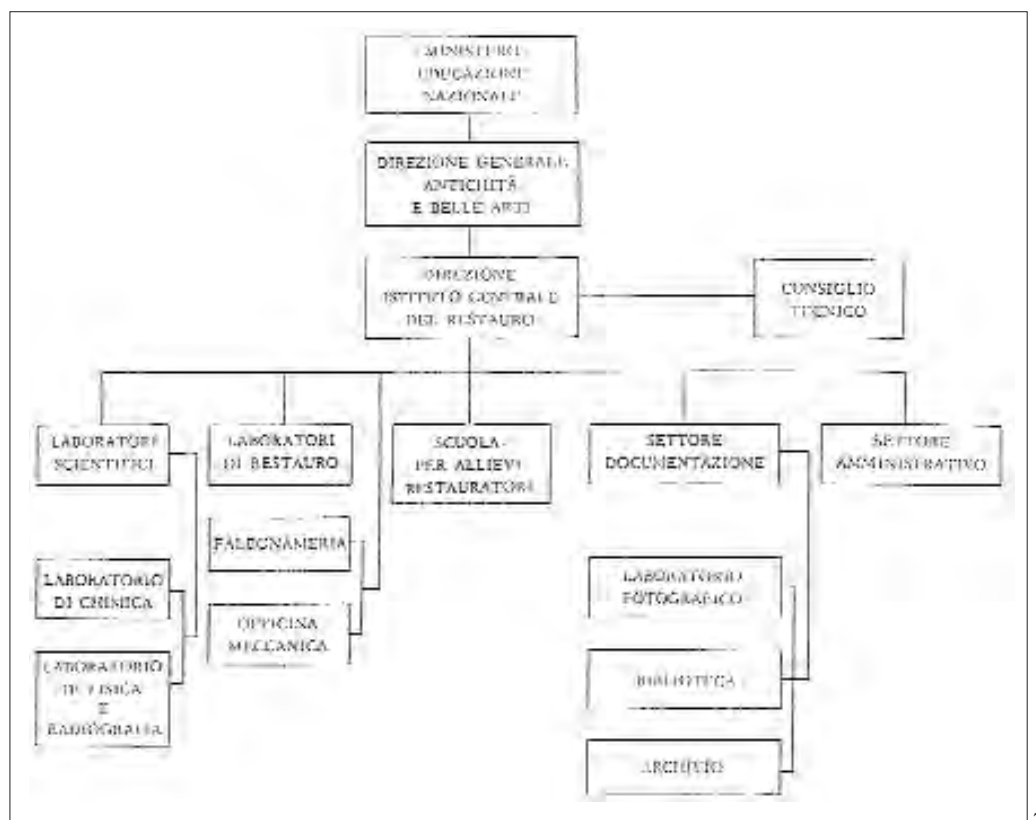


Fig. 7. Organigramma ICR 1944-1945 (Elaborazione Buzzanca-Cinti).

nella concezione di Argan, il ruolo sussidiario delle tecnologie<sup>7</sup> nell'intervento di restauro, che resta invece, nella sua concezione, atto eminentemente critico.

Nei decenni successivi, tuttavia, e in particolare dopo la guerra, si è assistito nel campo del restauro a un crescente ruolo delle scienze esatte (fisiche, chimiche, biologiche), tale da alterare sensibilmente l'equilibrio che era stato concepito all'atto della fondazione dell'Istituto. È un fenomeno che va ascritto alla neopositivistica fiducia nelle scienze e alla conseguente progressiva perdita di sensibilità di progettisti e restauratori verso gli equilibri naturali dei materiali costitutivi delle opere, verso la storia della loro provenienza, verso la possibile attivazione di tutti i nessi necessari con la disciplina della storia dell'arte (classica e moderna), che nel frattempo si era articolata in sfaccettature molteplici e complesse, trasformando sostanzialmente i propri connotati rispetto a come si era definita alla fine degli anni Trenta. Tale fenomeno ha prevalso in tutto il mondo dopo la guerra, sull'onda della diffusione della cultura anglosassone in particolare. Purtroppo ciò ha alterato l'equilibrio originario del "modello" dell'Istituto, senza aver proposto un modello

<sup>7</sup> «Occorre tuttavia tener presente che il contributo della scienza positiva al restauro delle opere d'arte si limita, nella maggior parte dei casi, alla fase preparatoria del lavoro, in quanto quelle indagini forniscono dati essenziali all'opera del restauratore, ma non la sostituiscono».



metodologico alternativo altrettanto efficace. Si tratta di una situazione non risolta, che richiede una riflessione attraverso la quale recuperare la coscienza della natura anche umanistica e storicistica dell'intervento di restauro, oggi sempre più limitato, nonostante dichiarazioni contrarie, a un campo di azione quasi esclusivamente tecnico.

A partire dagli anni Ottanta la diffusione della sensibilità ecologista e di tutto l'universo delle scienze alternative ha creato i presupposti per superare almeno alcune punte estreme di quell'atteggiamento. La fiducia nella scienza non è più così totale, molte certezze sono state incrinare all'interno stesso dei vari ambiti disciplinari scientifici, tanto da spingerci a rievocare la celebre frase di Adorno, pur se riferita ad un altro contesto storico-culturale: «Il mondo illuminato dalla ragione brilla di trionfale sventura».

Questo mutamento di rotta si è riflesso anche nell'ambito della conservazione con l'apertura di nuove linee di ricerca come, ad esempio, l'applicazione delle tecnologie per problematiche quali lo studio dei parametri termoigrometrici, lo studio di materiali per il restauro sempre meno tossici e invasivi, l'invenzione di nuovi strumenti, il nuovo supporto dell'informatica come "linguaggio trasversale", fattori tutti che hanno consentito, oltretutto, di incrementare le indagini diagnostiche non distruttive a svantaggio sempre più consistente di quelle microdistruttive. Ma continua il declino della concezione umanistica dell'intervento di restauro, pietra miliare, invece, del progetto di Argan e Brandi.

## *2. Rapporti con gli istituti periferici*

Nella relazione di Argan si esaminava il problema del rapporto ICR-Soprintendenze e si stabiliva che il primo dovesse fungere in qualche modo quale elemento di supporto senza alcuna facoltà di accentramento dei lavori. Questa apparente limitazione al ruolo dell'ICR, che aveva solo il compito di fornire indirizzi e di sussidiare scientificamente in tutti gli aspetti le Soprintendenze, va considerata anche in riferimento al fortissimo accentramento che contraddistingueva l'amministrazione del tempo. La definizione in questi termini del rapporto con gli istituti periferici si adatta mirabilmente, ed è forse oggi il portato di maggior significato di quelle decisioni, alla situazione di progressiva devoluzione dei poteri verso gli enti locali territoriali. Si sta creando ormai un rapporto fra poteri dello stato e poteri delle regioni, che si può definire piuttosto come rapporto di libera adesione che non di subordinazione gerarchica. In questo contesto, la scelta originaria di non creare una struttura gerarchicamente anteposta alle realtà delle Soprintendenze si rivela ottimale e lungimirante. Gli ottimi rapporti con le realtà locali stabiliti e mantenuti nei più di sessant'anni della sua attività dall'ICR, rapporti che, oltretutto, sono in continua crescita, costituiscono uno straordinario terreno di sperimentazione e sviluppo di nuove modalità di rapporto interistituzionale.

Da alcuni anni si va quindi delineando un nuovo, vasto campo di riflessione teorica, quello del rapporto interistituzionale fra Stato ed Enti locali territoriali. Il progressivo ampliamento delle competenze di questi ultimi sulla tutela, che si accompagna alla esclusiva competenza già loro riconosciuta in campo urbanistico e della gestione del territorio, ha determinato una situazione del tutto nuova rispetto al momento della fondazione dell'ICR, dove vigeva il più rigido centralismo. Questo quadro non presenta solo aspetti meramente giuridici, ma possiede anche valenze tecniche che restano da esplorare. Una di queste è data dal potenziale enorme beneficio al processo di tutela e valorizzazione del patrimonio che potrebbe venire dall'intesa fra Stato e regioni sulla definizione di standard comuni e condivisi sui vari ambiti tecnici afferenti al campo della tutela e in parti-

colare della conservazione. Basti pensare agli ambiti sulla morfologia del territorio, sui fattori di aggressività territoriale, sui materiali costitutivi dei manufatti, sulla fenomenologia del loro decadimento, sui processi formativi nel campo del restauro come intervento diretto sui beni culturali. Per gran parte di questi ambiti, e nel mutato quadro istituzionale, l'ICR può continuare il suo ruolo storico di "prestare consulenza", adattandolo alle nuove esigenze espresse a livello giuridico dal nuovo "Codice dei beni culturali" entrato in vigore dal 1 maggio 2004.

### 3. Consistenza dell'organico

Alla luce delle dimensioni di oggi (circa 250 dipendenti in organico) sorprende vedere quanto fossero stringati il budget e l'organico originari. La somma dei vari capitoli di bilancio ammontava circa agli odierni 175.000 euro, mentre l'organico superava di poco le 30 unità. Apparentemente sembrerebbe che la struttura ne uscisse sottodimensionata rispetto agli ambiziosi compiti attribuiti. In realtà era una dimensione ottimale per gli scopi per i quali l'ICR era stato concepito, vale a dire quello di essere uno straordinario, si direbbe oggi, *think tank*, che doveva concentrarsi su problemi di metodo, di impostazione storiografica, di analitica, di intervento, arrivando sino alla sperimentazione su casi concreti in laboratorio e *in situ* di quanto si andava elaborando. Era una dimensione ideale, dato che il colloquio creativo, come deve essere quello di un luogo deputato alla sistematizzazione e all'avanzamento delle discipline, non può esistere se non tra un numero ristretto di persone che condividano la visione dei problemi e gli obiettivi da raggiungere.

Oggi la questione va però considerata da un'altra angolazione. A differenza di allora, esistono ormai molte realtà dove viene praticata la sperimentazione di procedure analitiche e di metodiche di intervento sul patrimonio (CNR, ENEA, Università). Allo stato delle cose, difficilmente l'ICR oggi sarebbe in grado di proporre qualcosa di tecnicamente originale, dato che ormai questo tipo di elaborazione richiede strumentazioni molto costose, di difficile gestione, ed è praticato da realtà che vi sono istituzionalmente deputate.

Ciò che invece è ovviamente trascurato da parte di queste nuove figure è la sfera dell'elaborazione metodologica, ovvero la capacità di progettare e condurre interventi complessi, in possesso di una riconoscibile valenza storicistica e umanistica, coniugata correttamente con tecnologie e pratiche di intervento diretto sulle opere. Erano questi i connotati alla base della "scuola" italiana del restauro, che vennero rivendicati con tanta forza dallo stesso Argan nel suo intervento nel convegno dei Soprintendenti. Investito in pieno, negli ultimi venti anni, dal predominio delle scienze esatte e dall'ulteriore positiva evoluzione della professione del restauratore (oltre la metà dei restauratori in servizio all'Istituto, ad esempio, è laureata in storia dell'arte o in archeologia), l'ICR, in modo più marcato che nelle Soprintendenze periferiche, ha assistito al progressivo declino del ruolo delle professionalità umanistiche nell'ambito dell'amministrazione di tutela. Eppure, quella sfera di azione costituiva, in origine, la sua missione principale. Ciò non significa che occorra ritornare alle trenta persone di sessantacinque anni or sono (anche se è difficile pensare ad un "centro d'eccellenza" con un organico troppo pesante). Significa che occorre interrogarsi sui modi con cui recuperare la capacità di costituire un *think tank* in grado di ridiventare un riferimento per il mondo del restauro, rilanciando il proprio ruolo attraverso il progetto di rinnovamento profondo della rete di relazioni fra scienze storiche, scienze esatte, tecniche, cioè fra architetti/storici dell'arte/archeologi e fisici/chimici/biologi e restauratori-conservatori.

Vorrei chiudere con una sorta di immagine allegorica di come Brandi vedeva l'Istituto nei tempi in cui ne era il Direttore. Laura Mora, una delle prime restauratrici diplomate all'ICR, responsabile dei più importanti restauri eseguiti per oltre un ventennio dall'Istituto, racconta che il metodo applicato nell'Istituto negli anni gloriosi delle sue origini può essere visualizzato come uno sgabello con tre gambe. Le tre gambe sono l'aspetto storico, l'aspetto scientifico, l'aspetto tecnico: per stare in piedi lo sgabello deve avere tutte e tre le sue gambe. L'immagine, nella sua semplicità, è efficacissima ed è su questa immagine che si dovrebbe fondare il progetto del futuro prossimo dell'Istituto.

# LE ISTITUZIONI E LA TEORIA DEL RESTAURO: LA TRADIZIONE FIORENTINA

CRISTINA ACIDINI LUCHINAT - MARCO CIATTI

Desideriamo per prima cosa esprimere i nostri ringraziamenti a Maria Andaloro e all'Università degli Studi della Tuscia per il gentile invito a partecipare a questo convegno internazionale di studi, un grazie sia a titolo personale, sia come Opificio, per l'ovvio ed implicito riconoscimento dell'importanza di quest'ultimo nella storia del restauro e nel dibattito teorico nel nostro paese. L'attuale Opificio delle Pietre Dure, infatti, nella struttura determinatasi con la riforma del 1975 ingloba in sé, come sarà meglio specificato più avanti, due diverse radici e tradizioni da tempo attive in questo settore: l'antica "galleria dei lavori", la manifattura di corte dei Medici, trasformata in centro di restauro nella seconda metà dell'Ottocento, e i pittori-restauratori attivi nei secoli per la quadreria granducale, inquadrati in una moderna struttura di laboratorio fin dal 1932. Inoltre, l'Opificio attuale può essere visto come l'erede della secolare tradizione fiorentina nel campo dell'arte e della sua gestione e conservazione.

Firenze infatti, per l'eccellenza della sua produzione artistica e per la presenza dell'importante collezionismo mediceo, può vantare una lunga tradizione nell'attività di conservazione del patrimonio artistico, soprattutto pittura e scultura, in conformità con l'impostazione culturale dei periodi storici in cui, a partire dal maturo Rinascimento, queste due arti "maggiori" venivano considerate superiori alle altre dette "minori". È possibile così, come già accennato, rintracciare antiche origini e radici per l'attuale Opificio nella storia della conservazione a Firenze: da un lato la manifattura di corte medicea nata nel 1588 come "galleria dei lavori" e dall'altra la presenza di pittori-restauratori "di galleria", presenti fin dal secolo XVII per la quadreria medicea, divenuti poi dipendenti organici delle Regie Gallerie nell'Italia unita. Tra questi ultimi il più celebre è sicuramente quell'Ulisse Forni che nel 1866 scrisse il *Manuale del Pittore Restauratore*, in contemporanea con la prima parte di quello edito dal conte bergamasco Giovanni Secco-Suardo, codificando così l'attività tradizionale del restauro fiorentino.<sup>1</sup>

Da questa base e da quella costituita dallo "zoccolo duro" delle botteghe artigiane fiorentine, secondo una colorita espressione di Antonio Paolucci, deriva la nascita del mo-

---

<sup>1</sup> Dopo la storica ed unica edizione di Le Monnier del 1866, il *Manuale* del Forni è stato recentemente ristampato dalla casa editrice Edifir: U. Forni, *Manuale del Pittore Restauratore. Studi per una nuova edizione*, a cura di G. Bonsanti - M. Ciatti, Firenze 2004.

dero laboratorio di restauro dei dipinti della Vecchia Posta attivo dal 1932 (e codificato nel 1934 come annunciato da Procacci sul Bollettino d'Arte).<sup>2</sup> Tale trasformazione di impostazione organizzativa, passando da singoli restauratori a un moderno laboratorio con attrezzature in comune all'interno di un unico indirizzo metodologico, rispecchia il grande rinnovamento di mentalità e di tecnica del restauro in corso in Europa nei primi decenni del Novecento: si possono citare l'istituzione del laboratorio di restauro del British Museum del 1913, di quello del Louvre nel 1925, di quello della National Gallery di Londra nel 1931, del Courtauld Institute nel 1933, del Doerner Institut nel 1939, tutti preceduti solo dal laboratorio dei Musei di Berlino del 1888. In Italia, in particolare negli anni Trenta, si assiste ad un fervido periodo che vede la pubblicazione della prima Carta italiana del restauro nel 1932 e l'istituzione, prevista nella Carta, di annuali convegni dei Soprintendenti per dibattere i temi del restauro, che a loro volta forniscono una spinta determinante, insieme alla volontà politica di Bottai, per la costituzione nel 1939 dell'ICR e per la promulgazione delle due fondamentali leggi di tutela (1089 e 1497).<sup>3</sup>

La tradizione fiorentina, anche dal punto di vista teorico oltre che pratico, è in realtà ben caratterizzata già a partire dal Sei-Settecento, nelle figure di alcuni interessanti esponenti. Ne possiamo infatti rintracciare una testimonianza negli scritti di Filippo Baldinucci, soprattutto nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681), in cui riprende la tradizione vasariana di condanna totale dei rifacimenti e delle ridipinture, mentre alla voce *Patena* si schiera decisamente a favore del segno del «tempo pittore» sulle pitture che «generalmente le favorisce», costituendo così uno dei più significativi precedenti alla moderna interpretazione brandiana della patina. Riportando poi alla voce *Rifiorire* la deprecabile usanza della «minuta gente» di far ridipingere i dipinti invecchiati, il Baldinucci li accusava di rovinare sia «il bello della pittura», sia «l'apprezzabile dell'antichità», evidenziando così la duplice polarità presente nell'opera d'arte che Brandi battezzò magistralmente con i termini di *Istanza estetica* e di *Istanza storica*.<sup>4</sup>

Nel secolo successivo troviamo invece l'abate Gian Gaetano Bottari, il quale interviene nel dibattito settecentesco tra favorevoli e contrari al restauro, già molto caratterizzato tra le opposte posizioni esaltatrici o demonizzatrici, certo estremistiche, rappresentate da un lato dagli scritti di fine Seicento di Gian Pietro Bellori, a commento dell'intervento di Maratti alla *Loggia di Psiche* di Raffaello, e dall'altro dalle celebri lettere di Luigi Crespi al conte Algarotti nel 1756.<sup>5</sup> Il Bellori, infatti, giustificava l'intervento di ritocco pittorico condotto sulle svanite figure di Raffaello per due motivi: il primo si incentrava sulla responsabilità di tramandare ai posteri un testo altrimenti destinato a scomparire; il secondo si basava sull'analogia con il restauro delle sculture antiche che, dal Quattrocento ai suoi giorni (così come fino all'Ottocento), aveva sempre visto la pratica del completamento delle figure come un aspetto fondamentale e ineludibile senza che nessuna voce critica vi si opponesse.<sup>6</sup> All'opposto, il Crespi criticava come alterazioni ogni intervento

<sup>2</sup> Per la storia del laboratorio di restauro si veda A. Paolucci, *Il laboratorio del restauro a Firenze*, Torino 1986.

<sup>3</sup> Si veda *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a cura di V. Cazzato, Roma 2001.

<sup>4</sup> F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Firenze 1681, ristampa anastatica a cura della S.P.E.S., Firenze 1985, vedi *ad vocem*.

<sup>5</sup> L. Crespi, *Lettere a Francesco Algarotti* (1756), in G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Roma 1754-1773, Milano 1822-1825, III, pp. 387-417 e 419-443.

<sup>6</sup> G. P. Bellori, *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino*, Roma 1695, recentemente ripubblicata in *Raffaello. La loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*, a cura di R. Varoli-Piazza, Roma-Milano 2002, pp. 339-345.

di restauro, soprattutto le puliture che, a suo dire inevitabilmente, «spulivano i dipinti togliendo l'accordo, l'armonia e l'unione data dalle ultime velature e dagli ultimi tocchi del pittore, destinati a essere rimossi insieme alle vernici»; e arrivava a sostenere di preferire un'opera «piuttosto frammentaria, ma intatta che ritoccata». Il fiorentino Bottari, dunque, nella prefazione alla nuova edizione de *Il Riposo* di Raffaello Borghini, sottolinea gli aspetti negativi in cui le due posizioni possono indurre: l'inerzia di chi lascia deperire le opere senza far nulla per salvarle e l'intervento eccessivo di chi per incompetenza le rovina con improvvide puliture o ridipinture, tanto da chiedersi «chi dei due fa peggio?», arrivando in conclusione a proporre «una via di mezzo», dettata dal rispetto delle opere e dalla prudenza richiesta ad un eventuale intervento.<sup>7</sup>

Tale atteggiamento di buon senso, di prudenza e rispetto può dunque essere definito caratteristico della scuola toscana dalla quale deriva il nostro Istituto, ed esso si trasmette direttamente all'Ottocento, almeno a livello di politica conservativa dei responsabili delle Gallerie fiorentine. La migliore testimonianza di questa mentalità ci è offerta dalle parole con cui il Vice-Direttore degli Uffizi, Antonio Ramirez de Montalvo, risponde ad alcuni quesiti postigli dal principe Federico Augusto di Sassonia sulla conservazione dei dipinti. Egli afferma che due sono gli scopi del restauro: «il primo è riparare ai danni già avvenuti, il secondo è d'impedire che ne sopraggiungano per l'avvenire»; tutte le altre osservazioni sono a favore di interventi di manutenzione, o di limitate operazioni di restauro, volte a risanare singoli problemi locali, limitando al minimo l'invasività, e consigliando grande prudenza nella pulitura senza rincorrere l'ideale astratto di un ritorno alla «primitiva nettezza» in quanto è meglio «lasciar sopra quella patina, e quel grado di sporchezza, che non si può assolutamente tor via, senza attaccare le velature originali, specialmente nelle parti scure».<sup>8</sup> Queste parole sembrano quasi riecheggiare un analogo consiglio presente nel celebre *Decalogo* fornito da Pietro Edwards intorno al 1778 ai restauratori operanti per le «pubbliche pitture» veneziane, ricollegandosi cioè alla migliore tradizione italiana in materia. Anche nei confronti della diffusione in Toscana delle nuove e «tecnologiche» tecniche di intervento della scuola francese (strappo degli affreschi e trasporto del colore dei dipinti su tavola), l'ambiente fiorentino mostra nell'Ottocento una forte diffidenza, a differenza della scuola lombarda che le abbraccia entusiasticamente, e non è forse un caso che la violenta requisitoria di Leopoldo Cicognara contro lo stacco indiscriminato degli affreschi compaia proprio a Firenze sulle pagine di «Antologia» nel 1825.<sup>9</sup> Tale opposizione è bene esemplificata da due episodi storici: il garbato, ma netto rifiuto da parte del Direttore dell'Accademia nel 1806 e nel 1807 alla richiesta di due restauratori francesi di diffondere in città tali nuove tecniche e, successivamente, l'aperta ostilità per il corso di aggiornamento incentrato proprio su tali nuove tecniche imposto dal Ministero nel 1864 con la partecipazione dello stesso conte Giovanni Secco-Suardo come docente. Le polemiche e il parziale insuccesso dello strappo di una pittura murale di Bronzino fecero sì che i restauratori fiorentini continuarono ancora a lungo a preferire lo stacco (un distacco cioè con uno spessore di intonaco che non altera l'andamento della superficie del colore, allora posto su di un incanniccato, secondo la definizione che Gaetano Bianchi darà a questa tecnica, e poi su rete metallica secondo la mo-

<sup>7</sup> G. G. Bottari, *Prefazione* a R. Borghini, *Il Riposo* (1584), Firenze 1730, p. IX.

<sup>8</sup> La risposta del Montalvo è stata pubblicata integralmente in C. Koster, *Sul restauro degli antichi dipinti ad olio*, a cura di G. Perusini, Udine 2001, pp. 115-116.

<sup>9</sup> L. Cicognara, *Del distacco delle pitture a fresco*, in «Antologia», LIII (1825), pp. 1-19.

dalità di Filippo Fiscali ed altri) allo strappo del solo colore e ad evitare il trasporto con lunghe e minuziose operazioni di consolidamento del colore. Rari sono infatti i casi di trasporti nella nostra storia, tra cui il celebre caso dei due polittici di Angelico e Sassetta di Cortona nell'immediato dopoguerra, fino all'alluvione, quando la gravità del danno costrinse inevitabilmente a molte applicazioni di tale procedura. È quasi una beffa del destino che proprio la scuola fiorentina, così refrattaria storicamente ai trasporti sia stata poi soggetta ad alcune facili critiche, dopo l'alluvione, per averne eseguiti troppi!

Nel Novecento sono sicuramente due le figure che hanno determinato l'elaborazione teorica, e quindi la definizione di una più o meno esplicita teoria del restauro, in rapporto al nostro Istituto: Ugo Procacci e Umberto Baldini, e per entrambi il rapporto dialettico con la teoria di Cesare Brandi, di cui ricorre in questo 2003 il quarantennio della pubblicazione in volume autonomo, dopo gli articoli apparsi in precedenza sul Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro, è sicuramente importante ed interessante da indagare.

Il primo ha proseguito nella già individuata politica di prudenza e di rispetto, coniano alcune frasi celebri mutuata dalla medicina, che dispensava a studenti e restauratori, in cui il rapporto tra l'opera d'arte e il restauratore era visto come quello tra paziente e medico: «bisogna curare il malato non la malattia», sottolineando la necessità di attenzione al caso specifico senza interventi pericolosamente di *routine*, sostanzialmente considerando il restauro come atto estremo di "chirurgia" quando le altre cure della manutenzione erano inefficaci. La passione e la capacità di coniugare le ragioni della conoscenza dell'arte del territorio e della sua conservazione hanno creato per molti anni un ammirevole intreccio in cui lo studio, la tutela e la conservazione si sono valorizzati a vicenda. L'accoglimento della lezione teorica di Cesare Brandi da parte del Procacci, fondendola con la migliore tradizione fiorentina, è avvertibile nelle acute parole scritte in occasione di un convegno sul restauro, tenutosi a Pistoia nel 1968, su di uno dei temi fondamentali, cioè il rapporto fra opera d'arte e il tempo, responsabile della natura sostanzialmente dinamica e non statica dell'opera e dei suoi materiali: «Questa alterazione [dei colori] va con il tempo attenuandosi, ma non cessa mai, cosicché si può dire che un quadro – per quel che si riferisce alla sua policromia – non è visto uguale dalle varie generazioni; e naturalmente non è visto, per i colori, quale l'aveva dipinto l'artista». <sup>10</sup> Di conseguenza, questa riflessione aveva una logica ricaduta sull'impostazione metodologica della pulitura, come si può dedurre da alcune frasi scritte da Procacci nella stessa sede che riecheggiano la recente seconda fase della *cleaning controversy* che tanto appassionò Brandi, e che forniscono una interessante risposta alle tematiche in discussione secondo quella che era allora, e sarà anche in seguito, tipica del laboratorio fiorentino sino ad oggi: «Comunque sia eseguita la pulitura, permane il problema fino a che punto essa deve essere condotta. Vi sono a questo proposito due teorie, ambedue naturalmente citate nel presupposto che si tratti di restauri fatti senza recare alcun danno alla superficie dipinta. La prima è quella di pulire ogni colore al massimo: scientificamente perfetta, perché in tal modo ci si avvicina, per quanto sia possibile, al tono del colore originario; questa teoria non tiene conto però che i colori si sono alterati in maniera differente, alcuni – come si è detto – scurendosi, altri sbiadendo. Per questa ragione il risultato che si viene in genere ad avere è quello di una dissonanza coloristica che tradisce, a nostro parere, l'opera del maestro. La seconda teoria

<sup>10</sup> U. Procacci, *Le tecniche e il restauro dei dipinti su tavola e su tela*, in *Il restauro delle opere d'arte*, atti del 4° convegno internazionale di studi Pistoia 15-21 settembre 1968, Rastignano (Bologna) s.d. [1977], pp. 71-83.

– quella che noi seguiamo a Firenze – partendo appunto dal presupposto della differente alterazione dei colori, ritiene che occorra, per forza di cose, accontentarsi di pulire al massimo possibile il colore che più si sia alterato nel tempo e gli altri in armonia con quello. Si avrà così solo una mezza pulitura, ma si eviteranno, nel dipinto, gravi dissonanze cromatiche». Ci ha sempre colpito il fatto che, molti anni dopo e ignorando probabilmente questo brano, Alessandro Conti abbia citato quale singolare espressione di prudenza e di sensibilità il certamente bravo restauratore della Fortezza Mario di Prete che, nel corso di una visita, gli aveva fornito una spiegazione della pulitura che stava conducendo ispirata a questo concetto espresso da Procacci. Non si trattava dunque di una posizione rara e ammirevole di un singolo operatore, ma dell'impostazione metodologica di tutto il Laboratorio nei confronti della delicata fase della pulitura.<sup>11</sup> Su questa base anche Umberto Baldini svilupperà la sua celebre definizione teorica di restauro e di pulitura.

Il secondo, appunto Baldini, ha invece pubblicato nel 1978 e nel 1981 due volumi di *Teoria del restauro e unità di metodologia*, e si è sempre volontariamente posto non in contrapposizione con la teoria di Brandi, ma come un successivo sviluppo, approfondendo significativamente alcuni punti che gli premevano, sicuramente a seguito della sua concreta esperienza di direzione del Laboratorio.<sup>12</sup> Prima di tutto approfondisce l'analisi del significato della lacuna, già iniziato da Brandi, per arrivare a comprendere il suo peso nell'opera e di conseguenza determinare la necessità stessa oppure no di un intervento di reintegrazione (si ricordi che la *lacuna mancanza*, cioè la parziale caduta di materia pittorica originale, come in un'abrasione, per Baldini non va ritoccata, appartenendo agli effetti del suo "tempo-vita") ed in caso positivo la natura ricostruttiva o no dell'intervento. Da queste premesse deriva la conseguente messa a punto di due diversi metodi di intervento per le due situazioni: la selezione cromatica per le lacune ricostruibili e l'astrazione cromatica per quelle giudicate non ricostruibili. Queste ultime, però, sono solo delle tecniche, sia pur raffinate, ma il punto centrale da un punto di vista teorico è l'approfondimento compiuto rispetto alle pagine brandiane nell'analisi della lacuna e nella dimostrazione della necessità di due diversi strumenti di lavoro. Non a caso, infatti, negli stessi anni Paul Philippot cercherà di proporre qualcosa di simile, sviluppando i suggerimenti brandiani per i campi specifici delle pitture murali e delle sculture lignee, non tenendo nel dovuto conto – a nostro avviso – la necessità di pervenire ad una unità di metodo sia pur con due diverse tecniche.<sup>13</sup>

Un secondo punto di ricerca da parte di Baldini si collega proprio a quanto espresso poco fa e cioè la necessità di pervenire ad una unità di metodologia per gli interventi conservativi nelle varie tipologie artistiche, in contrasto con quanto avveniva e avviene in parte ancora oggi nella realtà italiana del restauro, in larga parte improntata da una visione gerarchica fra le arti anche per quanto concerne le modalità della loro rispettiva conservazione, con i negativi effetti di discontinuità e di sostanziale anarchia che sono sotto gli occhi di tutti. Infine, centrale per Baldini è la definizione degli scopi della pulitura, tema fra i più cari a Brandi per l'inevitabile rapporto che essa evidenzia tra l'opera d'arte

<sup>11</sup> A. Conti, *Manuale di restauro*, a cura di M. Romiti Conti, Torino 1996, pp. 250-251.

<sup>12</sup> U. Baldini, *Teoria del restauro e unità di metodologia*, Firenze, I, 1978, II, 1981.

<sup>13</sup> P. Mora - L. Mora - P. Philippot, *La conservazione delle pitture murali*, ed. francese Bologna 1977, ed. italiana Bologna 1999, pp. 329-345; P. Philippot, *Problemi estetici ed archeologici nel restauro delle sculture policrome*, in *Conservation of stone and wooden objects*, atti del convegno New York 1-13 giugno 1970, New York 1970, II, pp. 59-62, ristampato in P. Philippot, *Saggi sul restauro e dintorni. Antologia*, a cura di P. Fancelli, in «Strumenti», 17 (1998), pp. 37-42.



ed il tempo. Anche in questo campo Baldini cerca di andare oltre il generico appello al rispetto della patina come elemento positivo sia sotto il profilo dell'istanza storica, sia sotto quello dell'estetica, poiché impedisce che la materia prevalga sull'immagine, che pure costituisce una delle più brillanti intuizioni del teorico senese. La pulitura per Baldini non deve essere volta a recuperare l'aspetto originale dei colori, ma – sulla base di quanto sopra già ricordato da Procacci – a ricostruirne proporzionalmente i corretti rapporti con una azione graduale e differenziata che tenga conto della varietà di comportamento dei materiali, già individuata dall'Hogarth nel secolo XVIII in un celebre brano, e del necessario rispetto della “patina” quale segno del tempo.<sup>14</sup>

In conclusione di queste brevi note vorremmo ricordare il successivo aggiornamento dell'Istituto fiorentino con il progressivo sviluppo dell'interesse per la conservazione a fianco, ed in stretto rapporto, con quello per il restauro, intendendo con questo termine “conservazione” una disciplina più ampia che si occupa multidisciplinariamente anche di quanto precede e segue l'intervento e che, in una globale capacità di progettazione, dovrebbe essere in grado di condizionare e di indirizzare le fasi del restauro stesso. Tale interesse si è concretizzato fin dagli anni Settanta con la creazione all'interno dell'Opificio di un apposito servizio di Climatologia e Conservazione Preventiva, in linea con l'evoluzione metodologica proposta da Giovanni Urbani nel lontano 1973, giusto trent'anni fa.<sup>15</sup>

Al di là delle rispettive consuetudini operative dei due centri dunque, l'impostazione metodologica attuale dell'Opificio cerca di coniugare gli aspetti tradizionali positivi della scuola fiorentina, quale l'alta capacità operativa e la minuziosa finezza di esecuzione, con una moderna ed aggiornata visione metodologica, frutto del lavoro di tanti esperti fiorentini e romani che ci hanno preceduto, che accomuna sicuramente i due grandi Istituti di restauro nazionali chiamati oggi a rispondere a sfide sempre più complesse e difficili.

---

<sup>14</sup> W. Hogarth, *The Analysis of Beauty* (1753), Oxford 1955, pp. 130-132, nota 1.

<sup>15</sup> *Problemi di conservazione*, a cura di G. Urbani, Bologna s.d. [1973].

II. L'ORIZZONTE DELLA CONSERVAZIONE  
IN ALOIS RIEGL



# LA RICEZIONE DELLA TEORIA DELLA CONSERVAZIONE DI RIEGL FINO ALL'APPARIZIONE DELLA TEORIA DI BRANDI

SANDRO SCARROCCIA

Se dovessimo restringere al solo campo italiano la considerazione che la teoria della conservazione di Riegl ha avuto fino all'apparizione della teoria del restauro di Brandi, allora il compito si esaurirebbe in poche righe. La teoria della conservazione di Riegl è, infatti, semplicemente ignota alla storiografia d'arte e alla cultura di tutela italiana fino a quella data. Non c'è vena polemica in questa affermazione. Si tratta di registrare un dato di fatto, tanto incontrovertibile quanto sorprendente per un paese e una cultura che su questo piano non ha mai sofferto di complessi di inferiorità, anzi semmai di una sindrome di primato, bottaiano e mai sopito.

Sta di fatto che *Der moderne Rieglkultus*, come è stata ironicamente definita la rinascita di attenzione per il contributo dello studioso austriaco, inizia negli anni Ottanta e si basa sulla riscoperta e traduzione in italiano (ben due versioni: una dello scrivente in collaborazione con Renate Trost del 1981 [tavv. 1, 4, 8], l'altra di Maria Annunziata Lima del 1982, nell'ambito di una precorritrice raccolta curata da Giuseppe La Monica [tav. 2], inglese (di Kurt W. Forster e Diane Ghirardo del 1982 [tav. 3]), francese (di Daniel Wieckzorek del 1984) e spagnolo (di Ana Pérez López del 1987 [tav. 5]) del suo saggio fondamentale *Der moderne Denkmalkultus* del 1903, introduttivo al progetto di riorganizzazione della tutela austriaca.<sup>1</sup> Si tenga tuttavia nel debito conto che quest'ultimo, cioè l'applicativo del dispositivo teorico, che è dello stesso anno, di fatto viene riconsiderato solo a partire dal 1995 grazie alle edizioni austriaca (tav. 9) e italiana (tavv. 10-10bis) dei suoi scritti sulla tutela.<sup>2</sup> Vale a dire che il saggio teorico in questione è stato riscoperto dopo un'ottantina

---

<sup>1</sup> W. Kemp, *Alois Riegl*, in *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, a cura di H. Dilly, Berlin 1990; A. Riegl, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, trad. di S. Scarrocchia - R. Trost, in *Chiesa, città, campagna. Il patrimonio artistico e storico della Chiesa e l'organizzazione del territorio*, a cura di A. Emiliani, Bologna 1981; Id., *Il moderno culto dei monumenti, la sua essenza, il suo sviluppo*, trad. di M. A. Lima, in A. Riegl, *Scritti sulla tutela e il restauro*, a cura di G. La Monica, Palermo-São Paulo 1982; Id., *The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin*, trad. di K. W. Forster - D. Ghirardo, in «Opposition», 25 (1982); Id., *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, trad. di D. Wieckzorek, prefazione di F. Choay, Paris 1984; Id., *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*, trad. di A. Pérez López, Madrid 1987; G. Dehio - A. Riegl, *Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900*, premessa di M. Wohlleben e postfazione di G. Mörsch, Braunschweig 1988.

<sup>2</sup> *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegl Schriften zur Denkmalpflege*, a cura di E. Bacher, Wien-Köln-Weimar 1995; A. Riegl, *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905 con una scelta di*

d'anni, ma il contesto specialistico amministrativo e tecnico burocratico di cui faceva parte è stato ignorato ancora per oltre un decennio. La ricezione del contributo di Riegl nel campo della tutela, pertanto, è fatto recente, oltre che, proprio per questo fascino diacronico e per la decontestualizzazione accennata, straordinario e, tutto sommato, curioso non solo per l'Italia, ma anche per la stessa cultura tedesca e per le sue aree di influenza. Si ricorderà, infatti, che il saggio dedicato al culto moderno dei monumenti verrà ripubblicato nel 1929 in un'antologia di scritti scelti di Riegl curata da Karl Maria Swoboda e introdotta da Hans Sedlmayr, ma senza nessun accenno al legame e al ruolo che questo ulteriore interesse scientifico rivestì e riveste nel complesso della sua pur vasta e poliedrica attività di storico d'arte.<sup>3</sup> Poi il saggio viene per così dire perso di vista anche dalla stessa storiografia austro-tedesca, salvo, come ha sottolineato Bacher, alcune significative e importanti eccezioni, quali gli studi di Walter Frodl e Norbert Wibiral,<sup>4</sup> e bisognerà aspettare l'iniziativa di Georg Mörsch e Marion Wohlleben per la collana «Bauweltfundamente», perché il saggio in questione torni nel 1988 accessibile anche nella sua lingua d'origine (tav. 6). È una vicenda davvero curiosa quella della ricezione del Riegl teorico e militante della tutela, che sembra dare ragione ad Hans Tietze, il quale nel tracciarne la biografia rilevava che «gran parte del suo seminato è germogliata più tardi; ancora oggi della sua ricchezza non tutto è stato messo a frutto».<sup>5</sup>

## I. RIEGL REDIVIVO: UNA VICENDA CULTURALE COMPLESSA E ATTUALE

Sul versante italiano, al proposito, Simona Rinaldi ha sottolineato che «benché oggi non ci sia studio sulla storia del restauro che manchi di citare Riegl, le concezioni e i testi da lui redatti nei primi anni del secolo erano in realtà sconosciuti in Italia fino a quindici anni fa». La citazione è tratta dal suo bel lavoro sulla famiglia di restauratori Fiscali che è del 1998 e pertanto si riferisce alla fioritura di traduzioni sopra ricordate.<sup>6</sup> La ricezione della teoria della conservazione di Riegl in Italia fino all'apparizione della teoria di Brandi si apre con la stroncatura fatta da Adolfo Venturi delle «inutili e accademiche distinzioni», nonché delle scontate raccomandazioni proposte dal primo conservatore austriaco per il trattamento delle pitture murali, come ricordato con intelligenza da Rinaldi

---

*saggi critici*, a cura di S. Scarrocchia, prefazioni di A. Emiliani - E. Bacher - E. Garzillo, Bologna 2003<sup>2</sup>. La prima edizione, promossa dall'Accademia Clementina di Bologna, fu pubblicata dalla Clueb nel 1995. D'ora innanzi l'edizione italiana viene indicata come Riegl 2003.

<sup>3</sup> A. Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, a cura di K. M. Swoboda, Augsburg-Wien 1929.

<sup>4</sup> W. Frodl, *Denkmalbegriffe und Denkmalwerte und ihre Auswirkung auf die Restaurierung*, a cura dell'Institut für Österreichische Kunstforschung des Bundesdenkmalamtes, Wien 1963; Id., *Concetti e valori del monumento*, Scuola di perfezionamento per lo studio e il restauro dei monumenti, Facoltà di Architettura dell'Università di Roma 1962-63 (parzialmente ripubblicato in Riegl 2003, pp. 401-412); Id., *Denkmalbegriffe und Denkmalwerte, in Kunst des Mittelalters in Sachsen (Festschrift f. W. Schubert)*, Weimar 1967, pp. 1-13; N. Wibiral, *Was ist Denkmal. Zur Klärung des Begriffes*, in *Denkmalpflege in Österreich 1945-1970*, Wien 1970, pp. 33-40; Id., *Wert, Rang, Geltung*, in «ÖZKD» («Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege»), XXX (1976), 1-3, pp. 36-48; Id., *Denkmal und Interesse*, in «WJKG», («Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte»), XXXVI (1983), pp. 151-173 (parzialmente trad. in Riegl 2003, pp. 437-442); Id., *Kirchliche Denkmalpflege und der Rieglische Alterswert*, in «Kunst und Kirche», XXXVIII (1975), pp. 138 ss.

<sup>5</sup> H. Tietze, voce «Alois Riegl», in «Neue österreichische Biographie», 8, 1935, p. 148, come ricordato da E. Bacher nella sua prefazione a Riegl 2003.

<sup>6</sup> S. Rinaldi, *I Fiscali riparatori di dipinti. Vicende e concezioni del restauro tra Ottocento e Novecento*, Roma 1998, p. 170.

di, e si chiude con la «barriera» rappresentata da Benedetto Croce, secondo l'amara ma meditata conclusione di Ranuccio Bianchi Bandinelli, lo studioso, forse, che più di ogni altro intrattiene un confronto diretto, per confidenza linguistica, e vivo, per interessi disciplinari, con la scuola di Vienna di storia dell'arte e con Riegl in particolare, sia in ragione dei contributi di quest'ultimo, confinanti con il campo archeologico, sia in base al confronto con la grande figura dell'archeologo Guido Kaschnitz von Weinberg, in cui Sedlmayr vede l'erede della lezione riegliana.<sup>7</sup>

La storiografia riflette puntualmente questa situazione. Reputo paradigmatico prendere in esame due conclave del Comitato internazionale di storia dell'arte: il congresso internazionale di Vienna del 1983 e quello di Washington del 1986. Nell'ambito del primo Jan Białostocki concludeva la sua presentazione, introduttiva alla sezione dedicata al riesame della scuola di Vienna nel suo complesso e della fortuna critica di alcuni suoi protagonisti in particolare, rilevando che: «the problem of the *Denkmalpflege* in the Vienna schools is too important to be simply appended [...] It would require a separate treatment».<sup>8</sup> Nel secondo, in cui una sezione è specificamente dedicata alla cultura di conservazione, Francois Choay, proponendone un suggestivo parallelo con la teoria psicoanalitica di Freud, faceva assurgere il contributo di Riegl a strumento di ermeneutica culturale quantomai attuale e di ampio respiro internazionale, in ciò avvalendosi anche del complessivo contributo di Ernst Bacher, che di fatto annuncia l'edizione austriaca del complesso degli scritti sulla tutela (tav. 7).<sup>9</sup> Nel giro di tre anni si assiste dunque a un passaggio davvero straordinario: dal Riegl perduta *vox clamans in deserto* al Riegl pioniere di una cultura di tutela planetaria rivolta alla valorizzazione della *unity in the diversity*, come titolava l'assise americana. Fin qui sulla complessità.

Ma come si può spiegare l'attualità di questa vicenda, ovvero il fenomeno per il quale un contributo viene riscoperto dopo così lungo tempo e si impone all'attenzione culturale e scientifica in un contesto completamente mutato? Azzardando un quadro culturale, si può rilevare che la riscoperta si coagula all'inizio degli anni Ottanta, ma si inserisce in un rinnovato interesse generale per la Vienna di fine secolo che percorre tutti gli anni Settanta, durante i quali si assiste, in Italia, al fiorire di studi originali, come quelli di Massimo Cacciari dedicati alla secessione e al pensiero negativo nella cultura viennese, di Manfredo Tafuri sulla politica delle abitazioni nella Vienna rossa, di Giovanni Fanelli e Ezio Godoli sull'architetto Joseph Hoffmann, le Wiener Werkstätte e il Werkbund austriaco; una stagione che vede la pubblicazione delle traduzioni di "classici" come *La Grande Vienna* di Allan Janik e Stephen Tulmin, *Vienna fin de siècle* di Carl E. Schorske e culmina con la grande mostra di Palazzo Grassi sulle arti a Vien-

<sup>7</sup> A. Venturi, recensione a A. Riegl, *Zur Frage der Restaurierung von Wandmalereien* (1903), in «L'Arte», VII (1904), p. 334 (il saggio in questione è tradotto in Riegl 2003, pp. 251-263); R. Bianchi Bandinelli, *Dal diario di un borghese e altri scritti*, Milano 1948, e discussione nel cap. 2 dei miei *Studi su Alois Riegl*, Bologna 1986; H. Sedlmayer, *Riegls Erbe. Guido Kaschnitz-Weinberg und die Universalgeschichte der Kunst*, in «Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München», 1959.

<sup>8</sup> J. Białostocki, *Museum Work and History in the Development of the Vienna School*, in *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode*, C.I.H.A. (Comité International d'Histoire de l'Art), Akten des XXV. Internationalen Kongress für Kunstgeschichte, Wien 1983, I, pp. 9-15.

<sup>9</sup> F. Choay, *Riegl, Freud et les monuments historique: pour un approche sociétale de la préservation*, in *World Art. Themes of Unity in Diversity*, Acts of the XXVIth International Congress of the History of Art, a cura di I. Lavin, Park-London 1989, pp. 799-807, trad. it. in Riegl 2003 pp. 445-465; E. Bacher, *Kunstwerk und Denkmal ... cit.*, pp. 821-826.

na.<sup>10</sup> Ricordo ancora l'espressione stupita di Artur Rosenauer quando nell'ottobre 1978 gli mostrai *Oikos* di Cacciari e Francesco Amendolagine. Venendo all'ambiente bolognese, in cui è impiantata la rivisitazione del Riegl conservatore e propriamente la traduzione più recente dei suoi scritti, si ricorderà che accanto alla rivalutazione del barocco proposta con grandi mostre di livello internazionale, come quelle dedicate al Seicento emiliano, ai Carracci, a Guido Reni, si trovò lo spazio a Palazzo Pepoli Campogrande anche per una rassegna di disegni di Klimt nel 1985 e dell'attività delle Wiener Werkstätte nell'anno successivo.<sup>11</sup> L'architetto Cesare Mari allestì nel 1984 in Via Zamboni, nel cuore della città universitaria e a ridosso di Pinacoteca e Accademia, un *Caffè del Museo* viennesizzante e a Riccione si tenne una dignitosa rassegna su Oskar Kokoschka.<sup>12</sup> I riferimenti ora accennati sono ripescati da ricordi del tutto personali, ma credo diano l'idea di un clima culturale. Il lettore, lo studioso che ama questo periodo saprà certo integrarli con altri importanti tasselli; chi lo disprezza, al contrario, non sarà meno sprovvisto di ulteriori riferimenti in appoggio alle sue disapprovazioni.

L'autore del *Mito asburgico*, registrando con stupore questo risveglio di interesse, notava di recente come alla fine degli anni Cinquanta - inizio Sessanta la situazione fosse del tutto differente:

della civiltà asburgica, in quegli anni, si parlava poco, sembrava un mondo scomparso; anni dopo è riemersa con tanta intensità, ridiventando in certo senso attuale. Qualcosa che sembrava svanito – soggiunge Claudio Magris –, d'improvviso, più tardi, riappare come una novità e qualcosa che appariva moderno scomparire tra le anticaglie.<sup>13</sup>

Sul versante più propriamente disciplinare la vicenda si inquadra nell'ambito di quella che è stata definita la rivoluzione documentaria degli anni Settanta, sulla scia e/o in concomitanza della quale è avvenuto il ripensamento e ampliamento dello stesso concetto di monumento.<sup>14</sup> Non a caso, per tornare all'area bolognese, la prima apparizione della traduzione italiana del *Denkmalkultus* fu pubblicata nel 27° rapporto della Soprintendenza per i beni artistici e storici delle province di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna, di fatto un piccolo catalogo intitolato *Chiesa città campagna*, curato da Andrea Emiliani e dedicato al patrimonio storico e artistico della Chiesa (tav. 1). Si trattava, nella fattispecie, di un esito significativo della già iniziata e reiterata analisi del territorio e delle sue costanti, condotta con campagne ininterrotte in tutto il periodo 1968-1974 e volta a investigare il tema delle origini delle forme periferiche e anche a circostanziare il problema metodologico collegato a una ricerca così orientata. Nella scuola bolognese, pertanto, esisteva una

<sup>10</sup> M. Cacciari, *Loos-Wien*, in F. Amendolagine - M. Cacciari, *Oikos da Loos a Wittgenstein*, Roma 1975; Id., *Krisis*, Milano 1976; Id., *Dallo Steinhof*, Milano 1980; M. Tafuri, *Vienna Rossa*, Milano 1980; G. Fanelli - E. Godoli, *La Vienna di Hoffmann*, Bari 1981; A. Janik - S. Tulmin, *La Grande Vienna*, trad. it. di U. Giacomini, Milano 1975; C. E. Schorske, *Vienna Fin de Siècle*, trad. it. di R. Mainardi, Milano 1981; *Le arti a Vienna. Dalla Secessione alla caduta dell'Impero Asburgico*, catalogo della mostra, Palazzo Grassi, Venezia-Milano 1984.

<sup>11</sup> Si tratta della trentaquattresima mostra, *Gustav Klimt, disegni del Museo storico della città di Vienna*, e della quarantunesima, *I Laboratori viennesi tra il 1903 e il 1932, le Wiener Werkstätte e le arti applicate a Vienna*, dell'attività espositiva di Palazzo Pepoli Campogrande. A. Emiliani, *Il Politecnico delle Arti*, Bologna 1989, pp. 280 ss.

<sup>12</sup> S. Sabarsky, *Oskar Kokoschka*, Firenze 1987.

<sup>13</sup> C. Magris, *Fra il Danubio e il mare*, Milano 2001, p. 13.

<sup>14</sup> S. Scarrocchia, *Le concept de monument et la valeur de l'ancien. Pour une anthropologie de la conservation du patrimoine*, in «Revue de l'art», 145 (2004), pp. 19-28.

predisposizione a recepire la lezione di Riegl, come pure quella di Focillon, un atteggiamento scientifico, insomma, educato anche dagli studi e dalle mostre di archeologia curate da Guido Achille Mansuelli e dedicate alla civiltà romana e ai territori settentrionali.

Per quanto concerne l'attualità in divenire, propondo per inquadrarla nella riapertura di un orizzonte europeo, all'interno del quale la cultura del triangolo Vienna-Praga-Budapest viene a riacquistare un ruolo di precedente storico ricco di riferimenti davvero poco liquidabili come ricordi del regno di Kakanìa e le nuove realtà nazionali, dopo le traversie novecentesche, i lutti inferti dal nazismo e i vincoli satellitari imposti dal sistema sovietico, tornano a riappropriarsi di una storia comune:<sup>15</sup> un orizzonte europeo, insomma, sovranazionale e plurietnico rispetto al quale lo stesso paesaggio dell'ultimo sacro romano impero, con il quale Riegl si confrontava, appare molto meno anacronistico che non nell'età della guerra fredda o in quella più recente che ha visto il disfacimento del sistema bipolare. L'attualità qui in ballo è impiantata, dunque, sul terreno duro della storia della cultura e della scienza del nostro continente. Altri hanno visto nella Riegl *renaissance* una moda, un sintomo del *revival post modern*, che l'ammiccante rivista «Casa Vogue» chiamò «sindrome viennese», oppure, più banalmente, l'infatuazione di qualche ingenuo studioso.

## II. SULLA RICEZIONE DELLA TEORIA DEI VALORI FINO ALL'APPARIZIONE DELLA TEORIA DI BRANDI

Roberto Di Stefano, convenendo sulla validità della riegliana teoria dei valori, rileva che

la "essenza" del culto della tutela dei monumenti, come intesa da Riegl, si sarebbe potuta diffondere presso tutte le popolazioni se il suo scritto (a lungo restato solo in lingua tedesca) non fosse stato ripreso da troppo pochi studiosi (per lo più dell'arte) ...

Non poi così diverso sembrerebbe il quadro della ricezione nell'area linguistica tedesca. Infatti, nota ancora Di Stefano, tra gli studiosi che riprendono la lezione riegliana:

va ricordato Max Dvořák (1874-1921) cui si deve non solo l'appassionata commemorazione del Riegl – del 1905 – ma soprattutto quel Catechismo per la tutela dei monumenti che fu pubblicato dieci anni più tardi (Vienna, 1916) durante la prima guerra mondiale. Dopo la quale, – egli conclude – i profondi mutamenti socio-politici ed economici che si verificarono in Austria e in Europa spostarono decisamente la linea di pensiero riegliano, come mostra, tra l'altro, la legge austriaca approvata nel 1931 e la modesta partecipazione alla Conferenza di Atene (1931).<sup>16</sup>

Questa conclusione, al termine dell'ampia disamina che porta a considerare la lezione riegliana come basilare passaggio da una tutela che si occupa di cose alla conservazione dei valori, appare plausibile, ma risulta quantomeno statica. Anche Bacher, del resto,

<sup>15</sup> G. Melinz - S. Zimmermann, *Wien Prag Budapest. Blütezeit der Habsburgischermetropolen; Urbanisierung, Kommunalpolitik, gesellschaftliche Konflikte (1867-1918)*, Wien 1996.

<sup>16</sup> R. Di Stefano, *Monumenti e valori*, Napoli 1996, p. 32.



come già sopra accennato, ha fatto presente una certa forma di dimenticanza della lezione riegliana nella stessa cultura di tutela tedesca, con riguardo alla riscoperta dell'attualità dell'impianto analitico in questione. D'altro canto i rilievi da parte italiana della impermanenza della teoria riegliana nel corso delle vicende del secolo e quelli austriaci hanno diverso peso, significato e valenza, come una storiografia disciplinare attenta ai contesti deve tenere nel dovuto conto. Certamente lo scoppio di due conflitti mondiali, nel primo dei quali siamo stati belligeranti con l'Austria e nel secondo legati dalle sorti nazifasciste, ha fatto sì che le Alpi rafforzassero il loro ruolo di baluardo geografico e antropologico, soprattutto per ciò che riguarda un settore come quello della tutela del patrimonio. Un aneddoto: durante i lavori preparatori di una mostra dei disegni di Enrico Nordio conservati presso l'Istituto d'arte di Trieste, i depositari del fondo avevano difficoltà a collocare un disegno rubricato come *Schluck Tyrol*. In effetti si trattava di una mappa planimetrica di *Schloß Tyrol*, il castello da cui prende il nome la regione. La trascrizione della parola castello aveva rappresentato una difficoltà per l'estensore dell'inventario, facendo diventare Castel Tirolo un «orso di Tirolo» (*Schluck*, infatti, vuol dire orso).<sup>17</sup> Così a Trieste, nella patria riscoperta da Claudio Magris, l'intera tradizione asburgica condensata nell'intestazione di un progetto di restauro dell'allievo di Friedrich von Schmidt per un luogo emblematico del Tirolo era svanita, è proprio il caso di dire, in un orso!

Ma si debbono considerare altri profili se si vuole restituire il quadro dinamico in cui il pensiero di Riegl si sviluppa, altrimenti anziché di un suo *revival* sarebbe più consono parlare di un ritrovamento archivistico. In primo luogo va preso atto che il pensiero di Riegl sulla tutela non è solo suo, ma è patrimonio comune di tutto il personale della Commissione centrale, cioè dell'organo istituzionale chiamato a sovrintendere e gestire la tutela, nelle sue componenti storica, giuridica e tecnica, come dimostrano le attestazioni di Kobald, Dvořák e Tietze.<sup>18</sup> Ad esempio Maximilian Bauer, il giurista della Commissione Centrale in collaborazione con il quale Riegl elaborò il Progetto di riforma del 1903, in occasione di un severo esame critico di un analogo progetto polacco di alcuni anni più tardi, rileva come il pensiero riegliano abbia permeato l'essenza della tutela austriaca e la sua prassi. In sintesi Bauer ricordava che: 1. il concetto di monumento si basa sulla teoria dei valori relativi; 2. l'inventario si rivolge a beni pubblici e privati perché la tutela definisce in modo democratico ma inclusivo l'*interesse pubblico*; 3. la conservazione si esercita in modo pragmatico attraverso lo strumento amministrativo e non normativo; 4. su ciò si basa la sua autonomia dal potere politico.<sup>19</sup> Per quanto riguarda l'inefficacia legislativa del pensiero riegliano rimarcata da Di Stefano e da altri autori,<sup>20</sup> bisogna pren-

<sup>17</sup> Enrico Nordio, 1851-1923. *Disegni di architettura. Dalla raccolta dell'Istituto Statale d'Arte di Trieste*, saggio introduttivo di G. Contessi, con un intervento sulla conservazione di S. Scarrocchia, catalogo della mostra, Museo Revoltella, Trieste 1994.

<sup>18</sup> K. Kobald, *Allgemeines Entwicklungsbild*, introduzione a *50 Jahre Denkmalpflege. Festschrift anlässlich ihres fünfzigjährigen Wirkens*, k.k. Zentralkommission für kunst- und historische Denkmale, Wien 1903, pp. 1-16; M. Dvořák, *Denkmalpflege in Österreich*, 1911, ristampato in «ÖZKD», XXVIII (1974), pp. 131 ss.; E. Frodl-Kraft, *Hans Tietze 1880-1954. Ein Kapitel aus der Geschichte der Kunstwissenschaft, der Denkmalpflege und des Musealwesens in Österreich*, in «ÖZKD», XXXIV (1980), pp. 53-63, in particolare p. 56.

<sup>19</sup> M. Bauer, *Ein neuer Entwurf eines österreichischen Denkmalschutzgesetzes*, in «Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k.u.k. Zentral-Kommission», III (1909), Berichte, pp. 11-26.

<sup>20</sup> M. P. Sette, *Il restauro in architettura. Quadro storico*, Torino 2001, p. 115; M. Dezzi Bardeschi, *Conservare, non restaurare (Hugo, Ruskin, Debio e dintorni). Breve storia e suggerimenti per la conservazione in questo nuovo millennio*, in «L'Ananke», 35-36 (2002), pp. 10-11.

der atto che qui sono all'opera due abiti mentali, due modi di concepire la tutela: quello italiano vede nei precetti guida per la conduzione della prassi uno svolgimento della norma contenuta dalla (e ratificata per) legge. Come dire: non basta l'autorità della disciplina, ci vuole la norma perché le direttive disciplinari abbiano potere. Totalmente differente l'impostazione austriaca dei pionieri della conservazione. Tietze vedeva negli esiti legislativi, ricordati da Di Stefano, la bancarotta della tradizione della tutela viennese:

la retrocessione dalla Commissione con il suo strascico di nomi altisonanti del periodo imperiale a soprintendenza per i monumenti, ma pur sempre ancora legata con la scienza e con l'arte nel periodo repubblicano, a un ufficio centralistico dell'Austria odierna rappresenta visibilmente e nei fatti una capitolazione

e ancora stigmatizza «la trasformazione di uno strumento mobile di vive correnti spirituali in un organo per le norme codificate».<sup>21</sup>

Di recente Ernst Bacher si è soffermato sul paragrafo 2 della legge di tutela austriaca vigente, in cui si definisce l'interesse pubblico in questo campo, leggendolo come eredità riegliana, ed ha valutato positivamente, sulla scia della tradizione ricordata da Bauer e Tietze, le carenze normative della Carta di Venezia,<sup>22</sup> rilievi in cui, naturalmente, non si tratta di vedere un Riegl profeta, quanto un collega leggere i ricordati strumenti con un'ottica debitrice nei confronti di un magistero antico ma vivo. In ciò risiede l'attualità di un pensiero.

Proviamo di seguito a tracciare alcune stazioni di un *excursus* sulla presunta impermanenza di ruolo della teoria riegliana.

## II.1. RIEGL E DVOŘÁK

Dvořák è rubricato nella storia della *Denkmalfpflege* come padre fondatore della disciplina accanto al nome di Riegl, suo maestro e predecessore. Anche se poco o nulla si conosce del reale contributo da lui offerto al consolidarsi della disciplina,<sup>23</sup> il *Catechismo per la tutela dei monumenti* è stato tradotto in italiano nel 1971 per iniziativa della rivista «Paragone» e «adottato» l'anno successivo da Italia Nostra. Quindi la conoscenza di due dei maggiori testi sulla tutela dei due esponenti della scuola di Vienna è avvenuta, in Italia, a ritroso, con la Marsigliese della conservazione, cioè il *Catechismo*, a fare da battistrada all'editto della tolleranza, cioè il *Culto*. Converterà pure ricordare che in concomitanza vengono promulgati i precetti brandiani per la conservazione dei beni culturali, noti come *Carta del restauro*, che da allora in poi costituiranno allegato della sua *Teo-*

<sup>21</sup> E. Frodl-Kraft, *Hans Tietze ... cit.*, p. 57. Tietze si riferisce alla modifica dell'organo di soprintendenza in ufficio del Ministero per la cultura e l'istruzione del 1934-36. Cfr. O. Demus, *Die österreichische Denkmalfpflege*, in *100 Jahre Unterrichts Ministerium 1848-1948*, Wien 1948, pp. 393-411.

<sup>22</sup> E. Bacher, *Öffentliches Interesse und öffentliche Verpflichtung. Zur Geschichte und zum Verständnis des § 2 des österreichischen Denkmalschutzgesetzes*, in «ÖZKD», XLV (1991), pp. 152-160; Id., *Alois Riegl und die Charta von Venedig*, in *Baukunst in Galizien XLX-XX Jb.*, atti del convegno, Lemberg 1995; Id., *La Carta di Venezia 1964: suo significato e sua validità nel 1990*, in «Castellum», 31-34 (1990); Id., *Alois Riegl und die Denkmalfpflege ... cit.*, introduzione alla raccolta degli scritti, in particolare p. 40.

<sup>23</sup> M. Pretelli, *Max Dvořák*, in *La cultura del restauro*, a cura di S. Casiello, Venezia 1996, pp. 235-249.

ria. Il gruppo redazionale di «Paragone», capitanato da Mina Gregori e sostenuto dalle convincenti casistiche di distruzioni operate in nome del restauro e stigmatizzate da Benedict Nicholson e Angiola Maria Romanini, fece dunque ricorso al consiglio di Artur Rosenauer, per riproporre dell'eredità viennese la denuncia più secca del restauro interpretativo, di fatto invasivo e distruttivo, il manifesto più popolare della conservazione come antidoto nei confronti del protagonismo rivendicato dal restauro. La riproposizione del *Catechismo* appare, pertanto, di sostegno ad un punto di vista diverso da quello brandiano, come presa di distanza da aperture e concessioni all'istanza estetica contenute nel nocciolo della *Teoria*, dissimulate nella *Carta del restauro*.<sup>24</sup> Che l'obiettivo fosse strumentale, certo in senso positivo, perché rappresentò comunque l'occasione per proporre al pubblico italiano un testo "classico" ancora ignoto, lo dimostra il fatto dell'assoluto disinteresse della rivista nei confronti del contesto di cui fa parte, in una visione della disciplina alquanto singolare.

Ma l'analisi comparata del *Catechismo* e del ben più corposo *Progetto di un'organizzazione legislativa della tutela in Austria* (coeva al e contenente il *Culto moderno dei monumenti* del 1903) dimostra l'assoluta superiorità di rigore, di sistematicità, di rilevanza scientifica e disciplinare del contributo riegliano. Peraltro, anche l'assunzione del sistema (a-)valutativo di Riegl da parte di Dvořák appare molto più superficiale che sostanziale, come dimostrano: *a.* l'abbandono della categoria fondativa (nella teoria disciplinare di Riegl) dell'*Alterswert* (valore dell'antico, che esprime l'età dell'opera tutt'uno con l'effetto della sua ricezione nel soggetto); *b.* la condanna dell'intero periodo artistico dell'*Historismus*, rivelatasi meno lungimirante delle intuizioni riegliane, nonché in contraddizione con la critica al concetto di decadenza praticata con successo dalla scuola viennese e, in definitiva, semplicemente inadeguata. L'opera di Dvořák si estende, tuttavia, ben oltre i limiti del *Catechismo*; indica una nuova frontiera didattico-pedagogica per la cultura di conservazione nel suo complesso e un inedito protagonismo, che si contrappone al postulato riegliano della *magistratura della cura*. Egli, infatti, si trova a confrontarsi, anche per via della riparazione dei danni di guerra, con una situazione in cui le istanze del moderno reclamano il loro riconoscimento all'interno della prassi di tutela con un vigore ancora maggiore che non ai tempi della Secessione. Sostenere, dunque, che il pensiero di Riegl confluisca in quello di Dvořák è una semplificazione, che può risultare anche fuorviante: di quello solo l'antidogmatismo nella valutazione dei periodi storici viene mantenuto, con l'eccezione del giudizio pesantemente negativo sulla decadenza rappresentata dall'eclettismo ottocentesco, nonché l'impostazione generale della topografia artistica, salutata da Paul Clemen come la migliore nell'Europa del tempo e basata sulla considerazione egualitaria di tutti i generi artistici, compresa la cosiddetta arte popolare.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> M. Dvořák, *Catechismo per la tutela dei monumenti*, trad. it. di M. Bacci, in «Paragone», XXII (1971), 257, pp. 30-63 (poi anche in «Italia Nostra», Bollettino, XIV (1972), 96; M. Gregori, *Per la tutela dei beni artistici e culturali*, ivi, pp. 3-18; B. Nicolson, *Restauro dei monumenti in Toscana*, ivi, pp. 19-23; A. M. Romanini, *A proposito di restauro architettonico*, ivi, pp. 23-28. Cfr. G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, Roma 1976, pp. 84 ss.

<sup>25</sup> W. Frodl, *Max Dvořák, Katechismus der Denkmalpflege*, in «ÖZKD», XXVIII, 3, pp. 90-105; G. Hajós, *Riegls Gedankengut in Dvořáks Einleitung zur österreichischen Kunsttopographie*, ivi, pp. 138-143; A. Kuben, *Max Dvořák als Denkmalpfleger in der Nachfolge Alois Riegls. Ein Beitrag über Inhalt, Aufgaben, Ziele und Probleme österreichischer Denkmalforschung und Denkmalpflege am Beginn des 20. Jahrhunderts*, tesi di diploma, Wien 1993.

## II.2. RIEGL E TIETZE

Non condividendo il rifiuto dvořákiano di arte e architettura dell'*Historismus*, Tietze ribadiva, dal canto suo, l'editto della tolleranza formulato da Riegl, sulla base del quale si doveva considerare non solo questo periodo come pienamente appartenente al corso della produzione artistica moderna, ma anche la tutela come temporalmente determinata, cioè dotata di giudizi relativi e solo temporaneamente e contestualmente validi. Quest'ultimo aspetto avvicina Tietze a Dvořák.

Tietze fu l'estensore di tredici volumi della topografia artistica austriaca, responsabile centrale per il patrimonio museale, si impegnò nella difesa del centro storico di Vienna e dei beni storico-artistici subito dopo la guerra. Eva Frodl-Kraft, nel bellissimo ritratto che gli ha dedicato, ricorda come tutta la sua poderosa attività nel campo della tutela abbia basi riegliane e ne riconfermi impostazioni e profili di fondo. In particolare la sua difesa della vecchia Vienna,

basandosi sulla teoria dei valori di Riegl (e in special modo sul valore dell'antico) e sul concetto di evoluzione storica, lo conduce non alla difesa di paradigmi stilistici, bensì alla difesa del carattere e della forma della città e giunge perciò anche a una comprensione delle vicende urbanistiche dello Storicismo.<sup>26</sup>

## II.3. RIEGL E LA TUTELA TEDESCA: CORNELIUS GURLITT E PAUL CLEMEN

La tutela tedesca verrà divisa in due campi avversi da Georg Dehio all'inizio del secolo in base alla proclamazione del nuovo paradigma «conservare, non-restaurare» avvenuta nel congresso dei conservatori di Dresda. Osserva al proposito Walter Frodl:

Da noi [in Austria] i contrasti non cozzavano l'uno contro l'altro in maniera così violenta, anche se si manifestarono sotto forma di una certa resistenza, soprattutto da parte degli ambienti ecclesiastici, fino agli anni Venti. Lo sviluppo procedette pacatamente sulla via che spianata da Eduard von Eitelberger, Theodor von Sickel, Moritz Thausing, conduce dall'*Istituto per la ricerca storica*, alla *Scuola di Vienna di storia dell'arte* di Franz Wickhoff e con ciò ad Alois Riegl.<sup>27</sup>

Per quanto, dunque, gli esponenti della tutela tedesca percorrano una linea di sviluppo della tutela del tutto propria, due dei massimi tra di loro mantengono un forte rapporto con la teoria dei valori di Riegl. Cornelius Gurlitt in un suo manuale del 1921, pensato per comunità religiose e amici dell'arte, basa la prassi di tutela sul valore dell'antico di Riegl, anche se è costretto a riconoscere che questo valore, al contrario di quanto pronosticato dal suo scopritore, risulta di difficile comprensione per il vasto pubblico dei fedeli. Gurlitt riprende anche il valore di Stimmung, ovvero la Stimmung come fonte e motore del sentimento e della relazione tra opera e fruitore.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> E. Frodl-Kraft, *Hanst Tietze ... cit.*, p. 56.

<sup>27</sup> W. Frodl, *Der Aufbruch zur modernen Denkmalpflege in Österreich*, in *Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs*, 2. Teil: 1880-1916, *Glanz und Elend*, Beiträge, Wien 1987.

<sup>28</sup> C. Gurlitt, *Die Pflege der kirchlichen Kunstdenkmäler*, Leipzig 1921.

Lo stesso Paul Clemen nel 1933, all'inizio di un'epoca infausta per la Germania, nel suo saggio dedicato al rapporto tra arte tedesca e tutela, riprende sia la divisione riegliana tra monumenti intenzionali e non intenzionali, sia il valore di *Stimmung* appena ricordato. La sua proposta di considerare il valore simbolico dei monumenti, pertanto, ha un'autonoma rilevanza ma può a ragione considerarsi come un ampliamento della scala dei valori riegliani.<sup>29</sup> Qui Clemen, che teneva in somma considerazione il ruolo innovatore di Riegl, definisce discorsivamente il *Culto* un «merkwürdiges Buchlein», uno straordinario libello, espressione capace ancora, a distanza di tempo, di toccare la sensibilità austriaca,<sup>30</sup> ma, comunque, rivelatrice che tre decenni erano ormai trascorsi dalla sua apparizione.

Per ciò che concerne il destino della tutela austriaca converrà prender atto di un altro profilo: dopo la prima guerra mondiale, ormai priva di mezzi, confluisce in quella istituzionale tedesca, grazie all'aiuto e ai rapporti personali di amicizia coi colleghi tedeschi. Questo processo, inoltre, è preparato da più di un decennio e inizia con il confronto aperto e istituzionalizzato tra *Denkmalpflege* e movimento dell'*Heimatschutz*, il quale svolge un ruolo determinante per la conservazione e valorizzazione del patrimonio architettonico e ambientale nell'area linguistica tedesca, nonché per l'affermazione della giovane disciplina urbanistica e per le vicende dell'architettura. È possibile che la contiguità abbia comportato un offuscamento, per così dire, del carattere austriaco; essa ha consentito anche, d'altro canto, un'acquisizione del pensiero riegliano nell'alveo più generale della tutela tedesca, giammai una dispersione.<sup>31</sup> Hans Hörmann nella sua *Metodica della tutela* del 1938 individua nella teoria dei valori di Riegl lo strumento guida della prassi di questa disciplina.<sup>32</sup>

#### II.4. RIEGL IN UNGHERIA, POLONIA E DALMAZIA

Riegl storico dell'arte e conservatore rappresenta per il rinnovamento della storiografia e cultura di tutela ungherese tra inizio secolo e anni Venti un termine di confronto essenziale. Tra i protagonisti di questo rinnovamento vanno annoverati senz'altro gli storici Péter Gerecze e Lázló Eber, gli architetti restauratori István Möller e Káláman Lux. Un esempio emblematico in cui si concretizza questo rinnovamento e sul quale insiste anche un ampio dibattito interpretativo è dato dal restauro della chiesa di Zámberk condotto da Möller.<sup>33</sup> Quest'ultimo è stato oggetto di un'accurata indagine critica condotta da Maria Piera Sette, apparsa negli scritti in onore di Renato Bonelli. In quella sede la Sette evidenziava l'affinità tra attenzione filologica di Möller e il valore storico analizzato da Riegl.<sup>34</sup> Sempre in quella raccolta Calogero Bellanà riconosce il ruolo del pensie-

<sup>29</sup> P. Clemen, *Die deutsche Kunst und die Denkmalpflege*, Berlin 1933.

<sup>30</sup> Come stigmatizza W. Frodl, *Max Dvořák ... cit.*, p. 95.

<sup>31</sup> E. Frodl-Kraft, *Gefährdetes Erbe. Österreichische Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918-1945 im Prisma der Zeitgeschichte*, Wien 1997.

<sup>32</sup> H. Hörmann, *Methode der Denkmalpflege*, München 1938.

<sup>33</sup> *Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule*, catalogo della mostra, Wien 1981; E. Marosi, *Denkmalpflege in Ungern. Die Tätigkeit der Landeskommission für Denkmalpflege 1872-1919*, in *Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs ... cit.*, pp. 238-241.

<sup>34</sup> M. P. Sette, *Le rovine di Zámberk. Note sull'esemplarità di un restauro*, in *Saggi in onore di Renato Bonelli*, a cura di C. Bozzoni - G. Carbonara - G. Villetti, Roma 1992, II, pp. 973 ss.

ro di Riegl nell'avvicinamento della cultura galiziana alla scuola viennese e, in particolare, secondo l'ampia ricostruzione di Jerzy Frycz, dell'importanza attribuita al valore dell'antico come motore del cambiamento negli orientamenti di fondo della tutela.<sup>35</sup> Entrambi i saggi citati, della Sette e di Bellanca, costituiscono una buona introduzione alla storia del restauro e alla cultura di tutela polacca e ungherese, che ovviamente mantennero uno sguardo aperto anche sul dibattito di altri paesi, come Francia, Germania, Italia e, dunque, su altri contributi fondamentali, come quelli di Boito, Dehio e Gurliatt.

Nel campo della conservazione delle pitture murali, il rapporto di Riegl sui dipinti nella Cappella della Santa Croce nel Duomo sul Wawel a Cracovia è stato di recente riconsiderato da Władysław Zalewski nel corso della ultima campagna di restauri da lui condotti.<sup>36</sup>

Gli studi più recenti su Spalato e la conservazione del palazzo di Diocleziano hanno messo in rilievo come il valore dell'antico alla base dell'azione della Commissione Centrale iniziata da Riegl si mantenga fino agli anni Venti, come attestano le ricostruzioni di protagonisti della tutela dalmata come Ljubo Karaman e Anđela Horvat, per cedere poi il passo all'influenza della tradizione italiana.<sup>37</sup> Con l'incendio del palazzo vescovile prospiciente il mausoleo-duomo, difeso strenuamente da Riegl e da Dvořák, insieme ad un esempio di modesta ma significativa architettura barocca va in fumo sulla sponda adriatica un altro pezzo della tradizione viennese!

## II.5. RIEGL IN AUSTRIA: OTTO DEMUS, WALTER FRODL, NORBERT WIBIRAL

Certamente la tutela austriaca subì una decapitazione: Hans Tietze, Johannes Wilde e il restauratore Franz Isepp, nelle mani dei quali sarebbe stato il futuro dell'istituzione, in concomitanza con l'annessione alla Germania hitleriana dovettero abbandonare l'Austria. E il paesaggio della tutela dell'immediato secondo dopoguerra è dominato dal problema delle riparazioni e ricostruzioni, una situazione in cui, come rileva nel 1948 Otto Demus, «la tutela doveva dissodare e ampliare il suo programma che rimandava ancora a Riegl».<sup>38</sup> Si trattava di compiti inediti per tipologie di intervento e, soprattutto, estensione, ma il dissodamento e lo sviluppo disciplinare mantiene una pietra di paragone: la lezione riegliana.

<sup>35</sup> C. Bellanca, *L'Ottocento in Polonia. Alcuni interventi sui monumenti e una poco nota carta del restauro*, in *Saggi in onore di Renato Bonelli* cit., pp. 925 ss.; J. Frycz, *Restauracja Conservacja Zabytków w Polsce w Latach 1795-1918*, Warszawa 1975, cap. 5.

<sup>36</sup> *Sul restauro delle pitture murali e Il restauro degli affreschi della cappella della Santa Croce nel Duomo sul Wawel a Cracovia*, in Riegl 2003, pp. 251 ss.; W. Zalewski, *The Russian, Byzantine Chapel Wallpaintings. History of Conservation of the Byzantine Paintings in Świętokrzyska Chapel at the Wawel Cathedral*, in «Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki», IX (1998), 3, pp. 2-15 e 70-75.

<sup>37</sup> S. Scarrocchia, *I fondamenti della teoria disciplinare della conservazione di Alois Riegl*, in «WJKG», L (1997), pp. 41-74 (ill. 1-14, pp. 331-336), poi anche in *L'intelligenza della passione. Scritti per Andrea Emiliani*, a cura di M. Scolaro - F. P. Di Teodoro, San Giorgio di Piano (Bologna) 2001, pp. 513-545; Id., *Splitski virtualni muzej*, in «Čovjek i prostor», 9/10 (2002), p. 51; Id., *Split je model za sebe*, in «Forum, Slobodna Dalmacija», 16 aprile 2003, pp. 4-5; A. Hubel, *Überlegungen zur Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis der Denkmalpflege im 20. Jahrhundert. Das Beispiel Split*, in *Split-Rom-Trier. Erhaltung und Erneuerung von Stadtgefügen in antiken Großbauten*, atti del colloquio internazionale Bamberg 10-14 ottobre 2000 (in corso di stampa).

<sup>38</sup> O. Demus, *Die österreichische Denkmalpflege ...* cit., p. 410.

Nel 1962-63 Walter Frodl riprende esplicitamente la teoria dei valori di Riegl, integrandola e ponendola a base della pratica del restauro.<sup>39</sup> Fin qui, dunque, la permanenza della teoria di Riegl nella cultura di tutela e nella sua storia. L'ultimo capitolo, come si può constatare, è concomitante con la pubblicazione della *Teoria* di Brandi.

Norbert Wibiral alla fine degli anni Sessanta, per definire il concetto di monumento nell'ambito del bilancio dei venticinque anni della tutela austriaca postbellica, attualizza le categorie dei valori riegliani e le ricolloca alla base della più estesa dimensione culturale e antropologica che il concetto di monumento necessariamente aveva nel frattempo acquisito. A Norbert Wibiral si deve uno dei rari confronti con la teoria di Brandi, condotta, peraltro, non sul piano della considerazione teorica secondo cui da teoria nasce teoria, ma sulla base dei restauri condotti nell'altare di Michael Pacher nella chiesa di Sankt Wolfgang.<sup>40</sup>

## II.6. RIEGL IN ITALIA

Il contributo di Frodl sopra ricordato viene esposto diffusamente con un'ampia scelta di esempi paradigmatici alla Scuola di perfezionamento per lo studio e il restauro dei monumenti di Roma in contemporanea con l'apparizione della teoria di Brandi. Si tratta di una coincidenza molto significativa. Infatti, tra questo aggiornamento di Frodl e il *revival* anni Ottanta sarà Giovanni Carbonara a riprendere a metà anni Settanta la questione in una disamina di teoria e storia del restauro, che si conclude con questa professione:

È anche un'adesione alle tesi di Brandi che, riducendo a due le tre istanze, storica, estetica e pratica già proposte da Riegl, vede l'ultima sempre e comunque ricondotta alle prime due.<sup>41</sup>

In mancanza della conoscenza diretta del testo riegliano, che avrebbe gioco forza richiesto una considerazione più problematica, la riproposizione di Frodl era, in Italia, servita per acquisire la lezione riegliana entro l'alveo di un pensiero più prossimo e consentaneo.

## III. LA QUESTIONE DEL RITARDO

Al di là di una scelta di campo, che può trovare nella sua tradizione la sua giustificazione e non abbisogna certo di confronti, per così dire, rafforzativi, come interpretare la sussunzione di Carbonara di quegli anni del pensiero di Riegl sotto la teoria di Brandi? E, più in generale, il restante "ritardo" italiano, per quanto, come risulta da quanto esposto, con le eccezioni dell'area asburgica accennate, non solo italiano? Martin Seiler, nella sua bella ricostruzione di motivi dell'empirismo viennese nel pensiero della scuola di sto-

<sup>39</sup> Vedi i contributi indicati alla nota 4.

<sup>40</sup> Oltre ai contributi indicati alla nota 4, vedi N. Wibiral, *Methodische Überlegungen*, in M. Köller - N. Wibiral, *Der Pacher-Altar in St. Wolfgang. Untersuchung, Konservierung und Restaurierung 1969-1976*, Wien-Köln-Graz 1981 (con riferimento a *Sui restauri di St. Wolfgang*, in Riegl 2003, pp. 323 ss.).

<sup>41</sup> G. Carbonara, *La reintegrazione ...* cit., p. 198.

ria dell'arte, ha evidenziato come la lezione riegliana consenta sia di codificare la collocazione sociale e personale dell'opera sulla base dell'analisi dell'oggetto artistico, sia di comprenderla in una prospettiva nella quale lo sviluppo delle forme artistiche si inquadra in un contesto sistematico più generale. Pertanto nel sistema ermeneutico "fatto in casa" di Riegl, che più di ogni altro mostra un tratto filosofico, convergono sia motivi della tradizione empirista che neo-idealista, induzione e intuizione, come dirà Tietze. Riconoscendo il bipolarismo appena accennato, gli esiti estremi di questo neo-idealismo, quali la schlosseriana storia dell'arte come *storia degli artisti* e l'avvicinamento ad essa dell'ultimo Tietze, sostenitore del «mistero dell'artista» e della «parola segreta della qualità artistica», anziché in opposizione al paradigma riegliano del *kunstwollen*<sup>42</sup> si possono efficacemente interpretare in continuità con il rinnovato interesse idealista, che ha inizio già nell'ultimo decennio dell'Ottocento e di cui proprio il pensiero di Riegl è espressione.<sup>43</sup> Questa continuità, a sua volta, non comporta una riduzione delle differenze tra l'orizzonte critico e storico dei contributi di Schlosser, Dvořák, Tietze e dello stesso Strzykowski, bensì consente di vedere l'innesto della nuova stagione neo-idealista sul tronco della tradizione viennese realista ed empirista.<sup>44</sup> Anche nel caso di Dvořák la svolta neo-idealista non avviene per vie esterne, ma per strade che si ricongiungono a tradizioni ed affetti. Per questa via la scoperta dell'estetica di Croce da parte di Schlosser aveva portato l'idealismo partenopeo nel cuore della «Silicon Valley dello Spirito». D'altro canto l'italofilia di Schlosser ha fornito l'alibi perché la storia dell'arte italiana come disciplina istituzionale possa aver dato per scontato di aver fatto i conti, per così dire, per suo tramite con l'intera scuola di Vienna.<sup>45</sup> Se quest'ordine di considerazioni è plausibile, si potrebbe affermare che un'intera generazione, e anche quella dei suoi più diretti discepoli, non avrebbe sentito la necessità di andare a rovistare nei cassetti di famiglia, un po' come era accaduto a Claudio Magris prima di trasferirsi a Torino e lì scoprire il *mito asburgico*.

#### IV. RIEGL OGGI. APPUNTI DI LAVORO

Anche se ciò travalica i limiti temporali presi a riferimento del presente contributo, per proporre un'introduzione al problema della ricezione della teoria disciplinare di Riegl successiva all'apparizione della teoria del restauro di Brandi, ritengo utile concludere con alcuni appunti di lavoro per la prosecuzione della ricerca e del dibattito.

<sup>42</sup> Come anche chi scrive ha fatto nei suoi *Studi su Alois Riegl*... cit., dedicati alla funzione di barriera esercitata da Croce(-Schlosser) nella ricezione italiana del pensiero riegliano.

<sup>43</sup> M. Seiler, *Empirische Motive im Denken der Wiener Schule der Kunstgeschichte*, in *Kunst, Kunsttheorie und Kunstforschung im wissenschaftlichen Diskurs*: in memoriam Kurt Blaukopf (1914-1999), a cura di M. Seiler - F. Stadler, Wien 2000, pp. 49-86, in particolare pp. 80 ss. Cortese informazione di Georg Vasold.

<sup>44</sup> Per un ampio inquadramento della quale si rimanda a *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen*, a cura di J. Nautz - R. Vahrenkamp, Wien-Köln-Graz 1996.

<sup>45</sup> Con le notevoli eccezioni di Lionello Venturi, Roberto Salvini e, in particolare, Sergio Bettini, almeno fino agli studi ricapitolativi di Gianni Carlo Sciolla. Cfr. G. C. Sciolla, *Argomenti viennesi*, Torino 1993; Id., *La critica d'arte del Novecento*, Torino 1995. Vedi anche *La scuola viennese di storia dell'arte*, atti del XX convegno dell'Istituto per gli incontri culturali mitteleuropei, a cura di M. Pozzetto, Gorizia 1996 e ora anche il pregevole R. Marchi, *Max Dvořák e la storia dell'arte come parte della Geistesgeschichte*, postfazione a Max Dvořák, *Idealismo e naturalismo nella scultura e nella pittura gotica*, Milano 2003, da lui curato e tradotto.



Dalla rassegna risulta un quadro alquanto differente rispetto alla impermanenza e/o sopravvivenza della lezione riegliana nella cultura di tutela novecentesca rispetto al periodo in cui Carbonara la riprende, pur considerandola sostanzialmente superata dalla teoria brandiana. Per aggiungere qualche coordinata culturale e generazionale di riferimento, si consideri che in quegli anni chi scrive seguiva il corso di restauro, obbligatorio del IV anno, presso la facoltà di Architettura di Firenze, completamente all'oscuro della problematica qui in discussione, quindi considerata all'epoca di nessun rilievo disciplinare. Peraltro, nel capitolo in cui accenna alla teoria dei valori di Riegl, secondo quanto proprio a Roma Frodl aveva illustrato, considerandola uno dei riferimenti importanti della tendenza conservazionista, Carbonara indicava nell'esperienza bolognese di restauro del centro storico condotta da Pierluigi Cervellati e Roberto Scannavini un esempio di questa tendenza. Ma l'esperienza bolognese non è stata per niente ben vista dai conservazionisti italiani.<sup>46</sup> Dal canto suo Roberto Scannavini, che collabora con me al corso di restauro della nuova facoltà di Architettura di Bologna con sede a Cesena, dà viva testimonianza del fatto che allora – e fino ad oggi, mi permetto di aggiungere, dato che a un tale ripensamento stiamo lavorando – la lezione riegliana non venne presa in alcuna considerazione. Non mi risulta, peraltro, che un qualche accenno a Riegl compaia nei vari scritti di Cervellati, un tratto questo che lo accomuna a Brandi più di quanto lasci intravedere la sua teoria del restauro urbano. Si ricorda che Riegl, invece, arriva a Bologna anni dopo, per intuizione e spirito illuminato di Andrea Emiliani, il promotore della traduzione dei suoi scritti di tutela. Ci giunge limitatamente, possiamo dire, a un orizzonte e a interessi storico-artistici, a un'antropologia dei monumenti autorizzata per statuti istituzionali a proiettarsi sulla dimensione museale e su quella territoriale solo in quanto proiezione di quest'ultima, ma impossibilitata, sempre per statuto, a scalfire impianti tecnici, burocratici, professionali e amministrativi architettonici e urbanistici di altra tradizione, impostazione e orientamento, che restano squisitamente italiani, non per questo meno autorevoli e di rilievo internazionale.

Dopo l'apparizione degli scritti di Riegl in tedesco, e anche in italiano, nel 1995, studenti e studiosi hanno oggi a disposizione una base per riprendere e ampliare un confronto di metodo ed esperienze. L'anno dopo vengono pubblicati gli atti del secondo corso di perfezionamento in restauro architettonico dell'IUAV, che vide proprio in apertura un confronto bilaterale tra tradizione italiana brandiana, in quella sede rappresentata da Michele Cordaro, e tradizione austriaca riegliana.<sup>47</sup> La rivista «'Ananke» ha riservato molta attenzione a quegli scritti, promuovendo accertamenti sui luoghi della loro rispondenza e veridicità, commenti e aggiornamenti critici;<sup>48</sup> Marco Dezzi Bardeschi, che la dirige, apprezza in particolare la riduzione riegliana del valore estetico e la sua sussunzione nel valore storico.<sup>49</sup>

<sup>46</sup> P. L. Cervellati - R. Scannavini, *Bologna: politica e metodologia del restauro nei centri storici*, Bologna 1973; M. Dezzi Bardeschi, *Conservare, non restaurare ... cit.*, pp. 15 ss.; M. Giambruno, *Verso la dimensione urbana della conservazione*, Firenze 2002, cap. 5.

<sup>47</sup> *Il progetto di restauro e i suoi strumenti. Secondo Corso di perfezionamento in restauro architettonico diretto da Romeo Ballardini*, a cura di S. Scarrocchia - R. Spelta, Venezia 1996.

<sup>48</sup> S. Scarrocchia, *Riegl archivista del tempo*, in «'Ananke», 5 (1994), pp. 9-15; A. Rigo, *Alois Riegl in Trentino (1903, 1904): viaggio nella prassi di «Der moderne Denkmalkultus»*, ivi, 21 (1998), pp. 4-30; G. Adamoli, *Il Denkmalkultus indossa i jeans*, ivi, 24 (1998), pp. 72-84.

<sup>49</sup> M. Dezzi Bardeschi, *Conservare, non restaurare ... cit.*, p. 20.

Un esponente di primo piano del restauro di rifacimento come Paolo Marconi, dal canto suo, ha spinto la considerazione del valore storico, non certo solo riegliano, ma con esplicito riferimento all'accezione riegliana di esso, fino al punto di annullare le differenze tra il restauro storicista di Fiedrich von Schmidt e quello creativo di Bodo Ebbhard.<sup>50</sup> Per Riegl queste differenze si fondano sulla relazione che ciascuno dei due architetti intrattiene con il riconoscimento del valore dell'antico, in quanto motore della moderna cultura di tutela: Schmidt non lo aveva conosciuto e pertanto i suoi interventi acquistano un valore storico, appunto, non equiparabile a quello, altrettanto storico, ma sicuramente più artificioso, delle ricostruzioni ebbhardiane, rispondenti ad altre coordinate tecniche e culturali.

Due interessamenti alla lezione di Riegl così difformi, come quelli di due maestri riconosciuti del restauro italiano, quali Dezzi Bardeschi e Marconi, dimostrano a sufficienza l'attualità di un pensiero a lungo considerato morto e sepolto. Pertanto ritengo quantomeno ingiustificato da parte di Paolo Fancelli continuare a ritenere «capziose» le distinzioni riegliane del valore dei monumenti, richiamando in vita il giudizio arrogante da cui siamo partiti (quello di Venturi), e proprio perché condivido pienamente la sua preoccupazione che

ciò di cui la storiografia ha bisogno non è di oscillazioni subitanee dettate da mode o fortune e sfortune, bensì di una matura assunzione di coscienza circa le effettive prese di posizioni teoriche, di un'attenta riflessione sugli interventi concreti e di un'efficace messa a punto sugli eventuali, e tutti da studiare rapporti reciproci.<sup>51</sup>

È stata questa una raccomandazione più volte avanzata anche da Gaetano Miarelli Mariani, che sottoscrivo senza riserve:

Di qui la necessità di lavorare con continuità e serietà; con la pazienza e l'umiltà proprie dei veri ricercatori consapevoli che ogni pur modesta acquisizione costituisca una tessera preziosa dell'insieme ma, parallelamente, che l'apporto più impegnato e complesso non possa essere considerato se non pretenziosamente e soprattutto illusoriamente, alla stregua di "rifondazioni" originali e conclusive.<sup>52</sup>

E in ragione dell'adesione a considerazioni disciplinari di questo tipo, per dimostrare coi fatti la condivisione delle motivazioni che ne stanno alla base, nella seconda edizione dell'antologia dedicata alla teoria e prassi della conservazione di Riegl, ora di nuovo disponibile, ho ritenuto opportuno, in qualità di autore della raccolta, fare un passo indietro, e, prendendo atto del generale riconoscimento internazionale che la teoria della conservazione riegliana ha raggiunto, conferire (non restituire, si badi, perché un tale titolo semplicemente non è mai esistito prima d'ora) al maestro viennese il pieno riconoscimento autoriale del complesso paradigma che l'insieme dei suoi testi configura, lascian-

<sup>50</sup> P. Marconi, *Materia e significato. La questione del restauro architettonico*, Roma-Bari 1999, pp. 122-123, con riferimento alle *Disposizioni per l'applicazione della legge di tutela dei monumenti*, in Riegl 2003, I, 7. III. Per le riserve di Riegl sui restauri di Ebbhard vedi *Nuove tendenze nella conservazione*, ivi, I, 12.

<sup>51</sup> P. Fancelli, *Il restauro dei monumenti*, Fiesole (Firenze) 1998, p. 39.

<sup>52</sup> Sono le parole con cui conclude *Storia, restauro, storiografia*, vasta introduzione a M. P. Sette, *Il restauro in architettura* ... cit.

do a tutte le restanti parti il ruolo di commento. Così da non considerare più il complesso in questione, per prudenza, una costruzione *ex post* dei suoi interpreti, all'interno della folta schiera dei quali credo semplicemente di poter essere annoverato, ma fondamento di un'autonoma disciplina, quale esso è (tav. 10bis).

La direzione di ricerca, per così dire obbligata, nella quale sono impegnato è quella di verificare l'applicabilità della teoria dei valori riegliani, ovvero il contributo che essa offre alla metodologia del progetto di restauro, nella fattispecie architettonico, non soltanto come strumento della valutazione tecnica, storica e critica *ex ante* o *ex post*, della selezione dei valori, insomma, senza dubbio rilevante, ma già patrimonio della tutela di lingua tedesca, secondo Frodl, Wibiral, Bacher e Mörsch, ma come strumento di quella difficile ponderazione, invocata da molti autori, tra i quali voglio ricordare Manfredo Tafuri, Giancarlo Susini, Paolo Torsello, Paolo Fancelli e Antonio Rava,<sup>53</sup> necessaria alla strutturazione del progetto medesimo.

Un altro approfondimento necessario, più prossimo all'ambito di ricerca della storia dell'arte, è costituito dalla ricostruzione del contesto da cui origina il sistema (a-)valutativo di Riegl, secondo cui al valore artistico nella teoria e prassi di tutela spetta un ruolo residuale: una concezione agli antipodi del paradigma da cui origina la teoria del restauro brandiana, e certamente da ricollocare nel quadro delle profonde trasformazioni del rapporto tra arte e produzione umana indotte dalla prima rivoluzione industriale.<sup>54</sup> Recentemente, inoltre, Emiliani ha cercato di riassumere riflessi e implicazioni della ricezione di Riegl nell'opera di Roberto Longhi in occasione della mostra ravennate, monografica sui rapporti del maestro con l'arte contemporanea.<sup>55</sup> E con ciò il problema della ricezione del pensiero riegliano cessa di rappresentare un semplice, per quanto complesso e fondativo, capitolo della storiografia e della manualistica, per ricollegarsi alle correnti vive del restauro e della conservazione, ma anche dell'arte e dell'architettura, delle loro rispettive ermeneutiche e prassi operative, nel loro inevitabile e proficuo intreccio. Sarà quindi interessante continuare a indagare e approfondire perché ciò non sia avvenuto *nel* pensiero di Brandi e se e come ciò sia (stato, sarà) possibile *dopo* Brandi.

<sup>53</sup> Oltre ai contributi di Frodl e Wibiral citati (nota 4), vedi E. Bacher, *La teoria della tutela dei monumenti di Alois Riegl come base di ogni teoria del restauro*, in *Il progetto di restauro ... cit.*, pp. 41-46; G. Mörsch, *Zur Wertskala des aktuellen Denkmalbegriffs*, in «Deutsche Kunst und Denkmalpflege», 37 (1978), pp. 188-192; G. Susini, *Grammatica di antiche impronte*, in «L'Ippogrifo», I (1988), 1, pp. 47-55; M. Tafuri, *Storia, conservazione, restauro*, in *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura*, a cura di B. Pedretti, Milano 1997, pp. 85-100; P. Torsello, *Conservare e comprendere*, ivi, pp. 179-200; *Il castello di Rapallo. Progetto di restauro*, a cura di P. Torsello, Venezia 1999, cap. 1; P. Fancelli, *Il restauro dei monumenti* cit., cap. 16; S. Scarrocchia, *Il progetto ponderato*, in *Architettura 11*, catalogo della Facoltà di architettura dell'Università di Bologna - sede di Cesena, Cesena 2004, pp. 114 ss. Degna della massima considerazione anche l'attività di Antonio Rava nel campo del restauro dell'arte contemporanea e la riflessione che sta conducendo presso l'Accademia Albertina e il DAMS di Torino.

<sup>54</sup> S. Scarrocchia, *Emilia Ars tra arte e industria. La formazione della "Kultindustrie" a Bologna e in Emilia Romagna, in Industriartistica bolognese. Emilia Ars: luoghi, materiali, fonti*, a cura di C. Bernardini - M. Forlai, Milano 2004, pp. 9-15. Va ricordato, al proposito, che la presentazione ufficiale della prima edizione dell'antologia degli scritti di Riegl sulla tutela si tenne a Faenza nel maggio 1995 nell'ambito del colloquio ADI (Associazione italiana per il disegno industriale) - Comitato italiano CIHA (Comitato internazionale di storia dell'arte) *Arte e/o industria. La formazione della Kunstindustrie in Italia. Bilancio, confronto e prospettive*.

<sup>55</sup> A. Emiliani, *Il lettore europeo. Riflessioni sul tavolo spoglio*, in *Da Renoir a De Stael: Roberto Longhi e il moderno*, a cura di C. Spadoni, Milano 2003, pp. 27-39.

# ALOIS RIEGL E CESARE BRANDI NEL LORO CONTESTO CULTURALE

JUKKA JOKILEHTO

Lo scopo di questo discorso è quello di fare una riflessione – un po' personale – sul contesto culturale di Alois Riegl (1857-1905) e di Cesare Brandi (1906-1988), due personaggi che hanno lasciato una forte eredità nel modo di intendere la conservazione e il restauro dei beni culturali nel mondo moderno. È interessante prima di tutto notare che Brandi nacque l'anno dopo la morte di Riegl, per cui essi, ovviamente, operarono in due differenti contesti. Riegl è attivo alla fine dell'Ottocento, ancora nello spirito del tardo romanticismo e dello storicismo, mentre Brandi crebbe con il modernismo del Novecento. Tutti e due portarono qualcosa di nuovo attraverso un innovativo modo di vedere e interpretare il processo della creazione artistica e il concetto del monumento storico. È chiaro che i progressi in questo periodo sono stati vasti e lo scopo qui è solo quello di accennare ad alcuni aspetti interessanti.

Crediamo che il restauro moderno nasca con il nuovo modo di definire i valori, la storia e la storicità. Quest'ultima è un'acquisizione del Settecento, prima con Giambattista Vico<sup>1</sup> (1668-1744), poi con Johann Gottfried Herder<sup>2</sup> (1744-1803), di nuovo due personaggi che hanno vissuto uno di seguito all'altro. Dal loro pensiero emerse una concezione della storia come prodotto delle azioni dell'uomo e non come imposizione da Dio o dagli dei, secondo quanto si pensava nel mondo tradizionale. Di conseguenza, la verità della storia va verificata nel suo contesto culturale; analogamente il significato dei beni storici e culturali deve essere valutato nel loro contesto storico-culturale. Immanuel Kant<sup>3</sup> (1724-1804) aveva postulato la libertà della mente umana basata sulla ragione. Senza, tuttavia, aver previsto la possibilità della libertà creativa nel senso spirituale. È stato invece Friedrich Schiller (1759-1805) a sottolineare che nell'opera d'arte l'uomo poteva elevarsi dalla materialità. Egli ha anche riflettuto su come valutare in termini culturali le differenti forme artistiche. G. W. F. Hegel (1770-1831) contribuì alla riflessione sul ruolo della mente umana e sulla permeazione della materia da parte dello spirito. Per lui, non ci sarebbero stati periodi più importanti o meno importanti nell'espressione artisti-

---

<sup>1</sup> G. Vico, *Principi di una scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*, 1725 e 1744 (G. Vico, *Opere filosofiche*, Firenze 1971).

<sup>2</sup> W. Adorno, *Kant's Critique of Pure Reason*, Cambridge 2001; J. G. Herder, *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*, 1774 (Stuttgart 1992); J. Jokilehto, *A History of Architectural Conservation*, Oxford 1999, p. 17.

<sup>3</sup> F. Adorno et al., *Manuale di storia della filosofia*, I-III, Bari 1996.

ca; essendo tutto associato con lo spirito. Secondo Hegel, l'arte nacque in Oriente come arte simbolica. Nell'arte, «lo spirito coglie l'Assoluto con un sapere immediato che consiste nell'intuizione della forma sensibile come segno dell'idea».<sup>4</sup>

Alla fine del secolo XIX, F. W. Nietzsche<sup>5</sup> (1844-1900) denunciò questo cambiamento dei valori e, in un certo senso, indicò il punto critico in cui porre l'inizio del mondo moderno. Invece di affidarsi ai valori indicati dalle divinità, l'uomo ha cominciato a interrogarsi in senso critico, riservando alla cultura umana il compito di stabilire i suoi riferimenti di fondo. Per Nietzsche, l'uomo in grado di superare questa transizione è un *Übermensch*, cioè uno che ha superato, che è andato oltre. È un punto di non-ritorno e la base del mondo nuovo, nel quale i valori si devono “costruire”; i valori diventano prodotti della società. Per questo motivo, tali valori non sono necessariamente coerenti, ma possono essere in conflitto tra di loro – e spesso lo sono.

L'architetto e storico Gottfried Semper<sup>6</sup> (1803-1879), che visse nel periodo dell'eclettismo, si è posto diverse domande; per esempio: «cosa possiamo imparare dal passato – invece di imitarlo solamente?». Si è chiesto anche: «come possono manufatti e architettura essere associati con un significato oppure con dei valori simbolici? Come si produce l'unità dell'opera d'arte, e come le opere di oggi possono rappresentare o ritenere delle tracce delle forme precedenti?». Semper ha insistito sul fatto che la libertà creativa dell'uomo fosse limitata da certi aspetti come la funzione, la tecnica e il materiale. Secondo lui, la libertà si poteva esprimere principalmente nella loro valutazione e nell'associare loro un significato metaforico. Esisteva, in qualche modo, nel subconscio, una tradizione capace di portare con sé la connotazione dei vari motivi inculcati dal passato, i cosiddetti *Urform* oppure *Urmotiv* (la forma o il motivo “primordiale”). Queste “forme” erano come il vocabolario di un linguaggio delle forme visive associate inizialmente con un particolare materiale, ma potevano anche essere date a nuove funzioni e potevano essere interpretate in nuovi materiali.

L'Ottocento vide crescere il dibattito sul restauro dei beni culturali e dei monumenti, un dibattito complesso, dove le figure di maggior risalto furono senz'altro E. Viollet-le-Duc (1814-1879) e J. Ruskin (1819-1900), uno per aver enfatizzato la rappresentazione della storia nella forma, l'altro per aver riflettuto sulla rappresentazione dello spirito nella materia storicizzata. Viollet-le-Duc era responsabile del restauro dei monumenti danneggiati e lasciati senza cura per decenni. Era sua premura stabilire quali restauri effettuare in modo da privilegiare il periodo più importante della loro “vita” e anche per garantirne una manutenzione ragionevole. Si diede da fare per istruire i tecnici e i lavoratori, così da insegnare loro a ripristinare le forme che meglio rappresentavano il periodo storico scelto. Per fare ciò si basò su una accurata ricerca archeologica: sosteneva infatti di operare secondo la «pura scienza». In pratica, è vero che si salvarono tanti monumenti dalla distruzione, ma è anche vero che gli stessi monumenti furono in parte ricostruiti su forme che potevano avere avuto nel passato, forme spesso basate su confronti analogici con monumenti dello stesso periodo e della stessa regione.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Ivi, III, p. 73.

<sup>5</sup> Heidegger compie un'analisi critica dei concetti di Nietzsche in M. Heidegger, *Nietzsche*, I-II, Stuttgart, 1989; J. Jokilehto, *A History ...* cit., p. 213.

<sup>6</sup> M. Podro, *The Critical Historians of Art*, Yale, 1983, pp. 44-55.

<sup>7</sup> Cfr. J. Jokilehto, *A History ...* cit., pp. 137-180.

Ruskin, critico d'arte e scrittore, dal canto suo, considerò la vita dell'uomo. Per lui, non erano solamente i grandi periodi a dare valore a una cosa; erano la vita, le gioie e le sofferenze anche di un singolo individuo a riflettersi nel monumento come una memoria della vita passata. Ogni pietra e ogni frammento d'intonaco o di pittura rappresentavano la vita e la memoria e dovevano essere salvaguardati. Per lui, la sostituzione di una parte – con una forma che cercava di copiare quella precedente – significava la perdita di una cosa originale e la sostituzione con una nuova che non aveva la stessa vita o lo stesso valore di memoria. Molto spesso, tale restauro risultava una falsificazione della forma antica o quantomeno una parziale cancellazione della memoria. Camillo Boito, tra tanti altri, ha descritto Ruskin come uno che venerava il decadimento: per questo le sue considerazioni non sarebbero state adatte alla realtà.<sup>8</sup> Bisogna comunque ricordare che Ruskin insistette sulla manutenzione, sostenendo che solo attraverso un'azione continua si poteva fare a meno di sostituire o “restaurare” – nel senso di falsificare la storicità dell'originale. Insistette anche sulla qualità dell'architettura in genere, ed è interessante notare che accettò la ricostruzione e il restauro della basilica di San Paolo fuori le mura dopo l'incendio all'inizio dell'Ottocento.<sup>9</sup>

Riegl studiò la storia dell'arte con un interesse particolare all'analisi dell'evoluzione delle forme negli elementi architettonici oppure negli oggetti tradizionali. Per esempio, esaminò alcune forme orientali e il modo in cui furono rappresentate nei periodi successivi. In questa ricerca tentò di dimostrare che l'aspetto creativo esisteva anche nel caso di opere decorative e non solo nelle belle arti.<sup>10</sup> Raccomandava infatti non solo di copiare dei modelli, ma di prendere l'idea e poi interpretarla in modo creativo. Apprezzava l'espressione creativa in tutti i periodi. Aveva studiato la storia dell'arte nel periodo tardo romano, che allora non era considerato di particolare interesse, dimostrando, al contrario, che anche là c'era una vita creativa, una mente umana che si esprimeva nel suo contesto culturale. In più, non era d'accordo con la teoria di Semper che si basava su funzione, tecnica e materiale, perché la considerava troppo meccanica.<sup>11</sup> Riegl pensava che ci fosse una volontà spirituale che spingeva l'uomo all'attività creativa, un *Kunstwollen*. Ma non come un “volere dell'arte” nel senso di sapere in anticipo cosa doveva essere un'opera: credo che Riegl si riferisse alla qualità dell'uomo di “tendere” verso una rappresentazione artistica. Dato che ogni periodo aveva il suo *Kunstwollen*, sembrava logico pensare che ci fosse un certo nesso tra il pensiero dell'artista e il contesto culturale del suo tempo. L'artista come individuo, cioè, “imparava” dalla cultura della sua società, che viceversa si arricchiva del contributo creativo dell'artista. Allo stesso tempo, tale processo sarebbe stato continuo e, valutato nel suo insieme, sarebbe stato indicativo di una volontà teleologica nella storia dell'arte.

Riegl<sup>12</sup> distingueva tra il monumento intenzionale, *gewollte Denkmal*, costruito per memorizzare un evento o un personaggio, e il monumento non intenzionale, *ungewollte Denkmal*, che acquisiva il suo significato attraverso il tempo e come risultato dei vari contributi della vita alla società. Il primo, inteso come un «segno di memoria» o di pensiero

<sup>8</sup> Cfr. C. Boito, *I Restauratori*, Firenze 1884; J. Jokilehto, *A History ...* cit., p. 202.

<sup>9</sup> Ruskin fa riferimento al restauro di S. Paolo in J. Ruskin, *Seven Lamps of Architecture*, New York 1849, III, 10n.

<sup>10</sup> M. Olin, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, University Park, Pennsylvania 1992.

<sup>11</sup> M. A. Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca-London 1984, pp. 69-96.

<sup>12</sup> A. Riegl, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung*, Vienna 1903; J. Jokilehto, *A History ...* cit., pp. 215-217.

(*Denkmal*, *denken* = pensare), nel senso più antico e generale, «è un prodotto umano costruito con lo scopo specifico di mantenere i destini e le azioni umane sempre vivi e presenti nella coscienza delle generazioni successive». Il secondo, consistendo in «monumenti storici e artistici» (*die Kunst- und historischen Denkmale*), è invece un concetto moderno riferito a manufatti eseguiti principalmente per soddisfare necessità contemporanee pratiche ed ideali e che solo in seguito sono stati accettati per il loro valore storico, dipendente, quindi, dalla percezione moderna (come il *monument historique* in Francia). Con il progredire della storia culturale, verrà anche dato risalto al valore storico dei dettagli e dei frammenti più piccoli, come parte insostituibile dell'eredità culturale. Secondo Riegl, il valore storico, tramite un lento processo, si trasformò in un valore evolutivo, il valore di età (*Alterswert*), per il quale i particolari sono in definitiva irrilevanti. Il valore di età è il più moderno tra i valori, in quanto apparso solo alla fine del diciannovesimo secolo. Nel riassumere i valori definiti, Riegl li divise in due gruppi principali:

1. valori di memoria: valore di età, valore storico e valore commemorativo intenzionale (*Erinnerungswerte: Alterswert, historischer Wert, gewollter Erinnerungswert*);

2. valori contemporanei: valore d'uso, valore artistico, valore di novità e valore artistico relativo (*Gegenwartswerte: Gebrauchswert, Kunstwert, Neuheitswert, relativer Kunstwert*).<sup>13</sup>

Un'opera d'arte è definita come «creazione dell'uomo tattile, ottica o acustica che possiede un valore artistico»; un monumento storico è qualsiasi opera che contenga un valore storico. Interpretando la storia come un processo lineare, Riegl notò: «chiamiamo storico tutto ciò che è stato e non è più; secondo la nozione moderna che ciò che è stato non può essere mai più e che tutto quanto è stato costituisce un anello insostituibile ed inamovibile di una catena di sviluppo». In età moderna, ogni attività e ogni destino umano del passato, del quale ci sia rimasta traccia, può rivendicare un valore storico. La differenza tra il valore storico e il valore d'età potrebbe, infatti, essere la seguente: il primo richiedeva un'evidenza fisica della storia e il valore era più grande a seconda dell'importanza culturale che il periodo aveva avuto. Il secondo, invece, «misurava» il tempo trascorso e apprezzava le tracce del tempo, la patina del tempo. È interessante anche notare che il valore artistico è indicato tra i valori contemporanei. Questo significa che dipendeva dalla valutazione del periodo corrente; non si riferiva a un periodo passato ma alla sensibilità individuale di apprezzare il valore.

A parte il loro valore commemorativo, la maggioranza dei monumenti storici rappresenta valori riguardanti la vita odierna, specialmente il «valore d'uso». Se funzionanti, gli edifici dovranno essere riparati e mantenuti per la loro sicurezza e funzionalità, anche se ciò può implicare dei cambiamenti. Tenendo conto che i valori non sono applicati indiscriminatamente, ma sono relativi, si delinea l'esigenza di trovare il giusto equilibrio là dove il valore d'uso può essere dominante in un caso e il valore d'età lo è in un altro. Nel caso di conflitto tra «valore d'uso» e «valore storico», il trattamento di un monumento dovrà soprattutto tenere conto del «valore d'età». Riegl osservò inoltre che, nell'insieme, il valore storico aveva dimostrato d'essere più flessibile, se messo a confronto con il valore d'uso. La conservazione dei monumenti del diciannovesimo secolo si basò essenzialmente sull'originalità di stile (il loro valore storico) e sull'unità di stile (il loro valore di novità). Conseguentemente, si mirava alla rimozione di tutte le tracce di deterioramento naturale e al ripristino di un'integrità corrispondente alle intenzioni originali. Il risultato

<sup>13</sup> A. Riegl, *Der moderne ... cit.*

del restauro secondo il valore d'età si sarebbe valutato più tardi, quando sia in Francia che in Inghilterra la critica dei passati restauri cominciò ad avere un effetto sulla pratica del cantiere. In Inghilterra, per esempio, nel tardo Ottocento si cominciò a lasciare la muratura senza intonaco come testimonianza del rispetto delle vecchie pietre; è un tipo di giustificazione difensiva del restauratore. In lingua inglese anche la parola "restauro" venne considerata in un'accezione negativa e si preferì "conservazione".<sup>14</sup>

Nella sua veste di Conservatore Generale, Riegl venne coinvolto nelle decisioni riguardanti il restauro dei monumenti, ovviamente con pitture murali e sculture. Dopo una lunga prassi di ripristino romantico e di ricostruzioni o addizioni in stile, Riegl sosteneva una linea di rispetto della storicità del monumento, ma era comunque abbastanza pragmatico per accettare un compromesso quando necessario. Riconosceva principalmente tre tipi d'intervento: l'approccio radicale, l'approccio storico-artistico, l'approccio conservativo. L'approccio radicale era basato sul massimo rispetto del materiale originale del monumento; l'approccio conservativo consisteva in un ripristino delle forme perdute; l'approccio storico-artistico era un compromesso tra i due estremi: dava priorità alla conservazione e protezione delle parti originali in quanto testimoni del passato, ma consentiva anche una reintegrazione ove richiesta. I conservatori si rifacevano alla prassi ottocentesca e spesso proponevano una sostituzione, o anche un'aggiunta in stile dove non esisteva niente (e forse non era mai esistito). Come si è detto, Riegl sembra spesso aver scelto la via di mezzo.<sup>15</sup>

Fra gli storici dell'arte del primo Novecento che hanno sostenuto tali concetti sono compresi per esempio Heinrich Wölfflin (1864-1945), Aby Warburg (1866-1929), Ernst Cassirer (1874-1945) e Erwin Panofsky (1892-1968).<sup>16</sup> Wölfflin è stato considerato piuttosto un positivista; era storicista e assai passivo nel suo approccio alla creatività artistica. Cassirer, invece, era convinto che la natura dell'uomo fosse integrata nella sua opera; considerava le varie manifestazioni culturali come una specie di linguaggio simbolico per trasmettere dei significati e per dare un senso al caos che altrimenti avrebbe regnato. Credeva nella forza creativa della mente umana, ma accettava che la simbologia portata dalla lingua e dal mito intervenisse sempre nel processo creativo. La mente umana è storicamente condizionata e uno scopo dell'arte è quello di insegnare a vedere. Inoltre, pensava che nel discorso teleologico dell'Illuminismo ci fosse la tendenza a confondere l'intenzionalità con l'utilità dell'opera. Panofsky, uno dei più influenti storici d'arte, sottolineò l'approccio critico al fine di interpretare l'intenzione dell'artista e mise l'accento sulla specificità dell'opera d'arte. Anch'egli riprese il concetto di *Kunstwollen* di Riegl, ma lo interpretò in rapporto alla necessità intrinseca dell'opera. Ogni opera d'arte deve essere considerata in rapporto a se stessa e nelle sue condizioni specifiche. Egli distinse tra intenzione artistica e *Kunstwollen* nel senso di "tendere verso l'arte". Quest'ultimo concetto, in qualche modo, si riferisce al fenomeno artistico nel suo insieme, mentre il primo riguarda piuttosto l'opera individuale. Anche Panofsky accettò il concetto del simbolico di Cassirer e si interessò alle analisi della storia d'arte di Riegl e Wölfflin.

<sup>14</sup> RIBA, *Conservation of Ancient Monuments and Remains*, [London] 1865; J. Jokilehto, *A History ... cit.*, pp. 181-183.

<sup>15</sup> A. Riegl, *Neue Strömungen in der Denkmalpflege*, in «Mitteilungen der K.K. Zentralkommission für Erforschung und erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale», III (1905), IV, p. 85; A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Darmstadt 1992; J. Jokilehto, *A History ... cit.*, p. 218.

<sup>16</sup> Cfr. M. A. Holly, *Panofsky ... cit.*, pp. 97-113.



In Italia, il contesto culturale venne molto influenzato da Benedetto Croce (1866-1952). In questo ambito sviluppò il suo pensiero Cesare Brandi, in contatto con Giulio Carlo Argan (1909-1994); insieme fondarono l'Istituto Centrale del Restauro, dove la teoria del restauro di Brandi divenne fondamentale sia nell'insegnamento, sia nelle attività di restauro. Nei suoi dialoghi, Brandi sviluppò un approccio che si basava sulla specificità dell'opera d'arte (distinta da un'opera comune costruita per motivi funzionali) come opera del pensiero e risultato di un processo creativo, un processo distinto dal contesto culturale. Per questo motivo, egli rifiutò il concetto di *Kunstwollen*, interpretandolo come un'indicazione del volere d'arte in contrasto con il concetto del processo creativo. In effetti, qui il pensiero di Brandi sembra essere diverso da quello di Riegl. Anche Riegl sottolineò la specificità dell'opera d'arte, ma la vedeva nel suo contesto culturale. Brandi rifiutò anche categoricamente il concetto di *mimesis*, interpretandolo come un'imitazione della natura e, per questo, non coerente con il concetto di creatività.

È interessante, a questo punto, ricordare che anche Martin Heidegger<sup>17</sup> (1889-1976) scrisse sul processo creativo. Come per Brandi, anche per Heidegger l'opera d'arte è un prodotto speciale che si distingue da un'opera comune, cioè da un prodotto fatto principalmente per una funzione, uno strumento o un utensile. In questo strumento, il lavoro che si impiega per la sua produzione trova il suo fine nella funzione e cioè nella capacità dello strumento di compiere la sua funzione. Nel caso di un'opera d'arte, invece, il lavoro creativo si concentra sull'opera d'arte stessa, che in questo modo acquista la sua autenticità. Per Heidegger, come già aveva anticipato Nietzsche, attraverso il processo creativo l'opera d'arte diventa il modo per l'uomo di creare dei valori e di stabilire delle verità. La verità nell'opera d'arte diventa sempre più forte e luminosa, più forte è l'autenticità e l'unicità dell'opera. Heidegger distingueva tra la "terra" e il "mondo" (*die Erde vs. die Welt*), la materia dell'opera e l'aspetto spirituale che le dava il significato. In modo parallelo, Walter Benjamin<sup>18</sup> (1892-1940) parlò di "aura" dell'opera d'arte. Trattando del restauro, Brandi indicò il riconoscimento dell'opera d'arte come punto fondamentale; poi constatò che si restaura solo la materia dell'opera – tenendo conto della sua storicità. Heidegger non entrò in merito al restauro vero e proprio, ma sottolineò che la conservazione dell'opera d'arte richiede una «conservazione creativa» della verità che risiede nell'opera. L'aspetto spirituale, il «mondo» dell'opera, deve essere (continuamente) rigenerato per trasmettere i suoi valori e il suo significato. È la società che, attraverso un ripetuto riconoscimento, deve saper conoscere e riconoscere i valori del bene e in questo modo contribuire alla sua salvaguardia e conservazione.

Nella società moderna, il valore diventa il prodotto di un processo culturale in cui si associano determinate qualità alle cose. Questo modo di pensare si è evoluto gradualmente soprattutto dal Settecento in poi. Nell'Ottocento, il dibattito coinvolse i valori delle opere d'arte e dei monumenti. Alcuni sostenevano che l'opera era permeata dallo spirito, come Schiller e Hegel; altri invece pensavano in modo più "meccanico". Esisteva anche la teoria secondo cui certe forme erano evolute dai loro primordi attraverso un processo culturale, come pensava per esempio Semper. Egli sosteneva anche che la creatività fosse condizionata da alcuni aspetti "esterni": funzione, tecnica e materia. Il pensie-

<sup>17</sup> M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935/36), in M. Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt am Main 1980.

<sup>18</sup> W. Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, in W. Benjamin, *Illuminations*, Glasgow 1979.

ro di Riegl si evolse in questo contesto; in parte egli accettò l'idea, per esempio, di una evoluzione con riferimento alla creatività. Comunque, era in contrasto con la teoria di Semper, a suo avviso troppo deterministico. Riegl, infatti, sosteneva dei valori che in parte riprendevano quelle idee, per esempio il valore storico riferito allo stile, che si esprimevano anche nell'operato di Viollet-le-Duc. Riegl sostenne il concetto di *Kunstwollen* per sottolineare che ogni periodo aveva i suoi valori, che in qualche modo offrivano lo "spirito" per qualsiasi cosa si producesse in quel periodo, incluse le opere d'arte. Definì anche il valore di età, che non era estraneo nemmeno a Ruskin, sottolineando la necessità della creatività umana anche nelle parti più ripetitive, come le superficie decorative. Inoltre, articolando i valori, Riegl sostenne che il valore artistico o il valore artistico relativo sono relativi ai valori contemporanei.

La posizione di Brandi, oltre ad appartenere a un altro periodo, si distingueva da quella di Riegl nel modo di definire l'opera d'arte.<sup>19</sup> In particolare, Brandi non condivideva il suo concetto di *Kunstwollen*, pensando che fosse contraddittorio parlare del «volere d'arte», nel processo creativo. «L'arte» non poteva essere «predefinita». D'altro lato, Brandi sosteneva che il processo creativo non fosse dipendente da una cultura o da un'altra, ma indipendente. Si potrebbe forse notare che i valori e il modo di vedere il mondo sono associati con la cultura; è difficile pensare che si possa vivere al di fuori di tale contesto. Infatti, possiamo anche pensare che questi due aspetti possono convivere. Da un lato, l'uomo cresce e matura in una cultura; dall'altro, ha una capacità creativa che gli permette di guardarsi attorno per cogliere gli stimoli provenienti dalla nascita delle opere d'arte.

Tra Riegl e Brandi esiste anche una certa somiglianza nel modo di elaborare le proprie teorie; entrambi, cioè, sembrano aver reagito alle tendenze filosofiche del tempo. Riegl si trovò di fronte alle teorie troppo materialiste e positiviste di Semper; Brandi sottolineò l'aspetto umanistico di fronte a troppa scienza. Quando si avanzò la proposta per la creazione dell'ICCROM (allora conosciuto come "Rome Centre"), infatti, Brandi era preoccupato per la nomina di un tecnico (H. J. Plenderleith, direttore dei laboratori del British Museum a Londra) come direttore ed insistette per avere uno storico dell'arte come vicedirettore in modo da equilibrare la politica della nuova organizzazione. Conosceva già Paul Philippot, che aveva fatto uno stage all'Istituto del Restauro in occasione dell'elaborazione di una tesi sul lavoro di Brandi, e proprio Philippot divenne il principale interprete della teoria di Brandi attraverso i corsi internazionali dell'ICCROM.

---

<sup>19</sup> C. Brandi, *Le due vie*, Bari 1966; C. Brandi, *Teoria del restauro*, Roma 1963; J. Jokilehto, *A History ...* cit., pp. 199-228.



# IL RUDERE TRA CONSERVAZIONE E REINTEGRAZIONE DA ALOIS RIEGL A CESARE BRANDI

STEFANO GIZZI

Con rinvio al momento finale delle nostre riflessioni, giova chiedersi come Brandi pervenga, nella sua *Teoria del restauro* (1963), a porre il rudere quale caso-limite e, nel contempo, come punto di partenza ugualmente valido e simmetrico sia sotto il profilo dell'istanza storica sia sotto quello dell'istanza estetica.

È stato giustamente notato come il risultato di questa logica, in Brandi, non sia il termine di un percorso lineare, ma un esito di successive aggregazioni in cui compaiono componenti diverse, dal crocianesimo, all'esistenzialismo, alla fenomenologia e allo strutturalismo,<sup>1</sup> passando per la psicologia della *Gestalt*, riprese e ristrutturare in maniera del tutto originale e, a volte, anche contraddittoria.

La ricerca, limitata al periodo del Novecento che va fino alla formulazione della *Teoria*, ossia all'inizio degli anni Sessanta, dovrebbe partire da una definizione di rudere, e da eventuali distinzioni di codesto termine rispetto all'altro analogo di *rovina*. Al riguardo, per quanto anche oggi siano state riproposte differenziazioni etimologiche (Dezzi Bardeschi),<sup>2</sup> si può arguire che i due termini siano da considerarsi sostanzialmente sinonimi, rimandando allo stesso etimo *ruere*, essendo il primo (rudere) la derivazione di *rudus* e il secondo (rovina) quella di *ruina*, pur se in quest'ultima voce si potrebbe, ma solo eventualmente, rinvenire la volontà di un'azione consapevolmente distruttrice da parte dell'uomo. Si tratta, quindi, di un punto di particolare interesse, non meramente filologico, ma concettuale.

---

<sup>1</sup> L. Russo, *Brandi e la teoria dell'arte*, in *Per Cesare Brandi*, atti del seminario 30 maggio - 1 giugno 1984, a cura di M. Andaloro - M. Cordaro - D. Gallavotti Cavallero - V. Rubiu, Roma 1988, pp. 13-19, ma p. 14: «Come si sa nell'opera brandiana sono presenti e circolano ampiamente una corolla sterminata di problemi, teorie, personaggi. [...] Si possono annoverare Fiedler e il formalismo figurativo, Benedetto Croce e la fenomenologia husserliana, Sartre e il primo Heidegger, ma via via ancora Saussure e lo strutturalismo, Barthes e Lévi-Strauss, Arnheim e Piaget, Jakobson e Hjelmslev, fino a Carnap, Eco e Garroni». Si veda, altresì, V. Stella, *Avanguardia e arte nell'estetica di Brandi*, Firenze 2001, spec. pp. 31-32.

<sup>2</sup> M. Dezzi Bardeschi, *La rovina per restauro*, in *Le rovine nell'immagine del territorio calabrese*, a cura di L. Menozzi - A. Maniaci, Roma 1992, pp. 291-303, ma pp. 297-299, nota che per "rovina archeologica" si può intendere lo "statuto di rudere per eccellenza", mentre la rovina è un manufatto morto, che ha perduto il suo intrinseco potere comunicativo, essendo privato della memoria: «la rovina, in questo senso, assume in pieno l'etimo latino: il più generico concetto di *dan-no* travalica l'accezione dell'architettura che diviene rudere e si estende a quello della storia».

Certamente si può notare come il rudere sia il residuo di una testimonianza che rimanda ad un'altra entità, diversa da se stessa, cioè ad un intero (quasi come una sineddoche, o un *alter ego*), dando luogo ad una dualità.<sup>3</sup> Ma è pur vero, come dimostrerà Brandi, che anche nel singolo frammento l'opera vive come un tutto:

L'opera d'arte, non constando di parti, se fisicamente frantumata, dovrà continuare a sussistere *potenzialmente* come un *tutto* in ciascuno dei suoi frammenti e questa *potenzialità* sarà esigibile in una proposizione direttamente connessa alla traccia formale superstita, in ogni frammento, alla disgregazione della materia.<sup>4</sup>

E già qui si porrebbe un dilemma insuperabile.

Altra distinzione necessaria dovrebbe essere quella tra *rudere* e *frammento*, inteso come lacerto di una qualsiasi opera. Almeno in Brandi, è dato rilevare una certa contraddizione di fondo, tra l'idea che vi non vi sia alcuna perdita della potenzialità espressiva del rudere, pur nella sua incompletezza naturale e materiale (nella *Teoria del restauro*) – e che quindi può rimanere nel suo *status quo* –, e il dichiararsi apertamente a favore dell'*intero*, contro la frammentazione, nelle pagine del *Celso o della Poesia* (ed. 1957). Ulteriori variazioni e spostamenti concettuali sembrerebbero rilevabili nella *Teoria generale della critica*, allorché Brandi sostiene che, quando vengono a perdersi larghi strati della struttura (ed è appunto il caso dei manufatti ridotti a rudere), l'astanza rimarrà fortemente affievolita e profondamente alterata, quasi negando, quindi, in contraddizione con quanto sostenuto negli altri scritti, che il rudere possa comunque dar luogo ad una espressività totale (o comunque compiuta).

Per riprendere il discorso dall'inizio, è noto come all'inizio del XX secolo vengono pubblicati, quasi in contemporanea, il *Denkmalkultus* di Riegl (1903) e la traduzione in francese, con l'ampia introduzione e con ricche annotazioni critiche, della *Bibbia di Amiens* di Ruskin, ad opera di Marcel Proust (1904).<sup>5</sup> Entrambe le opere verranno recepite con molto ritardo in Italia.

A proposito della prima, ci preme riflettere su una questione finora passata quasi inosservata: vorremmo meditare su quanto possano essere effettivamente valide (o ancora valide) le affermazioni di Riegl che siano sentiti e percepiti da tutti, indistintamente, e senza differenze di cultura, sia il *valore di antichità* sia il suo opposto, il *valore di novità*. Su questo si potrebbe a lungo discutere, ribaltando la questione e sostenendo, invece, che siano effettivamente percepibili immediatamente i segni o i connotati fisici e materici

<sup>3</sup> Cfr., su tali argomenti, il recente intervento di M. Manieri Elia, *Il plurivalente senso del rudere*, relazione, in corso di stampa, presentata al convegno *Il rudere tra conservazione e reintegrazione* (Sassari, 26-27 settembre 2003), organizzato dalla Soprintendenza ai Beni Architettonici e del Paesaggio e al Patrimonio Storico-Artistico e Demoetnoantropologico delle Province di Sassari e Nuoro, dalla Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Sassari (sede di Alghero) e dall'Ordine degli Architetti della Provincia di Sassari: «Nel suo senso più tipico e specifico, oltre a costituire una presenza generalmente serena e acconfittuale – come si diceva in apertura – il rudere potrebbe, in senso generale, qualificarsi come una presenza interpositiva, una testimonianza e un tramite che rimanda ad altro da sé. Un'eterotopia, quindi, che esprime anzitutto una 'mancanza' non risarcibile, in quanto tale, proprio in quanto sostanziata da una profonda significatività».

<sup>4</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino 1977, p. 16.

<sup>5</sup> Per un ampio commento sulle relazioni tra Proust e Ruskin, e sulla traduzione proustiana della *Bibbia di Amiens*, cfr. G. Biondillo, *Le sette lampade di Proust*, in «Ananke», 7 (1994), pp. 19-24. Sul medesimo numero di «Ananke», cfr. altresì il saggio di S. Pesenti, *Marcel Proust: ricordo e memoria*, pp. 4-12.

dell'antichità e della novità, ma *non* come *valore*, per il cui riconoscimento è invece necessaria una lunga preparazione culturale e un grado di sofisticata raffinatezza.

Peraltro, occorrerebbe far maggiore chiarezza su alcune ambiguità che appaiono nella definizione riegliana del valore di novità, che riguarda, per il critico d'arte viennese, sia la creazione totalmente nuova, sia un processo di manutenzione (ad esempio un intonaco nuovo al posto di uno ammalorato); esso potrebbe allora risiedere nelle aggiunte, nelle nuove addizioni (il separare nettamente l'opera moderna dall'antica, in caso di reintegrazione), ma ciò è contraddetto, in un passaggio successivo del *Denkmalkultus*, dal rimando al concetto di "nuovo" quale integrità raggiunta dell'unità di stile.

Quale sia il "peso" dei diversi valori proposti da Riegl non è forse ancora sufficientemente chiaro. Se note sono le "opposizioni" tra valore d'antichità – che risiede nelle imperfezioni, nella *manca*nza di unitarietà (dunque la stessa *manca*nza può considerarsi per Riegl un valore) – e il valore storico, che presuppone, invece, per mantenere il più possibile l'autenticità e i dati di lettura storica, che il monumento sia conservato il più integro ed intatto possibile, e se dunque il valore d'antichità e quello storico sono inversamente proporzionali, e se anche la compiutezza della forma e del colore (per quanto utopica), «la giovinezza preferita alla vecchiaia», si identificano per Riegl in un valore, quello "di novità", il conflitto tra valori sembrerebbe non risolvibile, se non semplicemente dando di volta in volta rilevanza al valore più opportuno per quell'opera o per quella rovina.

Sia in quella che è stata definita l'*Oeuvre Cathédrale*,<sup>6</sup> ossia la *Recherche* di Proust – nel suo insieme paragonabile all'impianto architettonico di una cattedrale gotica – sia soprattutto nelle chiose alle opere di Ruskin, Proust stesso ci introduce in un modo nuovo di considerare la rovina: un modo non solo letterario o di mero "restauro della memoria", ma in cui assumono rilevanza anche aspetti apparentemente minori, come il sorriso della Vergine che «per l'erosione delle pietre»<sup>7</sup> acquista maggiore fascino – commento proustiano alla *Bibbia di Amiens* di Ruskin –, o come (è ancora il medesimo testo) «il sole che fa una carezza alla statua» deteriorata «della Vergine»; anche in Proust rinveniamo, però, posizioni contraddittorie per ciò che riguarda la conservazione dei ruderi: mentre in alcune delle sue lettere, criticando i restauri di Viollet-le-Duc, egli nota che le rovine delle architetture medievali sarebbero molto più "toccanti" se non avessero subito restauri effettuati «avec science mais sans flamme»,<sup>8</sup> nel commento alla traduzione de *La Bible d'Amiens* sembra che la bellezza del portale della Cattedrale sia inficiata proprio dal degrado e dall'erosione, ed esiste il rimpianto per qualcosa che andrà perduto per sempre.

Quanto alla critica ad elementi troppo restaurati, basti rileggere velocemente un passo di *Sodoma e Gomorra* riguardante la chiesa di Marconville l'Orgueilleuse:

Passavamo davanti a Marconville l'Orgueilleuse. Sulla sua chiesa, mezza nuova e mezza restaurata, il sole cadente stendeva la sua patina, bella non meno che quella dei secoli. [...] Non mi piace, è restaurata, mi disse [Albertine] indicando la chiesa e ri-

<sup>6</sup> L. Fraisse, *L'oeuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, Paris 1990. Qui il significato sta in una doppia costruzione: quella dell'impianto della *Recherche* che assomiglia ad una vera e propria architettura, e l'insieme delle cattedrali e dei monumenti medievali che appaiono nei volumi di Proust, e che svelano, a poco a poco, il progetto creatore che il romanziere ha volutamente seguito.

<sup>7</sup> M. Proust, *Introduzione* a J. Ruskin, *La Bibbia di Amiens*, trad. it., Milano 1971, p. 31.

<sup>8</sup> M. Proust, *Correspondance*, a cura di P. Kolb, Plon 1970-1990, II, p. 288: «C'est malheureux que Viollet-le-Duc ait abîmé la France en restaurant avec science mais sans flamme».

cordando ciò che le aveva detto Elstir, sulla preziosa, sull'inimitabile bellezza delle pietre antiche. Albertine sapeva riconoscere subito un restauro.<sup>9</sup>

Certamente in Proust sono presenti tutti gli elementi ottocenteschi cari a Ruskin, quali l'attrazione per il rudere decadente, per la sublimità parassitaria, per il "mezzo pollice" di superficie perduta<sup>10</sup> (ed è proprio quel "mezzo pollice" scomparso a coinvolgerlo), ma rivisti in modo nuovo, totalmente personale. Sulla stessa linea si collocano gli scritti di Anatole France, contro le pietre nuove, contro i tagli nuovi delle pietre per i restauri.<sup>11</sup>

Proseguendo in tal senso, l'impianto letterario dei primi decenni del Novecento sul tema della rovina è sconfinato, e si intreccia, sia pure inconsapevolmente, con l'ambito disciplinare del restauro.

Da Simmel (*Die Ruine*, 1911),<sup>12</sup> a Freud (*Caducità*, 1915, con considerazioni poi riprese anni dopo in *Lutto e melanconia*), vengono indagate le relazioni tra la durata temporale assoluta ed il disfacimento delle opere.<sup>13</sup> Addirittura, per Freud, la caducità delle opere, dei manufatti, viene vista come "valore": «La caducità del bello non comporta un suo svilimento. Al contrario, un aumento di valore! Il valore della caducità è un valore di rarità nel tempo. La limitazione della possibilità di godimento ne aumenta la preziosità»;<sup>14</sup> e, proseguendo, nota come non riesce a vedere come

la bellezza o la perfezione dell'opera d'arte o della creazione intellettuale dovessero essere svilite dalla loro limitazione temporale. Potrà venire un tempo in cui i quadri e le statue che oggi ammiriamo saranno caduti in pezzi [...] o addirittura un'epoca geologica in cui ogni cosa vivente sulla terra sarà scomparsa: il valore di tutta questa bellezza e perfezione è determinato soltanto dal suo significato per la nostra sensibilità viva, non ha quindi bisogno di sopravvivere e per questo è indipendente dalla durata temporale assoluta.<sup>15</sup>

Il tema della caducità, peraltro, era già stato presente nel puro campo letterario; si possono citare le riflessioni di Giacomo Leopardi:

<sup>9</sup> M. Proust, *Sodoma e Gomorra*, Torino 1953<sup>2</sup>, pp. 398-399.

<sup>10</sup> J. Ruskin, *Le sette lampade dell'architettura*, Milano 1982, Aforisma 31, p. 227: «Che riproduzione si può eseguire di superfici che sono consumate di mezzo pollice? Tutt'intera la rifinitura superficiale dell'opera stava proprio in quel mezzo pollice che se n'è andato; se provate a restaurare quella finitura, non potete farlo altro che arbitrariamente».

<sup>11</sup> A. France, *Le lys rouge*, Paris 1894, citato in A. Barbacci, *Il restauro dei monumenti in Italia*, Roma 1956, p. 53. Cfr. pure G. Carbonara, *Avvicinamento al restauro*, Napoli 1997, p. 546.

<sup>12</sup> G. Simmel, *Die Ruine*, in *Philosophische Kultur, Gesammelte Essays*, Leipzig 1911. Cfr. la traduzione italiana di G. Carchia, in «Rivista di estetica», XXI (1981), 8. Cfr. altresì il commento che ne offre M. Biraghi, *Georg Simmel e la rovina*, in *Le rovine ... cit.*, pp. 99-107.

<sup>13</sup> Sul tema della rovina da Ruskin a Freud e a Simmel, v. M. Dezzi Bardschi, *La rovina ... cit.*, p. 295: «Attraverso le rovine e l'accezione della *caducità* Ruskin definisce pittoresco il senso del lavoro dell'uomo che interagisce cosmologicamente con la Natura. Ed ecco che *Opus* e *Natura* sono destinate a contaminarsi creando rovine! Quando Sigmund Freud, nel 1915, e poi Georg Simmel, nel 1919, andranno a definire filologicamente i due termini si rifaranno proprio a questa intuizione ruskiniana. Per Freud, infatti, la bellezza è condizione di valore in relazione alla caducità della sua apparenza».

<sup>14</sup> S. Freud, *Caducità*, 1915, trad. it., Torino 2003, pp. 53-57. La citazione è da p. 54.

<sup>15</sup> Ivi, p. 54. Prosegue Freud: «Quando il lutto sarà superato, apparirà che la nostra alta considerazione dei beni della civiltà non ha sofferto per l'esperienza della loro fragilità. Torneremo a ricostruire tutto ciò che la guerra ha distrutto, forse su un fondamento più solido e duraturo di prima» (ivi, p. 57).

Fu proprio carattere delle antiche opere manuali la durevolezza e la solidità, delle moderne la caducità e brevità. [...] Nei tempi intermedi fra l'antico e il moderno, osservando i monumenti materiali che si avanzano, si trovano evidenti segni e dell'antiche illusioni e del sopravveggennte disinganno.<sup>16</sup>

Così pure, nel secondo dopoguerra, vari passaggi letterari hanno come sfondo il tema dei ruderi e delle rovine. Basti pensare al Camus de *L'estate* (1953), che visita le rovine romane e paleocristiane di Tipasa in Algeria, tornandovi dopo avervi vissuto la sua giovinezza, e per le quali aveva già composto pagine molto toccanti, in cui l'argomento della rovina si fondeva con quello del ritorno alla natura:

In questa unione dei ruderi e della primavera, i ruderi sono tornati ad essere pietra, e perdendo il lustro imposto dall'uomo, sono rientrati nella natura. Per il ritorno di questi figli prodighi, la natura ha prodigato i fiori. [...] Come quegli uomini che molta scienza riconduce a Dio, i molti anni hanno riportato le rovine alla casa della madre. Oggi finalmente il passato le abbandona, e nulla le sottrae a quella forza profonda che le riporta al cuore delle cose che cadono. Quante ore passate a calpestare gli assenti, ad accarezzare le rovine, a tentare di accordare il mio respiro con il sospirare tumultuoso del mondo.<sup>17</sup>

Si pensi che tutto ciò può aver avuto i suoi riscontri proprio in Brandi: egli conosceva perfettamente la letteratura francese, e sia Proust sia Camus sono citati nella *Teoria generale della critica*<sup>18</sup> (anche se il secondo solo per *L'Etranger*, il cui periodare è definito da Brandi "rotto"<sup>19</sup> – torna il tema del frammento –). Non è dimostrato, invece, che Brandi potesse aver letto *Caducità* di Freud, anche se il tema della psicanalisi e della psicologia della forma è uno di quelli generatori della sua *Teoria del restauro*.

Proprio l'incontro tra l'estetica crociana e la psicoanalisi dà luogo, negli anni Trenta, ad orientamenti originali, almeno in Italia, che superano le posizioni di un restauro scientifico o filologico per cui il rudere era visto solo da un punto di vista documentario. Già Bottai, pur con alcune oscillazioni di metodo, tra un filologismo più aggiornato e un neoidealismo,<sup>20</sup> sostiene apertamente che l'opera d'arte mutila, e quindi il rudere, «non si ripristina, non si restituisce allo splendore originario: se questo si tenta, si falsi-

<sup>16</sup> G. Leopardi, *Zibaldone dei Pensieri*, Milano 1983, 3437-3438.

<sup>17</sup> A. Camus, *Nozze a Tipasa*, in Id., *Opere*, a cura e con traduzione di R. Grenier, Milano 2000, pp. 59-65, ma p. 60. Si veda ancora *L'Estate*, ivi, p. 1004: «Poco dopo quegli anni di guerra [...] ero già tornato una prima volta a Tipasa. Là, più di vent'anni fa, ho trascorso intere mattine errando tra le rovine, respirando gli assenti, scaldandomi contro le pietre. [...] Quindici anni dopo ritrovavo le mie rovine a pochi passi dalle prime onde [...] ma adesso le rovine erano circondate da filo spinato, e si entrava solo dagli ingressi autorizzati»; e, ancora, ivi, p. 1010: «Per più di vent'anni ho percorso questa valle e quelle che le assomigliano, ho interrogato caprai muti, ho bussato alla porta di rovine disabitate».

<sup>18</sup> Le citazioni di Proust in C. Brandi, *Teoria generale della critica*, Torino 1974, sono alle pp. 41 e 190 (entrambe a proposito della *Recherche*).

<sup>19</sup> Il periodare «rotto e secco» di Camus, secondo lo storico dell'arte senese, è un espediente utilizzato per creare «un'astanza incalzante». Cfr. C. Brandi, *Teoria generale* ... cit., p. 153: «L'esempio dell'*Etranger* di Camus [...] fa vedere l'ineluttabilità della presenza del narratore. [...] La scelta di un periodare rotto e secco, da referto, la lingua opaca e usuale, sono mezzi adatti per nascondere il narratore».

<sup>20</sup> A. Bellini, *Alle origini del restauro critico*, prima parte, in «TeMa. Tempo Materia Architettura», 3 (1993), pp. 65-68; seconda parte, ivi, 4 (1993), pp. 50-53.



fica»,<sup>21</sup> anche se è favorevole ad anastilosi parziali e didattiche per fini educativi (espressamente per le rovine di Ostia Antica).

Ma è con Longhi e con Pane, in sintonia con alcuni spunti già presenti in Argan e ricordati dallo stesso Brandi,<sup>22</sup> che si apre il nuovo capitolo del “restauro critico”, e viene a definirsi il cosiddetto restauro mentale o evocativo, secondo il quale i singoli frammenti di un’opera, o un rudere, possono essere completati od integrati “mentalmente”, così che solo l’occhio possa riallacciare idealmente tra di loro le parti superstiti, senza necessità di operare sulla materia dell’opera – Longhi,<sup>23</sup> in *La critica d’arte*, 1940 – (ed è un punto solo in parte coincidente con quello di Brandi). Pane, notando che esiste un’antichità che si è «stratificata in noi stessi» e che diviene premessa di ogni divenire, esplicita il proprio pensiero in scritti sparsi, riportando, come lo stesso Brandi, la questione della conservazione o del restauro del rudere all’interno della problematica generale del restauro.<sup>24</sup>

Gli spunti che erano presenti in Freud, sul tema della guerra, delle distruzioni, della caducità, dettati dagli eventi della I guerra mondiale, vengono a moltiplicarsi dopo il secondo conflitto del 1939-45. Proprio Roberto Pane è tra i primi ad interessarsi delle relazioni tra restauro archeologico, restauro ambientale ed influenze legate agli aspetti psicoanalitici e psicologici dell’animo umano, ravvisando, come scrive in un passo pienamente condivisibile e ricco di suggestione, che nel parallelismo «tra la stratificazione che è fuori di noi e quella che è dentro di noi, riconosciamo un’antichità che si è stratificata in noi stessi e che partecipa della profondità del nostro inconscio».<sup>25</sup> Il problema della conservazione delle rovine come monito o, all’opposto, della loro reintegrazione, a vari gradi, compresa quella totale, tocca, nell’intera Europa, valori che vanno oltre quelli puramente architettonici, comprendendo aspetti simbolici, di senso, affettivi, emozionali, che vengono risolti sempre in modi diversi anche all’interno delle medesime città o dei centri storici lacerati.

Ci si potrebbe chiedere se a Brandi sia mancata la considerazione, oltre che dell’istanza estetica e di quella storica, di tali altre istanze (simbolica, emozionale, affettiva), o se esse sono già insitamente ricondotte nelle prime due: quesito forse irrisolvibile.

<sup>21</sup> G. Bottai, *Discorso all’inaugurazione del Regio Istituto Centrale del Restauro*, in «Le Arti», IV (1941), 1.

<sup>22</sup> Cfr. C. Brandi, *Argan e il restauro*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Roma 1985, III, pp. 33-36, ma p. 33: «[Argan] continuava distinguendo un restauro conservativo, da quello cosiddetto artistico, volto cioè a mettere in valore le qualità formali dell’opera, e che pertanto deve essere condizionato da precise esigenze di carattere critico»; e proseguiva (p. 34) riportando le stesse parole di Argan (in «Le Arti», I [1938-1939], 2): «L’apparente limitazione del restauro a compiti puramente conservativi [...] sposta semplicemente l’attività del restauro dal campo artistico al campo critico» [il corsivo è nostro].

<sup>23</sup> R. Longhi, *Restauri*, in «La critica d’Arte», V, 2, XXIV (1940), pp. 121-128, ma p. 124: «A ben considerare non v’è altro modo di disturbar meno che si possa l’occhio dell’osservatore che quello di lasciar che le lacune si avvertano positivamente come tali; soltanto così l’occhio [...] potrà astrarne senza sforzo, e restaurare, ma soltanto “mentalmente”, entro di sé, ciò che manca, allacciando idealmente fra loro le zone superstiti».

<sup>24</sup> Sul pensiero di R. Pane, tra la numerosa bibliografia critica, di particolare rilievo appare il numero a lui dedicato di «Napoli Nobilissima», XXVI, I-VI (1987). In particolare, in tale numero, si vedano i saggi di R. Bonelli, *Pane innovatore di metodo nella storia dell’architettura e nel restauro*, pp. 1-6, di A. Bellini, *Istanze storiche, estetiche ed etiche nel pensiero di Roberto Pane sul restauro*, pp. 77-83, e di P. Fancelli, *Un pensiero sul restauro*, pp. 118-121.

<sup>25</sup> Cfr. R. Pane, *Nulla accade agli uomini soltanto all’esterno*, in *Il centro antico di Napoli*, Napoli 1971. Cfr., altresì, R. Pane, *C. G. Jung e i due poli della psiche*, in Id., *Il Rinascimento nell’Italia meridionale*, Milano 1975-1977, II, pp. 327-332; scrive Pane: «Il discorso sul restauro, e cioè sugli strumenti e le procedure della conservazione, ha sinora fatto capo esclusivamente alle istanze storiche ed a quelle estetiche. Sono rimaste fuori le istanze psicologiche, ed è per questo che ho voluto richiamare Jung. La stratificazione ambientale è un retaggio prezioso, anche, e soprattutto, perché costituisce il patrimonio insostituibile della memoria. La condizione ecologica e la nostra vita psichica non possono non essere reciprocamente subordinate, così come ogni mutamento esterno implica un riflesso interiore».

È chiaro che nella scelta di partire proprio dal rudere, come fondamento della *Teoria del restauro*, rudere in quanto lacerto di un operare umano, e non come disfacimento di elementi naturali (ricordiamo l'esempio del carbon fossile, per il quale non si può parlare di restauro, secondo Brandi<sup>26</sup>), per il quale collimano e si azzerano i principi scaturiti dalle due istanze, risiede l'importanza del "segno estremo" dell'opera.

L'azione conservativa, o di restauro preventivo, non significa tuttavia, come è stato giustamente sottolineato, per Brandi, il puro mantenimento dello *status quo*:<sup>27</sup> basta rileggere i suoi scritti sull'Acropoli di Atene, su Piazza Armerina,<sup>28</sup> su Villa Adriana, per aver conferma del suo mostrarsi favorevole ad azioni in parte anche trasformative, come per il suo appoggio alle coperture (trasparenti e differenziate, chiaramente moderne,<sup>29</sup> progettate dall'architetto Minissi che ricorda appunto i suggerimenti avuti da Brandi,<sup>30</sup>

<sup>26</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 30: «Non potrà dirsi rudere se non cosa che testimoni di un tempo umano [...]. In tal senso non potrebbe chiamarsi rudero il carbon fossile, in quanto avanzo di una foresta preumana, [...] ma lo sarà la querce secca alla cui ombra stette il Tasso».

<sup>27</sup> Interessante notare una coincidenza di vedute, a tal proposito, tra Giovanni Urbani e Michele Cordaro. G. Urbani, *Il problema del rudere nella Teoria del restauro*, in *Per Cesare Brandi* cit., pp. 59-65, ma p. 60, nota giustamente come «[nella *Teoria del restauro*] colpisce che, in prima battuta, il problema del restauro del rudere venga perentoriamente ristretto, dal punto di vista tecnico, solo al consolidamento o conservazione dello *status quo*. Colpisce perché, sotto il profilo puramente tecnico, pretendere di bloccare il rudere allo *status quo* è un'operazione praticamente impossibile [...] Ma [...] è solo in prima battuta che Brandi limita l'intervento sul rudere al puro e semplice consolidamento dei materiali, e cioè a quello da lui indicato come 'intervento diretto'. Accanto a questo è infatti subito dopo richiamata la necessità di 'un intervento indiretto' che interessa lo spazio ambientale del rudero». Lo stesso concetto verrà, poi, ribadito da M. Cordaro, *Introduzione*, in C. Brandi, *Il restauro. Teoria e pratica 1939-1986*, a cura di M. Cordaro, Roma 1994, pp. XXIX-XXX: «[Per Brandi] la conservazione del rudere non comporta il mantenimento dello *status quo*, oppure la immodificabilità del suo aspetto, come, equivocando, si è creduto. Se la conservazione è il fine, non si può che prendere in considerazione, per la determinazione del progetto, tutti i mezzi che consentono l'esito voluto sulla base delle conoscenze e delle risorse tecniche e scientifiche disponibili».

<sup>28</sup> S. Ranellucci, *Restauro e museografia. Centralità della storia*, Roma 1990, p. 105, ricorda i viaggi e i sopralluoghi in Sicilia di Cesare Brandi con Franco Minissi a Piazza Armerina, a Eraclea Minoa e a Mazara. Cfr., inoltre, F. Premoli, *Franco Minissi: Museografia per l'archeologia ed oltre*, in «A-letheia, Patrimonio archeologico, Progetto architettonico e urbano», 8 (1997), pp. 98-101. Anche la Premoli cita Brandi in apertura: «Un linguaggio [...] che deve essere sì dell'architetto ma che abbia la capacità di estendere quella consapevolezza critica – che Cesare Brandi riteneva indispensabile alla creazione di quel raccordo spaziale tra le opere d'arte e il museo quale luogo architettonico» (p. 98).

<sup>29</sup> Si rileggano, con l'occhio di oggi, alcuni scritti di Brandi, ed in particolare, a proposito delle varie soluzioni precocizzate per la copertura della Villa romana del Casale a Piazza Armerina, che sarebbe stata realizzata, proprio in quell'ottica, qualche anno dopo su progetto di Franco Minissi, C. Brandi, *Archeologia siciliana*, in «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», 27-28 (1956), pp. 93-100, riportato in C. Brandi, *Il restauro ...* cit., pp. 152-163, ma pp. 158-159: «Resta da risolvere la copertura. Intanto si può scartare subito l'ipotesi primitiva, quella [...] attuata prima della guerra sul primo ambiente scavato, [...] a capriate lignee, con tegole di cotto, sostenuta da massicci pilastri di mattoni. [...] Si tratta di attuare una copertura che [...] del rudere lasci in vista, oltre alle colonne, quello che veramente ne resta, oltre ai mosaici, ossia la disposizione planimetrica. [...] Posto che qualsiasi copertura, pur leggera che sia, deve pure essere sostenuta e ancorata, questo potrà ottenersi con sistemi posti a giusta frequenza, ma per così dire invisibili, o il meno visibili che sia possibile, e per questi sostegni si devono sfruttare, come base, i resti dei muretti, così che questi siano ad un tempo i camminamenti e continuo, come in un suggerimento trasparente, il muro nei sostegni. La copertura che dovrà essere a doppio displuvio, per le acque, e piana al di sotto, dovrà venire realizzata in materiale trasparente simile al vetro degli spioventi, e in materiale opaco al di sotto. [...] Noi non dubitiamo che questa soluzione integralmente moderna e integralmente modesta diverrà esemplare».

<sup>30</sup> Cfr. F. Minissi, *Protection des mosaïques de la villa romaine de Piazza Armerina (Sicile)*, in «Museum», XIV (1961), pp. 128-131, ma p. 131: «Si cette tâches délicates, qui a demandé près de quatre années de recherches et d'études, a pu être menée à bien, c'est surtout grâce aux avis éclairés du surintendant des antiquités Bernabò-Brea [...] et aux si précieux conseils et suggestions du professeur Cesare Brandi, spécialement chargé par le Ministère de l'instruction publique de collaborer avec l'auteur du présent article à la recherche des meilleures solutions». Il ruolo avuto da Brandi come consulente alla soluzione architettonica della copertura dei ruderi della Villa del Casale a Piazza Armerina è ancora ricordato

proprio nell'ottica di un *restauro preventivo*: «le charme romantique du panorama des ruines fait place aujourd'hui à un ensemble de volumes modelés, diversement éclairés et plus ou moins transparents»<sup>31</sup>), alla regolarizzazione o alla rettifica del colmo dei muri, e, in generale, alle opere manutentorie (figg. 1 e 2). Ciò che viene respinto decisamente è la *retroattività* del processo costruttivo di un tempio greco (il suo no deciso alla ricomposizione del tempio G di Selinunte,<sup>32</sup> e le sue critiche per quella del tempio E<sup>33</sup>), o la “pedanteria” di talune reintegrazioni eccessivamente pedissequa (come fu, secondo lui, quella di un tratto di volta del cosiddetto “Teatro Marittimo” di Villa Adriana, contro cui inutilmente si batté<sup>34</sup>) (fig. 3 e tav. 11).

---

da F. Minissi nel suo saggio *Applicazione di laminati plastici (resine acriliche) nella tecnica del restauro e conservazione dei monumenti*, in *Il monumento per l'uomo*, atti del II congresso internazionale del restauro Venezia 25-31 maggio 1964, Venezia 1971, pp. 285-287, ma p. 287: «Con la consulenza, l'incoraggiamento ed i preziosi autorevoli suggerimenti del prof. Cesare Brandi, nonché col valido sostegno del Soprintendente alle Antichità di Siracusa, ho potuto progettare e realizzare la protezione di oltre duemila metri quadrati di pavimento a mosaico e consentirne al pubblico la visione nelle migliori e più consone condizioni di vita».

<sup>31</sup> Cfr. F. Minissi, *Protection ... cit.*, p. 131.

<sup>32</sup> C. Brandi (a proposito dell'ipotesi di ricostruzione del Tempio “G” di Selinunte), *È sempre giusto ricostruire un tempio?*, in «Il Corriere della Sera», 22 agosto 1978. Sempre prendendo spunto dalla proposta di anastilos del tempio “G” di Selinunte, cfr., su concezioni antitetiche a quelle di Brandi, A. Cremonesi, *Ricostruire no, ricostruire sì*, in «Antiqua», XI (1986), 1, pp. 24-26. Scrive Cremonesi a p. 26: «L'uomo moderno non si appaga di concetti sparsi a terra, di rovine che non parlano affatto da sole. L'uomo moderno intende riprendere quella che è stata un'esigenza di sempre dello spirito umano: osservare le cose nella loro globalità che non necessariamente è interezza, ma che significa trarre dalle cose riunite un significato che è qualche cosa di più delle cose stesse prese separatamente». Si veda anche V. Tusa, *Ricostruire o no il tempio di Zeus a Selinunte?*, in «Magna Grecia», XIII (1978), 1-2, pp. 1-4. Secondo Tusa (p. 1), «sotto l'aspetto esclusivamente teorico, nessuna differenza esiste tra il restauro di un vaso o di una terracotta ed il restauro di un tempio o di un altro monumento architettonico»; e, ancora (p. 2), «tuttavia mentre nessun ostacolo di carattere concettuale si oppone generalmente al restauro di un vaso o di una statua, i problemi sorgono quando si tratta di restaurare un monumento architettonico e specialmente un tempio di età classica [...] C'è, poi, un problema di ambiente che per la pittura e la scultura non sussiste, mentre è quasi pregiudiziale per l'architettura [...] C'è un altro ostacolo che immancabilmente aleggia quando si affronta quest'argomento: [...] esso è rappresentato da una certa posizione sentimentale nei confronti delle rovine, che non esito a definire romantica; in sostanza, il motivo dell'ode carducciana *Davanti alle terme di Caracalla* non è del tutto scomparso».

<sup>33</sup> Cfr. C. Brandi, *La situazione archeologica*, in «Ulisse», XIX (1966), 57, pp. 9-15, ma p. 13: «Sembrirebbe contraddittorio [...] che da un lato vi sia una carenza gravissima di restauri, dall'altro se ne faccia di eccessivi. Ma intanto è bene precisare che un restauro eccessivo non merita il nome di restauro: così non merita il nome di restauro la ricostruzione del tempio E di Selinunte. Non solo per il modo con cui fu fatta, senza neppure completare lo scavo intorno al monumento, tanto che ora, a cose fatte e per il modo come furono fatte (in cemento armato), non si possono disfare, sono venuti in luce dei pezzi di trabeazione che, nel tempio, appaiono posticci in cemento. Anche se la ricostruzione fosse stata fatta in modo ineccepibile, senza quell'andare a tentoni sul modo di riempire le lacune, sicché il tempio si ostende come un campionario di tecniche surrettizie per lo più dissennate, sarebbe stato ugualmente un errore averlo ricostruito: perché non si attenda alla maestà di un rudere che la storia, attraverso più di venti secoli, ci aveva consegnato rivestito di tale tragica bellezza, che niente occorre di più, anche per un profano, per fantasticarlo quale fosse – giacque ruina immensa – quando era in piedi. Mentre i roccchi delle colonne, che nessuno aveva rimosso, appunto per più di venti secoli, si erano ormai consunti in modo troppo diverso e unilaterale per poter essere rimessi l'uno sull'altro, smozzicati, pezzati, traballanti. Tanta ortopedia, né certo della più alta, anzi della più sbrigativa, per rialzare una gabbia di colonne senza appiombo e senza unità cromatica, quando il cumulo delle gigantesche macerie intimidiva anche i passanti, e la grandiosità di quell'arte s'imponesse, non già romanticamente, ma storicamente alla conservazione testimoniale delle tragiche vicende della città greca distrutta». Si veda altresì L. Vlad Borrelli, *Restauro archeologico. Storia e materiali*, Roma 2003, pp. 126-127.

<sup>34</sup> C. Brandi, *Scavi a Villa Adriana*, in «Cronache», settimanale romano del 7 dicembre 1954, p. 32, ora ripubblicato, con lo stesso titolo, in C. Brandi, *Il restauro ... cit.*, pp. 150-152, ma p. 152: «per il Teatro Marittimo sono più che convinto come il tratto di volta, che si sta per ricostruire, non solo non aggiunga nulla né alla comprensibilità né alla conservazione, né alla eloquenza del monumento, ma viceversa *distragga*, con l'inevitabile sentenziosità del pezzo ricostruito, paradigmatico e pedante, dall'incredibile fascino erudito del luogo. Nulla è più pericoloso, infatti, che far precipitare



Fig. 1. Piazza Armerina, Villa Romana detta “del Casale”: uno dei peristili dopo le anastilosi di inizio Novecento, prima della copertura in plexiglas. Si noti il vecchio corpo dell'*Antiquarium* in muratura (Foto: Istituto Archeologico Germanico di Roma).



Fig. 2. Piazza Armerina, Villa Romana detta “del Casale” dopo la riproposizione dei volumi in materiale trasparente, su progetto di Franco Minissi – alla fine degli anni Cinquanta del Novecento – supportato dai consigli e dai suggerimenti di Cesare Brandi.

Fig. 3. Villa Adriana, il cosiddetto “Teatro Marittimo” prima dell’anastilosi del tratto di volta anulare (Foto: Gabinetto Fotografico Nazionale, neg. 1755 F, 20 febbraio 1948).

In sostanza, Brandi non era, in assoluto, contrario sotto il profilo tecnico ad operazioni di anastilosi, né di smontaggio e di rimontaggio, ma lo era sia dal punto di vista puramente concettuale, sia da quello della conservazione “materiale”, portando moltissima attenzione alla considerazione del tipo di materiale, anche se non mancavano i propri appunti contrari proprio ad alcune operazioni “tecniche”, come a proposito dei “martinetti piatti” pur lodati da Piero Gazzola per talune soluzioni, come per quelle di salvataggio dei templi di Abu Simbel, ove la fragilità, peraltro, del “materiale arenaria” appariva in tutta la sua delicatezza.<sup>35</sup>

Eppure alcune contraddizioni a nostro parere rimangono, come si sottolineava all’inizio: da un lato il frammento, per Brandi, ha tutta intera la potenzialità espressiva, dall’altra è (almeno in campo letterario: cfr. il *Celso*) come un “ossame spoglio”, o un qualcosa che ha perduto i connotati e che rimane appeso. Almeno nel campo della poesia, se la parola è frammento di un mondo “esterno”<sup>36</sup> comunque composto di frasi, è allora preferibile l’intero. Vi sono, anche nella *Teoria del restauro*, alcuni rimandi proprio al tema della poesia, là dove Brandi scrive: «E dunque anche per queste opere d’arte, che sembrerebbero più al riparo del tempo, le poesie, il tempo passa e incide non meno che sui colori dei dipinti o sulle tonalità dei marmi»,<sup>37</sup> o, ancora, più avanti, nel riconoscere «l’importanza che assume il rudero, nella possibilità di attirare a sé, e individuare l’ambiente circostante» come se fosse «l’accento tonico che regge le sillabe atone della parola».<sup>38</sup>

E, in conclusione, se i campi indagati nel *Celso* e nella *Teoria del restauro* sembrano meno distanti di quel che potrebbe sembrare, appare evidente come la riflessione rimanga aperta e problematica.

---

l’erudizione in pedanteria. I colleghi Aurigemma e Romanelli si convincono che quella volticciola è inutile e disturba». Cfr. pure la nota 41 di M. Cordaro a p. 309.

<sup>35</sup> Cfr. C. Brandi, *I giubilei di Ramsete*, in *Verde Nilo*, Bari 1963, p. 82: «La pietra del tipo arenaria di Abu Simbel è assai friabile, resiste finché non la bagna l’acqua, e all’ora [sic] l’assorbe come una spugna. Così, se i templi dovessero andare sott’acqua, nessun dubbio, per parte mia, che si scioglierebbero come lo zucchero. In quanto al progetto del fertile ingegno italiano – Gazzola per la storia – che con tanti martinetti – un po’ come i cricks delle automobili – dovrebbe innalzare i templi lasciando loro l’orientamento: è un bel progetto, non c’è che dire, e sarebbe piaciuto a Leonardo da Vinci, con quella sua idea, di levar dai piedi di Santa Maria del Fiore il Battistero fiorentino, ma che la sua realizzazione possa essere del tutto convincente è per lo meno dubbio. Eppoi sarà realizzato davvero con la ricostruzione della roccia così com’è? Il grande sprone di roccia in cui è stato scavato il tempio ha quasi la stessa importanza architettonica dove non è stato modellato che dove invece fu scolpito. La forma a pilone della facciata rinforza e sottolinea la piramide trunca che sommariamente suggerisce la roccia: la facciata la presuppone e su di essa, senza dubbio, si è dimensionata. Diminuirla, alterarla, anche solo rettificandola, porterebbe all’assurdo di far divenire la roccia grezza una mastaba, e imporre le fattezze del Regno Antico ad un monumento del Nuovo. Assurdo storico ed estetico. Ma anche se si eviterà, e la ricostruzione si farà (si può fare, e non è uno scandalo teorico, la ricostruzione della pietra grezza) l’effetto del sito miracoloso di Abu Simbel sarà lo stesso scomparso».

<sup>36</sup> C. Brandi, *Celso o della Poesia*, Torino 1957, p. 109: «Per il suono, la parola è un oggetto acustico, un frammento del mondo esterno» [il corsivo è nostro].

<sup>37</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 25.

<sup>38</sup> Ivi, p. 41.

### III. STORIA DELL'ARTE DEL PRIMO NOVECENTO E PENSIERO SUL RESTAURO



# IDEE SUL RESTAURO NELL'OPERA STORIOGRAFICA DI ADOLFO VENTURI

LUIGI FICACCI

Non c'è affermazione, da quella rivolta alla necessità del catalogo e di un'anagrafe del patrimonio, all'altra che postula una legge aggiornata, dalla ricerca di una vera professionalità dello storico dell'arte alla costruzione della figura del restauratore che non ci faccia rabbrivire per l'urgenza incalzante, drammatica, con la quale essa venne avanzata da Adolfo Venturi.

(Andrea Emiliani)

Poiché si fa risalire ad Adolfo Venturi la definizione moderna di una storiografia specificamente applicata all'arte, credo utile ripercorrere, in questa occasione, i suoi concetti basilari sul restauro e considerarli secondo gli interrogativi che la situazione odierna rende significativi.<sup>1</sup>

Possiamo chiamare genericamente 'idee' quanto può ricavarsi dai suoi scritti editi e dalla documentazione già imponente che sta emergendo dallo studio del suo archivio privato, perché in Venturi manca una sistematica elaborazione specificamente dedicata al restauro.<sup>2</sup>

È una circostanza ovvia: l'impresa cui Venturi dedicava ogni energia, la fondazione di una disciplina nuova, che considerasse l'arte attraverso i fondamenti positivi di una scienza storica, comportava una gradualità di problematiche generali (e di problemi effettivi da affrontare) che non potevano che precedere l'individuazione di una precisa e moderna metodologia del restauro. La fase del sistematico riconoscimento teorico e di una complessiva organizzazione della sua operatività, non sarebbe venuta che più tardi. Com'è noto, tanto accadrà in uno dei momenti del XX secolo in cui alcuni intellettuali specifi-

---

<sup>1</sup> A. Venturi, *Le belle arti a Modena*, s.l. [Modena] 1878; Id., *Memorie autobiografiche*, Milano s.d. [1927]; ried. a cura di G. C. Sciolla, Torino 1991; A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1988, pp. 276-328; *Gli anni modenese di Adolfo Venturi*, atti del convegno Modena 25-26 maggio 1990, Modena 1994.

<sup>2</sup> D. Levi, "Cosa venite a fare alla Minerva?". "Il mio dovere". *Alcune note sull'attività di Adolfo Venturi presso il Ministero della pubblica Istruzione*, in *Gli anni modenese ... cit.*, pp. 25-36.



camente competenti si troveranno più vicini di quanto non fosse mai avvenuto nella storia moderna della società italiana alle funzioni decisionali del potere politico. Non c'è dubbio che fu nel corso degli anni Trenta che la responsabilità politica dei rappresentanti della storia dell'arte (questa volta intendendo il termine 'politica' in senso classico ed etimologico) ebbe le maggiori opportunità per trasformare in atto, per istituzionalizzare, le ragioni e le tesi della disciplina. Fu un periodo molto breve ma maggiormente effettivo dell'altro che, nel secolo XX, gli si avvicina, riguardo ai problemi qui discussi: gli anni Settanta. Anche negli anni Settanta la storia dell'arte conobbe in alcune sue punte un progresso di maturazione e di progettualità politica (anche questa volta da intendersi in senso classico ed etimologico) che portò le tesi della disciplina al limite della loro istituzionalizzazione giuridico-amministrativa (mi riferisco principalmente alla cultura della tutela conservativa e a quella del decentramento); non fosse che questa circostanza provocò allora una brusca reazione del potere politico, troppo ben congegnata e coerente e definitiva per essere del tutto intenzionale e programmata.<sup>3</sup> Una reazione che poi si rivelò *di fatto* molto ben fondata, perché fu da lì che iniziò la procedura di graduale smantellamento della complessiva struttura tecnico-scientifica della storia dell'arte, definitivamente attuata poi dal riformismo iniziato con l'ultimo decennio del secolo, quando ragioni e metodi della disciplina si sono trovati totalmente esclusi dall'elaborazione dei cambiamenti. Fatto è, tornando alla non sistematicità teorica di Adolfo Venturi, che nessuno prima di Cesare Brandi avrebbe potuto concepire un trattato sul restauro come una teoria, per quanto molti concetti preesistessero, talvolta perfino con una ricorrenza di antica origine. Ma una teoria necessitava della disponibilità sistematica e dell'esperienza progettuale che si erano verificate negli anni Trenta, rendendo possibile la fondazione dell'ICR, e sviluppate nei vent'anni dell'attività successiva. È sintomatico a questo proposito che il passare del tempo ed il mutare delle condizioni non abbia prodotto tanto il superamento di quella teoria, quanto l'esigenza della sua revisione critica, da intendersi propriamente come un "bilancio": la *Teoria del restauro* di Brandi è un testo che, una volta acquisito, costringe alla periodica verifica delle sorti e dei modi della sua applicazione. Anche questo convegno rientra nell'ordine del bilancio storico. Certamente nell'ottica del bilancio è questa riflessione sulle idee di un fondatore, Adolfo Venturi.

Sarebbe necessaria la più completa conoscenza della documentazione relativa alle tante ispezioni a restauri svolte da Venturi negli anni di collaborazione col Ministero dell'Istruzione (circa tra 1888 e 1898) e degli ulteriori suoi interventi successivi a quel periodo. Quanto sta emergendo dallo studio di quella miniera che è l'Archivio Adolfo Venturi presso la Scuola Normale Superiore di Pisa permette di possedere una documentazione talvolta fin troppo aderente al complesso divenire dei fatti per consentire una lineare semplificazione dei giudizi, li rappresentati in momenti della loro evoluzione. Si può tuttavia fin d'ora, limitandosi a quanto è più facilmente ricostruibile attraverso le testimonianze a stampa, tentare di interpretare le linee generali della disposizione di Adolfo Venturi verso il restauro.

È già di grande rilievo che, tanto dai suoi interventi di militanza intellettuale come dai suoi studi, i giudizi siano alla fine coerenti, nelle linee portanti, nonostante la diversità

<sup>3</sup> L. Ficacci, *Per una edizione critica degli anni Settanta*, in *L'intelligenza della passione. Scritti per Andrea Emiliani*, a cura di M. Scolaro - F. P. Di Teodoro, Bologna 2001, pp. 245-258; Id., *Storia dell'arte e politica dieci anni dopo*, in *Giulio Carlo Argan. Progetto e destino dell'arte*, atti del convegno, Roma 2003, in corso di stampa.

delle circostanze e degli oggetti di riferimento ed anche le possibili variazioni di opinione nello svolgimento dei casi particolari.<sup>4</sup> Si tratta prettamente di una coerenza di criteri, che trova la propria ragione entro l'ideologia generale della nuova disciplina storica dell'arte di cui stava elaborando i fondamenti. Una coerenza rintracciabile tanto nella sostanziale continuità con le idee fondamentali emergenti dall'opera di tutela del suo predecessore Giovanni Battista Cavalcaselle,<sup>5</sup> quanto verso le generazioni successive, dove neppure la teoria del restauro attualmente riconosciuta come valida può definirsi rivoluzionaria nei suoi confronti. Come ai tempi di Venturi, il contrasto radicale è ancora oggi con pratiche estranee a quella che, pur con tutta la complessità del proprio sviluppo, può riconoscersi come una progressiva cultura moderna, prettamente italiana, della storia dell'arte.<sup>6</sup>

Riduco qui ad un solo riferimento esemplare, anche perché si tratta di un caso ricorrenza con ricorrenza ed in modi espliciti dallo stesso Venturi, con l'intento di rendere manifesto e pubblico il proprio giudizio, mentre la gran parte delle altre informazioni reperibili circa le sue idee sul restauro devono in gran parte basarsi su desunzioni e interpretazioni induttive, perfino quando derivano da suoi specifici pareri tecnici o dalle informazioni contenute nella corrispondenza privata.

Venturi considera una condizione fortunata che il Duomo di Modena si sia conservato relativamente integro nelle sue strutture, diversamente dalla sorte di tanti edifici ecclesiastici di cui deplora lo scempio di trasformazioni e aggiunte, così come, in generale, deplora il dilagare dei restauri ricostruttivi moderni.<sup>7</sup>

Fu caso che grazie allo zelo di chi gridava barbaro il monumento, il Duomo non cambiasse faccia, e non divenisse un magazzino di statue barocche, come il Pantheon Atestinum; fu caso che non trovassero effettuazione i disegni di trasformarlo in un tempio greco, di quel greco in parodia de' tempi del Regno Italico.<sup>8</sup>

Intorno ai primi anni Settanta del secolo XIX si decide di dare una dignità artistica alla zona presbiteriale e si inizia dalle absidi che erano state decorate con figurazioni neobarocche a fresco nel 1822: nel 1872 si gratta via l'affresco dell'absidiola di destra, la Cappella del Sacramento, e si sostituisce con una decorazione pittorica in stile definito "bizantino", ricalcata sul mosaico dell'abside di San Clemente a Roma. Qualche anno dopo, nel 1886, si decide di fare lo stesso con l'abside centrale: si toglie la pala settecentesca di Francesco Vellani che dominava l'altar maggiore e ostruiva buona parte dell'abside, si eliminano gli affreschi, dipinti nel catino sessant'anni prima da Geminiano Vincenti, e si progetta di ridecorare la zona, anche questa volta, in stile bizantino, sul modello del mosaico absidale di Santa Maria Maggiore. In questa seconda circostanza, Venturi si oppone con la violenza polemica che gli è propria. A quel momento, egli è l'autorevole direttore della Galleria Estense; l'autore del libro sulla Galleria che, incompiuto in città, viene uni-

<sup>4</sup> Vedi, in proposito, D. Levi, *"Cosa venite a fare ... cit., passim.*

<sup>5</sup> *Ibidem.*

<sup>6</sup> L. Ficacci, *Nel centenario della storia dell'arte*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Firenze 1994, pp. 53-63.

<sup>7</sup> A. Venturi, *Memorie autobiografiche* cit., ed. 1927, pp. 65-70; C. Acidini Luchinat, *Pitture murali antiche e nuove*, in *I restauri del Duomo di Modena 1875-1984*, Modena 1985, IV, pp. 65-86; A. M. Quartili, *Adolfo Venturi e la cultura del restauro a Modena*, in *Gli anni modenesei ... cit.*, pp. 90-91.

<sup>8</sup> A. Venturi, *Modena artistica*, Modena 1896, p. 3.

versalmente riconosciuto come il monumento fondante di una nuova scienza; ed è infine sul punto di essere chiamato a Roma al Ministero per operare, da una responsabilità centrale, l'estensione nazionale di quanto realizzato nella Galleria modenese. Da Modena, dunque, e poi da Roma, adopera ogni mezzo per impedire il rifacimento dell'abside del Duomo: scrive, fa scrivere, trama, interviene sul Ministro, sui colleghi più autorevoli, sui rappresentanti della cultura.<sup>9</sup> Nonostante le proteste, l'opera verrà realizzata ed inaugurata nel corso dello stesso 1888. Non è inutile, al nostro scopo, precisare a questo punto responsabilità, competenze, argomentazioni emerse nello svolgimento della vicenda. Si tratta di un periodo molto contraddittorio, dove punte avanzate di moderna cultura storico-artistica adottano concetti della conservazione che sono la matrice di quanto, almeno teoricamente o formalmente, viene riconosciuto valido ancora oggi.<sup>10</sup> Esse sono tuttavia eccezioni, in un dilagare di pratiche del tutto divergenti. Nel 1896, Venturi scrive:

Oggi, solo oggi, che per l'antico si sente più rispetto, e si ha maggiore pietà per i monumenti del passato, i restauri si fanno con maggior circospezione: non si rinnova a capriccio, ma si seguono le traccie scoperte di sotto agli strati d'intonaco; non si altera, seguendo il gusto del nostro tempo, ma dalla scienza, ma dalla storia de' monumenti di un'epoca istessa, affini nel senso etnografico e artistico, si cerca di trarre una guida alle ricerche e al lavoro riparatore.<sup>11</sup>

Questa citazione è del 1896, neanche dieci anni dopo la decorazione neobizantina delle absidi del Duomo, che aveva suscitato la sua opposizione; vent'anni dopo la ricostruzione del complesso di Santo Stefano; ed è infine lo stesso periodo in cui a Bologna è in corso il rifacimento in stile della chiesa di San Francesco (per citare tre casi, tra i tanti deprecati da Venturi). Evidentemente, alludendo a questa prospettiva progressista, lo studioso parla a proprio nome, nella tradizione di Cavalcaselle e di quanti, a questa data, potevano riconoscersi nei fondamenti della nuova storia dell'arte. Quindi, da un lato sta la moderna storiografia, con una tradizione minoritaria di individuazione e conservazione dell'autenticità del manufatto (tradizione dalle radici antiche ma saltuarie, risalenti almeno alla cultura settecentesca, con autorevoli, per quanto isolati, precedenti ancora anteriori). Dall'altro sta un'opposta cultura, quantitativamente maggioritaria. Chi aveva deciso di procedere nel Duomo di Modena ad un restauro che dichiarava l'intenzione di dare dignità artistica alla zona absidale, era il Capitolo. Chi ne valutava il progetto era la competente Commissione provinciale per la tutela dei Monumenti storici e delle opere d'arte, appartenente a quelle entità territoriali istituite nel 1874 dal ministro Cesare Correnti; era presieduta dal prefetto e ne facevano parte, come Venturi sottolinea additandone l'incompetenza, sindaco, canonici della Cattedrale, membri dell'Accademia delle Scienze Lettere ed Arti, eruditi locali.<sup>12</sup> Un compatto blocco cittadino, che peraltro, nella dialettica metropolitana, è ostile a lui e alla sua opera di storico dell'arte. Ad ogni passo Ven-

<sup>9</sup> A. Venturi, *Memorie autobiografiche* cit.; L. Righi Guerzoni, *Adolfo Venturi e la Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi*, in *Gli anni modenesi ... cit.*, pp. 60-61.

<sup>10</sup> A. M. Quartili, *Adolfo Venturi ... cit.*, p. 89.

<sup>11</sup> A. Venturi, *Modena artistica* cit., p. 3; A. M. Quartili (*Adolfo Venturi ... cit.*, p. 87) opportunamente riconosce nei concetti emersi nell'ambito del Secondo Congresso Artistico di Milano del 1872 la principale fonte di riferimento per i criteri conservativi sostenuti da Venturi, principalmente per quanto riguarda il restauro architettonico.

<sup>12</sup> A. Venturi, *Memorie autobiografiche* cit., pp. 65-67; A. Biondi, *Adolfo Venturi. Situazioni e figure di una gioventù modenese*, in *Gli anni modenesi ... cit.*, pp. 37-42.

turi ribadisce la professione primaria dei membri della commissione: uno è ufficiale dei bersaglieri in ritiro, l'altro avvocato, l'altro conte, poi c'è il deputato «non ignobile verseggiatore», il giornalista, qualche professore dell'università modenese e naturalmente artisti in quantità. Il cultore di storia patria, principale responsabile della scelta neobizantina, è l'avvocato. Nella sua erudizione, questi è un deciso avversario dell'arbitrio inventivo del pittore (chiunque sia) cui dovrà essere affidata la decorazione dell'abside, così come avversa l'ipotesi della reinvenzione di uno stile antico. La scelta dei modelli compiuta dall'avvocato bizantinista (mosaico di San Clemente e di Santa Maria Maggiore) è risultato di una sua ipotesi di erudizione: secondo lui e i suoi partigiani, questo è lo stile bizantino adatto all'epoca del monumento modenese; né i mosaici ravennati, che sono troppo antichi, né la coeva pittura lombarda, che è di cultura troppo scarsa per fare dignitosa figura, e comunque troppo poco nota per essere imitata. Il 'bizantino' di San Clemente e Santa Maria Maggiore garantisce alle absidi del Duomo di Modena, a suo modo di vedere, «una verità artistica quale avrebbe potuto essere»,<sup>13</sup> con la convinzione, rispetto a scelte diverse, di avere adottato quella meglio compatibile, l'equivalente di un neutro. I neutri con cui Cavalcaselle rispettava le lacune avevano tutt'altra identità, sembianza e funzione.<sup>14</sup> E la soluzione di Venturi, per quanto è deducibile, sarebbe andata nel senso di Cavalcaselle. A furia di campagne di stampa Venturi riesce a fare intervenire la Direzione Generale Antichità e Belle arti, e infine il Ministro. Al Ministero però erano arrivati anche i sostenitori del restauro e l'erudito modenese responsabile della scelta neobizantina era riuscito a mobilitare e convincere della propria idea l'indiscussa autorità di Giovanni Battista De Rossi. Non che Venturi non riconosca l'autorità di De Rossi, ma considera il suo un parere da archeologo, che non affronta il problema complessivo dell'opportunità culturale di decorare le absidi o meno, e in questo riparare il proprio parere dalla complessità di implicazioni del problema, indica il limite effettivo della filologia dell'illustre specialista. Alla fine il ministro incarica del giudizio ultimo un ispettore; ma questi è un pittore, Cesare Maccari. Maccari si reca a Modena, esamina le parti già eseguite della nuova decorazione, si indigna della pessima qualità della pittura e esprime parere negativo. Si intuisce però che ciò che sembra carente a Maccari non è tanto la qualità esecutiva, quanto la qualità stilistica. Maccari, probabilmente, sarebbe intervenuto ridipingendo, ma col proprio stile moderno.

Nella realtà, al di là di questa posizione finale, la discussione di fronte al restauro aveva avuto uno svolgimento improprio. Maccari ne contestava l'esattezza storicistica, ma, sullo specifico argomento, erano invece le sue proprie conoscenze storiche, relative ai modelli romani, ad essere errate. Questi errori gli vennero contestati, ma il giudizio di Maccari rimase negativo al rifacimento. Successivamente, le reazioni del Capitolo si orientarono nel rilevare un conflitto giuridico tra l'ultimo parere ministeriale e i precedenti; un giudizio favorevole al rifacimento, espresso inizialmente dalla commissione provinciale, risultò essere un atto burocratico più legittimo, da un punto di vista formalistico, rispetto alla successiva moltiplicazione dei pareri 'tecnici' negativi e della loro autorità. Sicché, risolta per argomenti giuridico-amministrativi la diatriba, la decorazione fu ripresa e completata.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> C. Acidini Luchinat, *Pitture murali ... cit.*

<sup>14</sup> A. Conti, *Storia del restauro ... cit.*, pp. 280-297; D. Levi, *Cavalcaselle: il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988, *passim*; D. Levi, *Cosa venite a fare ... cit.*, *passim*; *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, atti del convegno Legnago-Verona 28-29 novembre 1997, Venezia 1998, *passim*.

<sup>15</sup> A. M. Quartili, *Adolfo Venturi ... cit.*, p. 90.

Emergono vari dati da questa vicenda: l'approssimazione dell'erudizione e il pericolo del suo uso improprio, possibile proprio perché si trattava di nozioni parziali ed irrelate, utilizzate in un contesto dilettantesco. Venturi, che tra l'altro non perdeva occasione per spiegare (e lo faceva molto bene) le differenze tra sapere fine a se stesso e conoscenza fondata, articolata in una completezza di confronti e chiaramente protesa ad una finalità valida culturalmente, le avrebbe potute definire: *nozioni estranee ad un ideale*.<sup>16</sup> Le convinzioni degli eruditi erano dilettantesche e sbagliate. O meglio, potevano anche essere esatte le singole nozioni, ma era sbagliato l'intento della loro applicazione impropria, quale la presunzione di una generica bizantinità e la convinzione che questo mascheramento illusivo potesse contribuire all'artisticità del monumento. Ciò che emergeva, da questa come da innumerevoli altre vicende, era la labilità dei criteri. Tra questi, potevano essercene anche di ineccepibili, sostenuti dai rappresentanti della nuova disciplina, con maggior completezza ora di quanto non avvenisse nel passato, quando concetti identici potevano riscontrarsi, ma isolatamente, nel pensiero di singoli scrittori d'arte (*empiricamente*, avrebbe potuto dire Venturi). Ma, se poteva invece accadere che, nonostante questo, prevalessero ancora ipotesi scriteriate, in virtù del maggiore sostegno d'opinione eventualmente raccolto in ambito cittadino, per non dire del peso, di volta in volta, degli interessi ecclesiastici, professionali, politici, ciò metteva in luce, agli occhi di Venturi, la necessità inderogabile di istituire un'autorità scientifica (è in questo contesto che nasce questa nostra aggettivazione d'uso, così diffuso ancora oggi) che impedisse l'attuazione di ipotesi incompetenti. Da qui emerge l'esigenza che tale autorità scientifica fosse resa effettiva da una sua istituzionalità centrale e che costituisse così una articolazione operativa del moderno metodo storico dell'arte e delle sue ragioni. Ma con la cautela che i provvedimenti da applicare alla «Topografia di una storia del Kunstwollen [...] nazionale»,<sup>17</sup> attraverso una capillarità periferica della propria funzione, non fossero altro che le conseguenze di un giudizio tecnico scientifico. Insomma, attraverso l'accidentalità dei fatti si sta imponendo sempre più la necessità di quella struttura di tutela, contemporaneamente unitaria e «discentrata» (come si definivano allora i collegamenti al luogo), che utilizzasse il centralismo, proprio dell'amministrazione del nuovo Stato, come un'opportunità di esercizio della tutela: trasmissione di controllo e di informazione a doppio senso, qualcosa che fosse inequivocabilmente una manifestazione della storia dell'arte, sia che si trattasse di un divieto, che di eventualità diverse di provvedimenti di conservazione.<sup>18</sup>

Nella polemica sul Duomo di Modena, la posizione di Venturi e degli interventi da lui ispirati ha la particolarità di non accettare la discussione in merito alla tipologia della decorazione, all'idoneità del modello scelto: affermano il principio che sia sbagliata l'idea stessa della decorazione aggiunta e che sia falsificante.<sup>19</sup> Giusta dunque, per lui, la rimo-

<sup>16</sup> Tutta la moderna storia dell'arte nasce dalla sua consapevole distinzione dall'erudizione, fin dagli accenni di Quatremère de Quincy nelle *Lettres à Miranda* (1796). Quanto a Venturi, i riferimenti sono numerosi (vedi G. Biondi, *Le ricerche di Adolfo Venturi all'Archivio di Stato di Modena (1878-1887)*, in *Gli anni modenesei ... cit.*, pp. 107-108; L. Ficacci, *Nel centenario ... cit.*, pp. 56-57).

<sup>17</sup> E. Raimondi, *Verso un nuovo ritratto*, in *Gli anni modenesei ... cit.*, p. 8.

<sup>18</sup> A. Emiliani, *Una politica dei beni culturali*, Torino 1974, *passim*.

<sup>19</sup> È ancora nelle *Memorie* che Venturi testimonia come vi fosse, a quell'epoca «... gran miseria di criteri: ma Dio volle che poi ricostruttori come Camillo Boito, contraffattori dell'antico come il sapiente architetto D'Andrade, si convertissero a un principio molto semplice: l'antico non si rifà, perché con gli strumenti diversi, con spirito diverso, noi non possiamo imitarlo. Basti quindi puntellare l'antico, tenerlo su. Propugnai sempre costantemente questo principio che a po' per volta si è divulgato» (ivi, p. 126).

zione dell'affresco ottocentesco, ma riportando la cortina muraria, e dunque la struttura, a nudo. Non solo la 'struttura' è la purezza intrinseca dell'opera architettonica (e tanto si può applicare evidentemente anche alla pittura), ma il suo rispetto finisce per essere concepito come una misura morale, così come il suo adattamento è un camuffamento illusionistico e dunque una mistificazione.<sup>20</sup> In questo confluiscono i concetti che si erano già precisati, almeno a partire dagli anni Settanta, sia nell'attività di Cavalcaselle che nelle enunciazioni emerse nel ricordato Secondo Congresso Artistico di Milano.<sup>21</sup> Ovviamente, il rispetto della successione storica degli interventi non è radicale per Venturi e, su un edificio, esso si arresta di fronte al primato della maggiore rilevanza storico artistica.<sup>22</sup> Questo elemento evidentemente lega le decisioni alla relatività del giudizio dal quale deriva l'attribuzione del valore di autenticità, dove il sedimento storico successivo alla parte di maggior valore storico-artistico sta per superfetazione e occultamento. La superfetazione è l'analogo, nelle idee di Venturi sul restauro, dell'accumulo di opinioni false che, nel tempo, travisano l'autentica attribuzione o interpretazione di un'opera. Aveva pur definito, nella citazione precedente, «un magazzino di statue barocche» la trasformazione secentesca della chiesa di Sant'Agostino in Pantheon Atestinum. E un tale concetto ricorre con coerenza nella varietà dei casi di cui si occupa, nel corso della sua vastissima attività. La ragione sta nel fatto che, anche per il restauro, il suo giudizio dipende da un'applicazione di quel "criterio positivo e di critica" che, ad imitazione del metodo delle scienze naturali, ritiene doversi applicare alle forme dell'arte, rinnovando, con moderna accentuazione positivista, una costellazione di precedenti, già emersi nel corso della cultura illuministica, della definizione di una disciplina specifica dedicata alle opere dell'arte. Nel momento in cui Venturi riconosce all'opera d'arte la qualità di documento di una cultura, valido, secondo la sua concezione idealistica (post illuministica, in questo), a costituire un esempio per l'attualità, compie il passo concettuale che lo conduce a sostenere, nel restauro, l'esigenza dell'identificazione e della salvaguardia dell'esistente, seppure lacunoso, e l'accettazione dell'irrimediabilità di quanto perduto o degradato, contro l'estetica e la pratica ricostruttiva e illusionistica ancora abbondantemente in vigore nell'ultimo quarto del secolo XIX.

Il contesto concettuale in cui questa convinzione si colloca è, in Adolfo Venturi, più strutturato di quanto non fosse in un altro grande promotore della conservazione, Giovan Battista Cavalcaselle, che Venturi giudica più empirico e estraneo alla consapevolezza dell'effettiva complessità del problema storico artistico «Lo storico della pittura italia-

<sup>20</sup> A proposito del fondamento etico, per Venturi, della nuova disciplina storico-artistica nel suo complesso, vedi analoghe deduzioni in G. Biondi, *Le ricerche ... cit.*, p. 107 e L. Ficacci, *Nel centenario ... cit.*, pp. 54-57.

<sup>21</sup> D. Levi, *Cosa venite a fare ... cit.*, pp. 26-27; A. M. Quartili, *Adolfo Venturi ... cit.*, p. 87.

<sup>22</sup> Si veda quanto prose letterarie come quelle, più distese, di genere memorialistico consentano a questo orientamento di emergere con l'evidenza che in studi prettamente storico-artistici rimane necessariamente implicita nel giudizio. Un buon esempio sul limite stabilito dallo storicismo di Venturi all'accettazione relativistica delle successioni di interventi su un edificio, e di conseguenza sulla distinzione tra ciò che considera autentico e ciò che considera spurio, è nei ricordi di viaggio a proposito del Duomo di Salerno o di quello di Amalfi, pubblicate in memoria di Corrado Ricci. Le trasformazioni barocche vi si trovano così descritte: «Lo stucco, la calce, si sono rovesciati a incassare le colonne delle navate, e solo, tra quelle tombe di gesso, a mostrare la nuda povertà, i pulpiti e le transenne dell'altar maggiore, appaiono come lembi di cielo splendenti di stelle ...» (A. Venturi, *Note di viaggio*, Roma 1935, p. 216), oppure, per il Duomo di Amalfi, «Tanta fantasia d'arte fu cancellata, o quasi. Dove era la policromia orientale e passata la calce, dov'erano fiori si è sparsa la cenere. Dai giorni del primo rinascimento artistico italiano, festeggiati su questa costa, par che gli occhi si sieno chiusi, che la gente sia divenuta profana al culto della bellezza. Tutto si trasformò e ogni trasformazione fu deformazione e peggio» (ivi, p. 221). Vedi anche A. M. Quartili, *Adolfo Venturi ... cit.*, p. 89.

na – dice di Cavalcaselle – tessava, tessava, senza pensare se alcuno potesse vestirsi de' suoi panni».<sup>23</sup>

Con una complessità più evoluta di quanto non fosse in Cavalcaselle, in Venturi l'origine di una tale concezione è interamente compresa nell'ideologia generale su cui si sta fondando una storia dell'arte di tipologia prettamente italiana: la restituzione di un'attendibile sembianza delle forme, liberata dall'equivoco di interventi successivi, intesa come l'unica possibilità di reimmissione dell'opera nel proprio contesto storico e di esercizio di un conseguente giudizio.<sup>24</sup>

L'ignoranza storiografica e la presunzione erudita sono per Venturi tra le cause di offuscamento della verità, tanto nella critica che nel restauro. Il criterio che ordina i suoi interventi sul restauro è basato sull'esigenza del ripristino di un nesso e di una continuità storica, non diversamente da quanto egli pretende si faccia nel momento filologico o museografico o critico. La funzione del restauro, intrinseca al raggiungimento della complessiva conoscenza storico-artistica dell'opera, è, per Venturi, il ripristino della leggibilità di ciò che è autenticamente superstita. Gli manca ancora l'individuazione delle problematiche connesse al degrado naturale dei materiali, indipendente dal volontario intervento di manomissione. Ma per contro è decisivo il discrimine, oggi ovvio dal punto di vista teorico, tra godibilità estetica ed esigenza di una pertinente comprensione storico-artistica.

Al momento, invece, questo passo era cruciale, perché si basava sull'individuazione di una specifica ragione professionale adibita alla conoscenza delle opere d'arte e della loro storia. Da lì deriva la nuova identità dello storico, distinta tanto dalla competenza pratica dell'artista, quanto dal particolarismo dell'erudito, detentore di nozioni sterili perché prive di sviluppo storiografico.

Conseguenza determinante è l'assegnazione allo storico, entro un sistema istituzionale e unitario, di pertinenza nazionale, della responsabilità metodologica e direttiva del restauro, quale fondamento per l'individuazione di una operatività distinta dalla competenza artistica. Ma qui è anche reperibile l'origine della specifica definizione dell'identità del restauratore e della metodologia generale della prassi del restauro, quale si preciserà nel corso degli anni Trenta e che sarà infine delineata dalla teoria brandiana. Un'identità dove, indipendentemente dalle variabili soggettive e dalla riconosciuta esigenza di una stretta collaborazione tra le parti in questione, il momento operativo debba necessariamente dipendere da un giudizio storico-artistico che sia responsabile ultimo tanto del progetto che della direzione della sua applicazione.

Le idee di Adolfo Venturi sul restauro, pur con tutte le nuove informazioni acquisibili dallo studio di nuove fonti documentarie, dovrebbero essere così implicite nella storia e nella pratica della tutela italiana da non risultare particolarmente sorprendenti. Anche le desunzioni che se ne possono trarre rasentano l'ovvietà, almeno finché la cultura della conservazione si trovi nel pieno della propria vitalità e operatività. Quanto non si sapesse nei particolari, si potrebbe comunque facilmente desumere o immaginare dalla fenomenologia di una cultura della tutela che ne è la diretta discendenza. Ma se invece dovesse risultare di effettiva utilità storiografica l'indagine minuta di questi aspetti, ciò po-

<sup>23</sup> A. Venturi, *Memorie autobiografiche* cit., p. 83. Ma per un più completo inquadramento del rapporto tra Venturi e Cavalcaselle rinvio a A. Venturi, *Di Gian Battista Cavalcaselle. Conferenza tenuta in Legnago il 14 luglio 1907*, Legnago 1908 (ried. Legnago 1997) e, soprattutto, D. Levi, *Cavalcaselle ... cit, passim*.

<sup>24</sup> A. Venturi, *Memorie autobiografiche* cit., p. 75.

trebbe essere un segno che qualcosa si è disarticolato nel sistema culturale portante, che ne rendeva inutile la distinta consapevolezza di dettagli e implicazioni. Che la implicita tradizione si è in qualche modo interrotta. Certamente, il progressivo allontanamento degli organismi di responsabilità storico-critica dalle decisioni politico-amministrative, e, per contro, il frazionamento crescente di queste ultime, sono un fenomeno recente, caratterizzante gli ultimi quindici anni di riforme, che ha comportato la crescente emarginazione delle ragioni della disciplina storica. Si tratta, negli effetti, di trasformazioni realmente innovative, che alterano l'identificazione tradizionale, in Italia, tra storia dell'arte e patrimonio storico-artistico, quale si era configurata a partire dall'ultimo decennio dell'Ottocento e sviluppata, pur tra difficoltose fasi storico-politiche, fino agli anni Novanta del secolo successivo. Rispetto alla situazione accusata da Venturi negli anni Ottanta, nell'episodio preso ad esempio, e al suo superamento nella struttura della tutela pubblica, la fenomenologia attuale è del tutto nuova, col suo macroscopico ritorno di poteri decisionali incompetenti, benché determinanti quando non esclusivi. Non c'è dubbio che ciò avvenga in ragione dell'estendersi delle implicazioni finanziarie, sociali e politico-amministrative, portate da un più generale riconoscimento, nella società, di una problematica dei beni culturali. Ma questo non produce una cultura alternativa, bensì la devastazione di un sistema culturale. Dalla parte della disciplina, il fenomeno conseguente è la perdita del concetto di direzione storico-artistica, costituente la vera innovazione del modello italiano, che Adolfo Venturi aveva contribuito a costruire, quasi per implicito affidamento da parte del potere politico dell'Italia post-unitaria. Tale responsabilità direttiva è oggi incrinata in senso generale dalla complessiva esautorazione della professione, come si diceva, nell'ambito di quello che continua ad essere, come che sia, il campo della tutela pubblica. Ma si trova involontariamente messa in crisi anche nella peculiarità del proprio contesto specifico. Lo stesso progresso delle metodologie del restauro e la necessaria maturazione delle singole professionalità esecutive ha contribuito a produrre un'interpretazione dell'unicità della responsabilità storico-artistica come una convenzione amministrativa o peggio, e a produrre già qualche importante modifica giuridico-amministrativa conseguente. Quelle qui evocate sono sintomatologie dalle cause diverse e non collegate tra loro, ma dagli effetti convergenti, fino a produrre un'oggettiva crisi non solo della disciplina specifica, ma della complessiva collocazione dell'opera di tutela nel contesto dei valori della cultura. Se è condivisibile che questi effetti siano davvero sul punto di verificarsi, allora risulta assolutamente necessaria una radicale disamina degli episodi fondativi e dell'evoluzione di una pur recente storia della cultura, perché i fenomeni attuali siano almeno riconoscibili nella loro oggettiva entità e nelle loro conseguenze.





# CORRADO RICCI E IL RESTAURO TRA TESTO, IMMAGINE E MATERIA

SILVIA CECCHINI

Il nostro tempo è pervaso da una stupefacente manipolabilità delle immagini. Nuovi e sempre più potenti strumenti informatici ci permettono, con estrema facilità, di integrare, trasformare, alterare le immagini. Realtà virtuale, computer grafica, robotica riproducono parti perdute, ricreano interi monumenti nella loro virtuale tridimensionalità. Che ne è di categorie come l'autenticità? E del rapporto tra immagine e materia? Forse ci troviamo nel mezzo di un sovvertimento di paradigma? È lecita dunque l'esigenza di indagare origini e motivazioni di categorie che si definiscono alla fine del XIX secolo – e a volte ancor prima – che sono, fino ad oggi, fondanti la nostra cultura del restauro.

## TRA TESTO SCRITTO E TESTO FIGURATO

Nel 1863 Giovan Battista Cavalcaselle suggerisce di ispirarsi, per il restauro dell'arte antica, alle pratiche ormai diffuse nel trattamento delle antiche pergamene. Lasciare cioè le lacune libere da reintegrazioni e suggerire, per ausilio al visitatore inesperto, una possibile interpretazione attraverso l'uso di una copia su cui reintegrare le lacune. Si sarebbe così salvato «l'originale» per lo studioso e aiutato il curioso alla comprensione dell'antico.<sup>1</sup>

A distanza di venti anni, nel 1883, dalle pagine del «Fanfulla della Domenica» Corrado Ricci evoca, in relazione al restauro degli affreschi, il trattamento riservato agli antichi epigrammi: niente reintegrazioni. Chiama in causa l'epigrafia dicendo che, se non è possibile completare il testo delle iscrizioni romane senza pregiudicarne l'autenticità, lo stesso criterio deve valere per il testo figurativo degli affreschi.<sup>2</sup>

Camillo Boito affronta lo stesso tema e con la consueta forma dialogica che gli costerà l'accusa di ambiguità, scrive:

---

<sup>1</sup> G. B. Cavalcaselle, *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di Belle Arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, estratto da «Rivista dei Comuni Italiani», Torino 1863.

<sup>2</sup> Il raffronto tra testo scritto e testo figurato in relazione a questioni di restauro si estende addirittura all'architettura, e le facciate delle chiese divengono, agli occhi di C. Ricci, «stupendi frontespizi» che devono annunciare ciò che «trovasi nel libro», in C. Ricci, *Ristori e restauratori*, in «Fanfulla della Domenica», V, 43 (28 ottobre 1883) e V, 47 (25 novembre 1883).

Che cosa direste, signori, di un antiquario, il quale, avendo scoperto, mettiamo, un nuovo manoscritto di Dante o Petrarca, monco ed in gran parte illeggibile, si adoperasse a riempire di suo capo, astutamente, sapientemente, le lacune, per modo che non fosse più possibile distinguere dalle aggiunte l'originale? Non maledireste l'abilità suprema di questo falsario?<sup>3</sup>

Negli studi sulle epigrafi un passaggio da integrazioni artistiche – connesse alla ricostruzione di monumenti attraverso disegni e incisioni – a soluzioni basate su criteri filologici e di riconoscibilità si era già verificato alla metà del Cinquecento ed aveva avuto da quel momento alcuni importanti e lucidi sostenitori. Numerose furono da allora le tecniche ed i segni convenzionali adottati per le integrazioni: lettere in caratteri minori, differenze cromatiche che permettessero di mantenere coerenza nell'aspetto grafico. Qualcuno individuò soluzioni diverse a seconda delle diverse tipologie di degrado: una fascia di punti per le lacune, un punto sottoposto a una singola lettera per casi di lettura incerta, una fascia di piccole linee per le rasure.<sup>4</sup>

La questione sembra acquisire una nuova rilevanza ed attualità quando, a metà dell'Ottocento, l'Italia viene percorsa dai collaboratori del Mommsen alla ricerca di iscrizioni e manoscritti.<sup>5</sup> Tutti tedeschi, a quanto consta, ad eccezione di Gian Battista de Rossi e del francese René Cagnat.

A questo fiorire di studi epigrafici, che porta dal 1863 alla pubblicazione dei volumi del *Corpus Inscriptionum Latinarum*, si può forse riferire la connessione, frequente in questi anni, tra restauro di testi figurati e tecniche di trasmissione dei testi scritti. Il raffronto fra le due diverse tipologie di documento è certamente la spiegazione più spesso adottata a sostegno dei criteri di riconoscibilità dell'intervento e di non-reintegrazione.

Anche l'archeologo Emanuel Loewy torna sull'importanza della relazione tra testo scritto e testo figurato, e ne sottolinea la pertinenza sia riguardo ai contenuti che ai caratteri formali. Loewy proviene dall'Università di Vienna, dove Riegl andava elaborando una nuova lettura della storia dell'arte. Dal 1890 al 1915 tiene la cattedra di Archeologia

<sup>3</sup> C. Boito, *I restauratori*. Conferenza tenuta all'Esposizione di Marino il 7 giugno 1884, Firenze 1884.

<sup>4</sup> Carlo Sigonio, nei *Fasti capitolini*, stampava in caratteri minori le parti integrate (C. Sigonio, *Fasti capitolini*, Modena 1550); dopo di lui, nel 1608, Petrus Ciaconius, negli *Opuscula* pubblicati postumi, aveva scelto di presentare in caratteri rossi la parte autentica, in caratteri neri quella integrata. Questo accorgimento, che permetteva di ricostruire anche l'aspetto grafico delle iscrizioni, ebbe largo successo e, a distanza di poco più di un secolo, fu adottato da Scipione Maffei (P. Ciaconius, *Opuscula. In columnae rostratae inscriptionem a se conjectura suppletam explicatio*, Roma 1608). Altri segni convenzionali furono scelti da Martin Smetius, che dichiarava di astenersi da ogni integrazione affermando che «Fragmenta item omnia ea qua nunc exstant forma reddere ac repraesentare malui, quam ex meo cerebro, sive bene sive male restituendo, depravare». Lo Smetius usava una fascia di punti per le lacune, un punto sottoposto a una singola lettera per casi di lettura incerta, una fascia di linee per le rasure (M. Smetius, *Inscriptionum antiquarum quae passim per Europam liber*, Leida 1588). Per una trattazione complessiva degli autori citati cfr. I. Calabi Limentani, *Epigrafia latina*, Palermo, 1991.

<sup>5</sup> Nel 1815 il Niebuhr, sul presupposto che le iscrizioni fossero per la storia antica l'equivalente dei documenti per la storia moderna, propose all'Accademia di Berlino la creazione di un *Corpus* che raccogliesse iscrizioni greche e latine assieme a quelle delle altre lingue dei popoli dell'impero romano, cfr. B. G. Niebuhr, *Römische Geschichte*, Berlino 1828-1832. L'idea rispondeva ad un'esigenza fortemente sentita dagli studiosi. Così furono in molti a perseguire lo stesso fine. Il *Corpus* delle iscrizioni greche venne licenziato nel 1822. Si erano così scisse le sorti delle iscrizioni greche dalle latine. Nel 1852 vide la luce il primo volume del *Corpus Inscriptionum Latinarum* (CIL) ad opera di Teodoro Mommsen. Molti furono i collaboratori all'opera iniziata dal Mommsen. Il criterio di non servirsi di studiosi locali, ma di recarsi personalmente sul luogo a visionare materiali e manoscritti, ebbe assai poche eccezioni. Cfr. I. Calabi Limentani, *Epigrafia*... cit., pp. 53-57, 60, 63-65.

a Roma, presso l'Università «La Sapienza». Le sue lezioni, già dall'apertura del corso, mostrano l'eredità della scuola filologica tedesca, della concezione della storia che Riegl teorizzerà in *Stilfragen*, del purovisibilismo. Contro le barriere che separano le discipline Loewy sostiene l'incrocio dei dati sostanziali desumibili dalle diverse tipologie di fonti, scritte e figurate; contro il rischio di trascurare il dato materiale, sostiene il metodo filologico per «emendare e congetturare, eliminare e completare», per «ricavare da rappresentanze ora ampliate ora sfrondate, ora arbitrariamente modificate, la redazione primitiva d'un mito».<sup>6</sup> Intuendo con lucidità la non-neutralità e irreversibilità dell'indagine archeologica,<sup>7</sup> individua quindi nella filologia la guida metodologica dell'archeologia verso la comprensione del *sensu*.<sup>8</sup> Anche per Loewy l'epigrafia svolge un ruolo illuminante. Essa è «posta nel mezzo fra quelle due (l'archeologia e la filologia), in quantoché ha per oggetto, come la filologia, testi scritti, mentre con l'archeologia ha comune il carattere monumentale della materia». «Scienza gemella dell'archeologia», le dà ispirazione per il trattamento dei documenti materiali.

Il vasto carteggio di Ricci, conservato a Ravenna, testimonia dei rapporti più o meno assidui, ma comunque significativi, intercorsi tra tutti i personaggi citati e permette di far riemergere la rete di contatti attraverso cui circolarono le idee.

## LA RICERCA DELL'AUTENTICITÀ

Il richiamo all'epigrafia esprime in modo chiaro il concetto di fondo: il nuovo statuto disciplinare della storia dell'arte, il suo fondarsi sull'applicazione alle immagini del metodo positivo, filologico, sperimentale. Ne consegue che le opere – documenti degli studi storico-artistici – vengano sottoposte, da chi è partecipe di questo mutamento, alle stesse regole dei documenti delle scienze naturali, della letteratura, dell'erudizione storica.

La storia dell'arte acquistava «un valore scientifico vieppiù spiccato e distinto, tanto da occupare già un posto considerevole in qualsiasi posto di cultura» scrive già nel 1861 Gustavo Frizzoni, definito da Adolfo Venturi il «rappresentante più tipico del morellianesimo».<sup>9</sup> Gustavo Frizzoni, fedele collaboratore del Morelli, conosce bene Corrado Ricci e Adolfo Venturi.<sup>10</sup> I tre si confrontano sul modo di intendere e di vedere, sulle procedure

<sup>6</sup> E. Loewy, *Sullo studio dell'archeologia*, Firenze, 1891, p. 8.

<sup>7</sup> «Quasi ogni scavo è una violenza che altera per sempre lo stato originario delle cose: scavando dunque ci corre il dovere verso i posteri di non privarli di nessun fatto e di nessuna circostanza, a cui un aspetto cambiato e una cognizione allargata potrebbe dare importanza. Non osiamo distruggere se non per meglio conservare»: E. Loewy, *Sullo studio ...* cit., p. 11.

<sup>8</sup> «Vediamo quindi la filologia guidare i primi passi della nostra scienza, tendenti a comprendere il *sensu* e l'argomento delle opere d'arte. Ma le dà di più (la filologia all'archeologia): le presta il suo metodo». Loewy evidenzia inoltre la necessità di integrare, nello studio delle opere d'arte, la cultura di un'epoca nel suo complesso: ivi, pp. 6-7.

<sup>9</sup> A. Venturi, s. t., in «L'Arte», XXII (1919), p. 84. Su Gustavo Frizzoni cfr.: S. Samek Ludovici, *Storici, teorici e critici delle arti figurative (1800-1940)*, Roma 1942, pp. 159-161, con bibliografia completa delle opere di Frizzoni; A. Locatelli Milanese, *G. F. Curriculum Scriptoris*, Bergamo 1924; G. Kannes, *ad vocem* «Gustavo Frizzoni», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 50, Roma 1998, pp. 581-583, utile in particolare per i rapporti intercorsi con Giovanni Morelli. Per riferimenti bibliografici sulla fortuna critica del metodo morelliano cfr. in particolare C. Ginzburg, *Spie*, in *Miti, emblemi, spie*, Torino 1986, pp. 158-209.

<sup>10</sup> Cfr. in particolare G. Agosti, *La nascita della Storia dell'Arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Venezia 1996, pp. 48, 72, 76, 88, 97, 113n, 128, 143. Venturi e Frizzoni nel 1896 accorsero in aiuto di Ricci,

del metodo positivo e su quella sensibilità che si va diffondendo, connessa alla pratica del vocabolario morelliano, l'attenzione agli indizi formali meno evidenti.<sup>11</sup>

Venturi ricorda questo clima nelle *Memorie autobiografiche*.

Quando in Bologna fui invitato da Corrado Ricci a un convegno di studiosi d'arte emiliani, non si parlò d'altro che del libro di Giovanni Morelli. Erano al convegno Giulio Cantalamessa, che, deposta la tavolozza, s'era dato a scriver d'arte, e ne scriveva con garbo signorile; Gian Battista Toschi ...<sup>12</sup>

Critico nei confronti del metodo morelliano, Venturi, negli *Studi dal vero attraverso le raccolte artistiche d'Europa* e nella *Galleria Crespi* mostra una forte impronta morelliana e il suo rapporto culturale con il Morelli, negli anni 1880-1910, sembra averlo segnato più di quanto da lui stesso dichiarato.<sup>13</sup>

Ricci, frequentatore di circoli morelliani, critica la sfiducia del Morelli nella storia dell'arte e giudica i risultati del suo metodo dipendenti da doti individuali, soggettive. Tuttavia considera il suo «uno dei più forti contributi portati sino ad ora alla storia della pittura italiana» e afferma che grazie ad esso «la distinzione delle varie scuole, accennata appena dal Lanzi e dal Rosini, sviluppata con serietà di ricerche dal Crowe, dal Cavalcaselle e dal Lafenestre, raggiunge quasi la perfezione ...».<sup>14</sup>

Su quel metodo si andavano definendo schieramenti in Italia come all'estero; in Germania al Morelli si opponeva il Bode, in linea con la tradizione del Waagen e del Cavalcaselle. Favorevoli gli erano invece il Furtwängler e il Wickhoff.<sup>15</sup> È un metodo diffuso non solo tra studiosi d'arte. Ne sono seguaci convinti anche uomini politici, studiosi, amministratori.<sup>16</sup> Assieme al metodo di studio positivo contribuisce a creare un nuovo modo di osservare le opere d'arte che non può non avere conseguenze anche per il restauro.

Negli anni in cui i nuovi orientamenti storico-critici portano a modificare un lungo elenco di attribuzioni, il termine *autenticità*, proveniente dalla sfera giuridica e religiosa, viene preso in prestito nel vocabolario del restauro che lo sovrappone o più spesso lo so-

impegnato nel riallestimento della Regia Galleria di Parma: cfr. C. Ricci, *La R. Galleria di Parma*, Parma 1896. Interessante in relazione alle successive scelte sui temi del restauro il fatto che nel riallestire la galleria Ricci scelga per le pareti un fondo «del color di creta». Lo sceglie per il suo effetto «tranquillo» e lo definisce «fondo neutro».

<sup>11</sup> C. Ricci è autore di una delle poche recensioni comparse in Italia alla traduzione del testo di Morelli con lo pseudonimo di I. Lermolieff, *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino. Saggio critico di Ivan Lermolieff, tradotto dal russo in tedesco per cura del dott. Giovanni Schwarze e dal tedesco in italiano dalla baronessa K... A....*, Bologna 1886; C. Ricci, *Critica d'arte*, in «Cronaca Bizantina», VI, III (17 gennaio 1886), pp. 3-4. Nel 1891 Venturi, elogiando le doti di Frizzoni nell'applicazione del metodo storico, scriveva a C. Fiorilli: «Non credo che al Frizzoni si potranno dare buoni compagni; e il Frizzoni stesso, in fatto di riparazioni dell'antico, tende a lasciare innovare troppo. [...] E val meglio un erudito scarso di idee che un artista ricco di fantasia entro la Giunta», citato in G. Agosti, *La nascita ... cit.*, p. 97.

<sup>12</sup> A. Venturi, *Memorie autobiografiche*, a cura di G. C. Sciolla, Torino 1991, p. 40. Si ritrovava dunque in queste circostanze il gruppo che veniva definito da Venturi «quartetto della storia dell'arte»: A. Venturi, *Giulio Cantalamessa*, in «Roma», 2 (1925), pp. 241-247.

<sup>13</sup> A. Venturi, *Studi dal vero attraverso le raccolte artistiche d'Europa*, Milano 1927; Id., *La Galleria Crespi in Milano: note e raffronti*, Milano 1900. Per un panorama sulle posizioni critiche cfr. G. C. Sciolla, *Appunti sulla fortuna del metodo morelliano e lo studio del disegno in Italia, "fin de siècle"*, in «Prospettiva», 33-36 (1983-1984), pp. 385-389 e relativa bibliografia. Sul rapporto di Venturi con il Morelli cfr. anche G. Agosti, *La nascita ... cit.*, pp. 69-72.

<sup>14</sup> C. Ricci, *Dal giottismo al futurismo. Problemi d'arte*, in «Nuova Antologia», 68 (1933), pp. 486-495.

<sup>15</sup> Cfr. L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, Torino 1964, pp. 237-244.

<sup>16</sup> Ne fu sostenitore convinto, ad esempio, Marco Minghetti, più volte Presidente del Consiglio e ministro delle Finanze e degli Interni, appassionato scrittore dilettante di temi artistici.

stituisce al termine *originale*. E non è priva di fascino l'idea che tale provenienza del termine – giuridica e religiosa – esprima l'intenzione, anche sul piano terminologico, di condannare legalmente e spiritualmente la dilagante pratica della falsificazione.

La discussione sulla definizione di *autenticità* avviene a livello europeo. Burckhardt, nel testo *L'autenticità dei quadri antichi*, definisce il significato del termine in funzione del suo contrapporsi al falso ed individua ben sei gradi di autenticità.<sup>17</sup> Curiosa circostanza che Burckhardt, in quello stesso anno, incontri Morelli a Basilea e che mostri una conoscenza straordinaria del suo libro sommergendolo di domande su quel nuovo metodo.<sup>18</sup>

Nel 1885 Boni, eletto membro della Society for the Protection of Ancient Buildings di Londra ed invitato ad esporre i propri criteri, dà la nota definizione: «L'*autenticità* non costituisce il pregio principale dei monumenti, ma è condizione di ogni pregio che essi possono avere».<sup>19</sup>

Sul concetto si pronuncia anche l'affermato giurista Luigi Corsari, autore di una notevole opera di commento alla legislazione civile e penale postunitaria:

Anzitutto dobbiamo proporci il rispetto assoluto per l'autenticità di quanto sopravvive delle antiche opere ed una completa rinuncia alle idee aprioristiche ed a quelle derivanti dalla lettura di centinaia di volumi critici, per interrogare invece i monumenti e tenere conto di quanto essi dicono, e sul resto, imitarli: tacendo.<sup>20</sup>

Al concetto di *originalità*, intesa come qualità creativa della personalità dell'artista contrapposta alla copia, cui negli anni Trenta dell'Ottocento faceva riferimento il Rumohr, si sostituisce nel lessico degli studiosi il concetto di *autenticità*, che allude invece al valore documentario dell'opera.<sup>21</sup> Sostituzione lessicale che si può leggere, a mio avviso, in connessione al nuovo orientamento della storiografia cui fanno riferimento Boni, Boito, Corsari, Ricci e altri. Per una schiera di studiosi, la prima generazione di funzionari dello Stato, l'*autenticità* diviene allora parametro decisivo.

Nel 1927 Venturi scriverà:

è necessario diffidare dalle notizie erudite e persuaderci che le più autentiche e pure si ricavano direttamente dall'aspetto delle opere d'arte, dalla forma che porta il suggello del suo creatore.<sup>22</sup>

<sup>17</sup> Burckhardt associa al termine il significato di antico, contrapposto al falso e introduce l'ulteriore questione dell'autografia della firma. «Capita sovente di essere consultati sull'autenticità di un quadro; la domanda può avere due significati. Uno: il quadro è antico oppure fabbricato in un tempo recente con intento di ingannare? Due: è esatta la sua attribuzione, è esso realmente opera del pittore indicato? Sono queste due domande completamente diverse che vanno esaminate separatamente»: J. Burckhardt, *L'autenticità dei quadri antichi* (1882), in *Arte e storia: lezioni 1844-1887*, Torino 1990, pp. 298-308.

<sup>18</sup> Il 22 giugno 1882 Morelli scriveva a Minghetti da Basilea: «Il vecchio Giacomo Burckhardt che andai a trovare jersera, mi fece le più liete accoglienze, e volle passare meco tutta la serata. È uomo originalissimo, tanto nel fare che nel pensare, e piacerebbe anco a te [...] mi parlò del libro di Lermolieff, come se lo sapesse a memoria, e se ne servì per farmi un mondo di domande – cosa che lusingò non poco il mio amor proprio. Stamane mi ritroverò ancora insieme a lui ...», Biblioteca Comunale di Bologna (Archiginnasio), Carte Minghetti, XXIII, 54, citato in C. Ginzburg, *Miti ...* cit., p. 194.

<sup>19</sup> G. Boni, *Il duomo di Parenzo ed i suoi mosaici*, in «Archivio Storico dell'Arte», VII (1894), pp. 107-131, 359-364; E. Tea, *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*, Milano 1932.

<sup>20</sup> L. Corsari, *Il Foro romano e le recenti scoperte* (19 gennaio 1899), in G. F. Giuliani - P. Verduchi, *L'area centrale del Foro Romano*, Firenze 1987, p. 11.

<sup>21</sup> K. F. Von Rumohr, *Italienische Forschungen*, Berlin-Stettin 1827-1831; L. Venturi, *Storia ...* cit., pp. 239-240.

<sup>22</sup> A. Venturi, *Studi dal vero attraverso le raccolte artistiche d'Europa*, Milano 1927.

Burckhardt aveva analizzato i diversi gradi dell'autenticità, dall'autografia all'opera di bottega.<sup>23</sup> Per Venturi è nell'aspetto della materia, nella forma plasmata dall'artista che va riconosciuto il valore di autenticità delle opere del passato.

## UN PERCORSO DEL RESTAURO DALL'IMMAGINE ALLA MATERIA

Come studioso ed amministratore Corrado Ricci si è dedicato ai problemi del restauro con continuità, per quasi cinquant'anni, dagli anni Ottanta dell'Ottocento fino agli anni Trenta del Novecento.<sup>24</sup> La sua rubrica dal titolo *Ristauri e restauratori*, apparsa sul «Fanfulla della Domenica» tra l'83 e l'84 è, allo stato odierno degli studi, la prima rubrica tematica sul restauro, pubblicata su un giornale non specialistico e ad ampia tiratura.<sup>25</sup>

Corrado Ricci condivide con Venturi l'intuizione del nuovo ruolo che i periodici possono svolgere nell'Italia unita, una vera e propria cassa di risonanza, mezzo di comunicazione di massa da usare per scopi educativi e formativi anche nel campo della storia dell'arte, soprattutto in seguito alla diffusione della fotografia per illustrare le opere.<sup>26</sup> Partecipante di valori risorgimentali, Ricci vuole comunicare attraverso la rubrica sul restauro un nascente senso della patria, l'individuazione dell'identità della nazione, la consapevolezza che la difesa dell'interesse del paese – unità territoriale definita e politicamente organizzata – è azione morale. E in questo processo l'identità del monumento coincide con l'identità nazionale. Una cultura eclettica gli permette di cogliere e mettere in luce la convergenza nel restauro dei diversi aspetti della cultura e della sensibilità di un'epoca.

I dati raccolti finora sul ruolo di Ricci nelle questioni relative ai restauri delineano un atteggiamento lontano da teorizzazioni e concentrato piuttosto su aspetti storici e filologici e, più tardi, politici e amministrativi. Per l'osservazione diretta e gli aspetti tecnici Ricci sembra affidarsi a personaggi di fiducia, archeologi, restauratori. Giuseppe Gerola, Giuseppe Zampiga a Ravenna, poi Orfeo Orfei, Tito Venturini Papari ed altri restauratori; assai frequente la consulenza di Luigi Cavenaghi e poi, negli anni della Direzione Generale – dal 1906 al 1919 – costante il riferimento a Giulio Cantalamessa per le questioni relative al restauro.<sup>27</sup> Ricci, consapevole della propria formazione prettamente

<sup>23</sup> J. Burckhardt, *L'autenticità ... cit.*, pp. 298-308. Cfr. inoltre nota 17.

<sup>24</sup> Membro di commissioni di controllo, poi Soprintendente presso la prima Soprintendenza d'Italia, quella di Ravenna (1897), ricopre per quattordici anni la carica di Direttore Generale Antichità e Belle Arti (1906-1919). A. Emiliani, *Corrado Ricci: la ricerca positiva, l'animo idealistico e la nascente politica dell'arte in Italia*, in «Accademia Clementina», 37 (1997), pp. 23-69.

<sup>25</sup> C. Ricci, *Ristauri e restauratori*, in «Fanfulla della Domenica», V, 40 (7 ottobre 1883); V, 41 (14 ottobre 1883); V, 43 (28 ottobre 1883); V, 44 (4 novembre 1883); V, 46 (18 novembre 1883); V, 47 (25 novembre 1883); VI, 2 (13 gennaio 1884).

<sup>26</sup> Ricci ebbe una grandissima attenzione alla fotografia quale strumento di documentazione. Figlio di un fotografo, condivise con Boito un'attenzione per la documentazione ed il censimento fotografico che le frequentazioni milanesi degli anni Ottanta-Novanta contribuirono a stimolare, cfr. in particolare F. Canali, *Fotografia d'arte e fotografia artistica nei giudizi di Corrado Ricci*, in *Corrado Ricci nuovi studi e documenti*, a cura di N. Lombardini - P. Novara - S. Tramonti, Ravenna 1999.

<sup>27</sup> Sono considerazioni tratte da una ricerca ancora in corso, basata in buona parte sui documenti del fondo Antichità e Belle Arti, II versamento (1891-1897), III versamento (1898-1907) e I divisione, (1908-1912) conservati presso l'Archivio Centrale di Stato; sui documenti dell'Archivio della Fototeca Nazionale; sull'epistolario di Corrado Ricci, conservato presso la Biblioteca Classense di Ravenna. Per le posizioni di Ricci in relazione a restauri cfr. E. M. Stella, *Inter-*

umanistica, si assicura una schiera di fidati consiglieri con preparazione tecnica e si occupa personalmente di questioni storiche, teoriche, amministrative, divulgative. Dunque l'evolvere delle sue posizioni non appare come un percorso individuale, quanto piuttosto espressione di un'elaborazione critica condivisa con buona parte di una generazione di studiosi. I suoi stessi orientamenti sul restauro sono l'evidente espressione di un percorso *in fieri* che coinvolge, prima ancora che le posizioni su specifici interventi, l'elaborazione del concetto di *storia*. Dagli studi in corso scaturisce l'ipotesi che ci sia, nelle posizioni di Ricci, un mutamento di prospettiva rispetto a questo tema, dagli anni giovanili della *Rubrica* agli anni maturi di *Architettura barocca in Italia*. Un graduale orientamento verso il riconoscimento della pari dignità storica delle diverse epoche e manifestazioni artistiche, a cominciare dal *Barocco*.<sup>28</sup> Influenti furono le letture dei testi di Renan e, credo, i contatti con l'ambiente della scuola archeologica romana, influenzata dalla presenza a Roma di Emanuel Loewy.<sup>29</sup> Anche questo cambiamento di prospettiva sembra determinare mutamenti rilevanti per il restauro.

I restauri architettonici diretti da Ricci negli anni della Soprintendenza di Ravenna sono volti al recupero di un'immagine bizantina della città. Prova ne è l'intervento su San Vitale, espressione di una concezione selettiva della storia che nel restauro si traduce nella scelta tra ciò che va trasmesso e ciò che può essere censurato. Sono gli anni dei restauri stilistici di Rubbiani, D'Andrade, Alvino, Della Corte, Giovenale. A Roma, nel Foro Romano, la seicentesca chiesa di Santa Maria Liberatrice viene abbattuta per condurre gli scavi alla ricerca della medioevale Santa Maria Antiqua. Sulla base di dati storici d'archivio e di cantiere, a San Vitale Ricci elimina le aggiunte: la cappella del SS. Sacramento, i muri e le cancellate seicentesche che chiudevano gli archi, l'organo che occludeva il matroneo. Si smontano e trasportano altrove gli altari barocchi e si procede ad integrazioni stilistiche. Ricci li definisce «lavori di semplificazione» (figg. 1-2).<sup>30</sup>

Se per il restauro architettonico nella *Rubrica* emerge un'idea di ripristino analogico e comparativo, le considerazioni avanzate in quegli articoli a proposito del valore documentario degli affreschi, le integrazioni pittoriche da lui più tardi proposte e realizzate per il restauro di alcuni mosaici e poi la nota vicenda degli affreschi del Barozzi e del Guarana a San Vitale mostrano una mutata posizione verso epoche artistiche in passato duramente

---

*venire per cancellare o per conservare? Una difficile scelta per Corrado Ricci*, in «Ricerche di storia dell'arte», 62 (1996), pp. 55-65; N. Lombardini, *La concezione ricciana del restauro attraverso i carteggi con Gustavo Giovannoni e Giuseppe Gerola. Pretesti per l'individuazione di una chiave di lettura dell'opera di Corrado Ricci*, in *Corrado Ricci nuovi studi e documenti cit.*, pp. 193-233; A. M. Iannucci, *Corrado Ricci e la Conservazione degli apparati musivi a Ravenna*, in *Corrado Ricci. Storico dell'arte tra esperienza e progetto*, atti del convegno di studi Ravenna 27-28 settembre 2001, in corso di stampa; S. Cecchini, «*Il mal mi preme e mi spaventa il peggio*». *Primi contributi di Corrado Ricci al dibattito sul restauro*, ivi. Alcuni interessanti dati relativi all'epistolario di Ricci sono stati raccolti e studiati da A. M. Quartili nella tesi di laurea *Lettere di restauratori nel carteggio di Corrado Ricci*, Università degli Studi di Bologna, a.a. 1986-1987, rel. Alessandro Conti.

<sup>28</sup> Cfr. C. Ricci, *Architettura barocca in Italia*, Bergamo 1912. Nel 1925 Ricci fa propria la visione espressa da Ernest Renan nel *Marc Aurèle*, secondo cui «possono esistere secoli luminosi e secoli oscuri, nessun secolo inutile», in A. Rubbiani, *Scritti vari editi e inediti*, con prefazione di C. Ricci, Bologna 1925, p. IV. Lo stesso concetto è ripreso in C. Ricci, *Dal giottismo ... cit.*, pp. 486-495. Lombardini ha messo in relazione le posizioni assunte da Ricci in età matura con quelle espresse da Riegl, cfr. N. Lombardini, *La concezione ... cit.*, pp. 193-233.

<sup>29</sup> C. Ricci, *Dal giottismo ... cit.*, p. 486.

<sup>30</sup> Id., *Ravenna*, Bergamo 1901; vedi anche Id., *Ravenna e i lavori fatti dalla sovrintendenza dei monumenti nel 1898*, in «*Emporium*», VIII (1899), 48, pp. 23 ss., ove descrive le parti eliminate come «superfazioni fratesche del seicento e del settecento».



criticate, un'attenzione sempre maggiore all'autenticità, una nuova cura verso gli aspetti materici delle opere, e quindi verso la loro storia conservativa che viene considerata ora aspetto rilevante nello studio della storia dell'arte.<sup>31</sup> Espressive di questi raggiungimenti appaiono le tavole elaborate da Corrado Ricci, Alessandro Azzaroni e Giuseppe Zampiga a documento delle vicende conservative dei mosaici di Ravenna (tav. 12).<sup>32</sup>

Una considerevole differenza esisteva quindi, per il restauro, tra opere nella cui materia fosse impresso il gesto dell'artista creatore e opere indirette, come le architetture.

Tra il 1901 e il 1902 Ricci si occupa del restauro dei mosaici del Mausoleo di Galla Placidia. Dopo averne ricostruito la storia conservativa ed iconografica incrociando dati tratti da documenti d'archivio, da incisioni e dall'osservazione diretta svolta in collaborazione con Gerola e Zampiga, una lacuna reintegrata nel Settecento con una pecora in piedi (fig. 3) viene sostituita con una pecora seduta (tavv. 13-14). L'immagine iconograficamente corretta è desunta da alcune stampe che riproducevano il mosaico prima del crollo.<sup>33</sup> Questa volta la lacuna viene integrata con tessere di pasta vitrea, secondo criteri di ripristino, ma l'osservazione del sistema di integrazione pittorica a finto mosaico, applicato a quei mosaici da Angelo Fefferi nel 1774, porta Ricci e Gerola ad interessanti considerazioni. Criticano la mancanza di uno studio storico-filologico che ha determinato esiti iconografici inaccettabili, e l'uso di materiali non idonei che ha reso le reintegrazioni assai deperibili. Apprezzano tuttavia la scelta di integrare il mosaico con un materiale diverso dall'originale, quindi riconoscibile e reversibile.<sup>34</sup> Si tratta di un metodo già proposto dal Cavalcaselle nel 1863 e sostenuto proprio sulla base di considerazioni sulla reversibilità e riconoscibilità.<sup>35</sup> Quei criteri, rimasti a lungo inapplicati, vengono raccolti da Ricci e Gerola che, nei restauri dei mosaici di Sant'Apollinare in Classe (1910-1911) e nella cappella Arcivescovile (1911-1917) scelgono la tecnica dell'integrazione pittorica a finto mosaico.<sup>36</sup> Si affacciano, dunque, nelle scelte di Ricci, come nelle pratiche ministeriali, posizioni più consapevoli e rispettose dell'autenticità della materia, della reversibilità e riconoscibilità dell'intervento.

<sup>31</sup> Sulla vicenda degli affreschi di San Vitale cfr. E. M. Stella, *Intervenire per cancellare o per conservare? Una difficile scelta per Corrado Ricci*, in «Ricerche di storia dell'arte», 62 (1996), pp. 55-65.

<sup>32</sup> C. Ricci, *Monumenti. Tavole Storiche dei mosaici di Ravenna*, Roma 1927-1935.

<sup>33</sup> Id., *Ristauri e restauratori*, in «Fanfulla della Domenica», V, 46 (18 novembre 1883). Il caso di Sant'Apollinare Nuovo è analogo. Per opera di un «artistucolo settecentesco», il capo dei tre Magi, anziché con berretto frigio, venne coperto con regale diadema, cfr. C. Ricci, *Ristauri e restauratori*, in «Fanfulla della Domenica», VI, 2 (13 gennaio 1884). Quello della pecora fu – a detta del Ricci – il solo rifacimento di qualche entità compiuto nei lavori del 1901-1902, «che tutto il resto si ridusse a qualche tratto della greca prospettiva in basso e della squama del sottarco della volta sud, alla semplice applicazione di tessere qua e là cadute o smosse, e alla ripulitura di tutto», in C. Ricci, *Il Mausoleo di Galla Placidia*, Roma 1914, riedizione anastatica Roma 1935.

<sup>34</sup> Il dato è tratto dalla relazione tenuta da A. M. Iannucci, responsabile dei cantieri di restauro dei mosaici per la Soprintendenza ai Beni architettonici e per il paesaggio per le province di Ravenna, Ferrara, Forlì-Cesena, Rimini: A. M. Iannucci, *Corrado Ricci ... cit.*

<sup>35</sup> «Se in un mosaico mancano dei pezzi, si deve provvisoriamente riempire i buchi con buon cemento in modo da arrestare il male; e volendovi dipingere imitando il mosaico si dovrà prender cura di non toccare sotto alcun pretesto l'antico. Codeste riparazioni si possono all'occorrenza togliere senza recar danno al mosaico stesso; che se invece fossero state eseguite con nuovo mosaico difficilmente si possono levare le parti nuove che non armonizzassero col resto per passare ad un migliore restauro», in G. B. Cavalcaselle, *Sulla conservazione ... cit.*, p. 32.

<sup>36</sup> Cfr. A. M. Iannucci, *Corrado Ricci ... cit.* Dalle tavole storiche elaborate dal Ricci il metodo della reintegrazione pittorica a finto mosaico appare applicato in Sant'Apollinare in Classe (1907-1911), dove l'esecuzione fu affidata a G. Zampiga, nella Cappella Arcivescovile (1914-1916), nel Battistero degli Ariani (1911). Per Sant'Apollinare Nuovo



1



2



3

Fig. 1. Ravenna, Basilica di San Vitale, altare ripristinato nel restauro del 1898 in sostituzione degli altari barocchi.

Fig. 2. Ravenna, Basilica di San Vitale, transenna con tarsi in porfido e serpentino, ricomposte in collaborazione con l'Opificio delle Pietre Dure.

Fig. 3. Ravenna, Mausoleo di Galla Placidia, lunetta del Buon Pastore, particolare con l'integrazione della pecora eseguita da Felice Kiebel (1856).

Ancora nel 1883-1884 i mosaici absidali eseguiti da Jacopo Torriti, staccati per permettere i lavori di ampliamento dell'area presbiteriale della basilica di San Giovanni in Laterano, anziché essere ricollocati venivano sostituiti da una copia fedele. Unica eccezione per il fondo oro che recuperava la sua collocazione, come materiale di riutilizzo.<sup>37</sup>

In quegli anni fervono le polemiche sui criteri per il restauro di San Marco a Venezia. Sono gli stessi anni in cui la *Rubrica* di Ricci vede le stampe. Qualche anno più tardi, nel 1894, lo stesso cavalier Bornia, autore della copia lateranense, interviene sui mosaici dell'arco trionfale di Parenzo. Contro il suo intervento si scaglia Giacomo Boni. Difende l'autenticità iconografica e – si badi bene – materica. Quell'autenticità che risiede nelle irregolarità delle commettiture, nella perizia della disposizione obliqua delle tessere che garantisce efficaci effetti di rifrazione, nel gesto inavvertito o forse addirittura volontario della foglietta d'oro capovolta ed affondata nella malta.<sup>38</sup>

Non si tratta, ormai, di una posizione isolata, ma di una sensibilità che prende piede. Di lì a poco, nel 1898, Edoardo Marchionni, direttore dell'Opificio delle pietre dure, sceglie per lo stacco dei mosaici nella cupola del Battistero di Firenze una tecnica di cartonnaggio che garantisce la conservazione dell'originale inclinazione e posizione delle tessere. E quando più tardi redigerà le *Norme per il restauro dei mosaici*, farà esplicito riferimento alle posizioni del Boni.<sup>39</sup>

Per il restauro degli affreschi il testo del Cavalcaselle mostra qualche incertezza. Afferma dapprima che, stuccate le lacune, «sopra quel nuovo intonaco si può dipingere ciò che manca, cercando d'imitare il carattere dell'antico dipinto», ma poi conclude: «In fatto di arti antiche bisogna far quello che si pratica nelle pubbliche librerie», lasciare le lacune nell'originale e dare l'immagine completa attraverso una copia. Contraddizione che esprime un dissidio ancora in atto: alla sua radice la riflessione sul rapporto tra testo scritto e testo figurato.<sup>40</sup>

Quel confronto tra affreschi e «pubbliche pergamene», avanzato nel 1863, si propaga attraverso le voci dei sostenitori del metodo positivo, si diffonde nella prima generazione di funzionari dello Stato di cui Corrado Ricci fa parte. Anche su di esso si fonda una nuova attenzione alla materia costitutiva delle opere, quindi agli aspetti tecnici, scientifici. Nelle commissioni ministeriali, nominate sempre più spesso a garanzia dell'esecuzione dei restauri statali, ricorrono assai frequentemente i nomi di Cantalamessa, Cavenaghi e Ricci. E accanto ai loro figurano, tra gli altri, nomi noti di chimici e biologi come Stanislao Cannizzaro, direttore dell'Istituto chimico dell'Università di Roma.

(1899) (Azzaroni-Zampiga) il metodo, indicato in didascalia, non figura nelle tavole grafiche. Solo per la Cappella Arcivescovile e il Battistero degli Ariani i dati sono verificati dall'osservazione diretta, testimoniata dalla relazione di A. M. Iannucci che rileva il criterio usato nel 1916, in seguito all'esplosione di una bomba: i pannelli dell'angolo nord-ovest della Basilica di Sant'Apollinare Nuovo vennero ricomposti in mosaico sulla base di una documentazione fotografica, cfr. A. M. Iannucci, *Corrado Ricci* ... cit.

<sup>37</sup> M. Andaloro, *Il frammento nel Novecento. Dalla Cappella Mazzatosta di Viterbo alla Basilica di San Francesco di Assisi*, in «Restauronline», 0 (2000), rivista telematica consultabile all'indirizzo [www.restauronline.it](http://www.restauronline.it).

<sup>38</sup> G. Boni, *Il duomo* ... cit., pp. 107-131 e 349-364; A. Conti, *Vicende e cultura del restauro*, in *Storia dell'arte italiana*, X, Torino 1981, pp. 39-117.

<sup>39</sup> Manoscritto senza segnatura presso l'Opificio delle Pietre Dure, *Norme per il restauro dei mosaici*, con prefazione datata 4 agosto 1921, citato in A. Conti, *Vicende* ... cit., p. 92.

<sup>40</sup> G. B. Cavalcaselle, *Sulla conservazione* ... cit., p. xv. Cfr. in proposito V. Curzi, *Giovan Battista Cavalcaselle funzionario dell'amministrazione delle belle arti e la questione del restauro*, in «Bollettino d'Arte», 96-97 (1996), pp. 189-198.

Dalla filologia del testo scritto, attraverso la filologia del testo figurato, si apre la strada alla filologia della materia.

Le elaborazioni teoriche attorno a temi quali il raffronto tra testo scritto e testo figurato e il concetto di *autenticità*, così come le scelte ad esse connesse nel trattamento delle opere d'arte, si diffondono attraverso l'azione dello Stato, le pagine dei giornali, ed entrano nella cultura comune determinando mutamenti anche sul piano lessicale. Al termine "restauro" gli addetti ai lavori fanno talvolta seguire un punto interrogativo che denuncia – io credo – lo slittamento di significato in atto. Il cambiamento di significato del termine emerge anche dagli scritti di Giacomo Boni che, nel 1886, individua e definisce i diversi concetti che la cultura a lui contemporanea associa al termine.<sup>41</sup> Il termine "restauro", che all'inizio dell'Ottocento significava *rifare*, un secolo dopo è passato a significare *riparare*.<sup>42</sup> Dunque, anche la cultura diffusa andava recependo il lento cambiamento connesso alla pratica del restauro.

## UNA POSSIBILE LINEA DI CONTINUITÀ

Attraverso due tra le tante opere restaurate all'inizio del Novecento da restauratori di fiducia del Ministero e poi nuovamente dall'ICR, si possono provare a leggere gli effetti, sulla materia delle opere, del passaggio dagli anni della fondazione della moderna storia dell'arte alla nascita della scuola di restauro del Ministero.

Nel 1911, durante la direzione generale di Corrado Ricci, Cantalamessa dirige il restauro della *Flagellazione*, dipinto su tavola allora attribuito a Simone Peterzano, oggi a Giulio Romano. Tito Venturini Papari assottiglia la tavola «infradiciata» e «un poco parlata». Per riavvicinare le assi vi applica un'intelaiatura con regoli scorrevoli a coda di rondine e, alle estremità particolarmente danneggiate, realizza una parchettatura «con innesti così precisi e saldi che è una meraviglia». Infine pulisce la pellicola pittorica con «lo strofinamento dei polpastrelli» e ove necessario con «acqua leggermente ammoniacata», «senza trasmodare»<sup>43</sup> (fig. 4). Ancora lontano dall'individuazione di solventi adeguati, Venturini Papari lascia il fondo immerso nelle tenebre e di conseguenza interpreta male, con qualche ritocco a tempera, i segni poco leggibili della base della colonna e del pavimento. Nel 1964, quando l'ICR è diretto da Pasquale Rotondi – Brandi ha lasciato la direzione da quattro anni – il dipinto subisce un nuovo restauro (fig. 5).<sup>44</sup> Dal raffronto delle immagini

<sup>41</sup> Lettera al Webb del 22.IX.1886: «Stanno riparando il pavimento di San Marco in un modo che non è né restauro vero e proprio (distruzione del vecchio e sistemazione di un nuovo pavimento, simile all'originale), né assoluta preservazione dell'opera antica, secondo i criteri archeologici (riempimento delle parti mancanti con semplice concreto). Ora stanno colmando i vuoti con imitazioni dell'opera antica. Si salvano così le parti autentiche, ma gran parte del pittoresco è sciupato dall'effetto sgrigiante delle nuove tessere marmoree», cit. in E. Tea, *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*, Milano 1932. A proposito degli affreschi di Santa Maria Antiqua Eva Tea scrive «non furono restaurati, quando si intenda questa parola nel suo più largo senso».

<sup>42</sup> Per la ricerca condotta sulla storia del termine cfr. per tutti *Dizionario della lingua italiana*, a cura di P. Costa - F. Cardinali - F. Orioli et al., Bologna 1819; *Dizionario di cultura universale e della lingua parlata*, a cura di G. Bucco, Milano-Appiano, 1907.

<sup>43</sup> Per la relazione di Venturini Papari all'intervento cfr. Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Fondo Antichità e Belle Arti, I divisione, 1908-1912, b. 79, fasc. 1796.

<sup>44</sup> Per le fotografie cfr. Fototeca nazionale, nn. inv. C5161, E55358, E56733, E56734, E56735, E57718, E57719, E57720.

è evidente la prudenza mantenuta nella pulitura della pellicola pittorica dal primo restauro, conseguente ad una limitata conoscenza dei solventi nonché a scelte estetiche.

Nel 1914, ancora durante la direzione generale di Corrado Ricci, Cavenaghi restaura il *Polittico di San Gregorio*, dipinto anch'esso su tavola da Antonello da Messina (figg. 6-7). Anche questa tavola, assai danneggiata soprattutto nelle parti periferiche, viene armata con un'intelaiatura a traverse scorrevoli. Per la parte pittorica Cavenaghi riempie con «stucco neutro» le lacune e restituisce leggibilità tracciando, a tratto lineare, il disegno delle parti perdute.<sup>45</sup> Nel 1942, tre anni dopo la fondazione dell'ICR, si pone di nuovo mano al restauro del polittico. Brandi ricostruisce la storia conservativa dell'opera e commenta il restauro del Cavenaghi, l'ultimo in ordine di tempo. Definisce saggia la scelta di trattare con «stucco neutro» la maggior parte delle lacune e di «tracciare il disegno delle parti perdute». Giudica invece subdola la dissimulazione messa in atto da Cavenaghi delle parti reintegrate, giunta a «fingere screpolature col pennello, per far passare per antica la parte nuova» (fig. 6).<sup>46</sup>

Negli anni di Cavenaghi e di Ricci la riflessione teorica sul restauro cercava il modo di mediare tra il rigore storicistico del rispetto dell'autenticità e l'esigenza estetica della fruizione. Molto tempo dopo Brandi affronta analoghi temi e trova una risposta. Critica nel restauro di Cavenaghi la dissimulazione, ma elogia l'individuazione del criterio del disegno a tratto lineare e ne fa uso, nel 1945, per restituire leggibilità agli affreschi frammentari della cappella Mazzatosta di Viterbo.

Percorsi complessi si svolgono dagli anni dei restauri di Venturini Papari e Cavenaghi alla nascita dell'ICR e poi alla elaborazione, da parte di Brandi, del fondamento teorico-filosofico del restauro, ma una linea di continuità è leggibile, in quell'arco di tempo, nel metodo filologico applicato al testo, all'immagine, alla materia e volto, attraverso il restauro, all'individuazione del testo pittorico *autentico*, alla ricerca di leggibilità. E la crescente sensibilità verso la valutazione dello stato di conservazione dell'opera d'arte e dei segni lasciati dai restauri sulla materia ne è aspetto fondamentale.

---

<sup>45</sup> A proposito dello «stucco neutro» sembra interessante un confronto con quanto riportato in nota 10. Per le osservazioni sul restauro cfr. C. Brandi, *Il restauro. Teoria e pratica*, a cura di M. Cordaro, Roma, 1994, pp. 77-81.

<sup>46</sup> C. Brandi, *Il restauro. Teoria e Pratica*, a cura di M. Cordaro, Roma 1999, p. 78.



4



5

Fig. 4. Simone Peterzano (attribuito), *Flagellazione*, dipinto su tavola: stato dell'opera dopo il restauro eseguito da Tito Venturini Papari (1910-1911).

Fig. 5. Simone Peterzano (attribuito), *Flagellazione*, dipinto su tavola: stato dell'opera dopo il restauro eseguito dall'ICR (1964-1966).



5



7

Fig. 6. Antonello da Messina, *San Gregorio* (particolare di polittico): stato dell'opera prima del terremoto del 1908, già restaurata da Letterio Subba.

Fig. 7. Antonello da Messina, *San Gregorio* (particolare di polittico): stato dell'opera dopo il restauro eseguito da Luigi Cavenaghi (1914).

# GIULIO CARLO ARGAN NEGLI ANNI TRENTA: INTORNO AL RESTAURO CON CESARE BRANDI

ROSALIA VAROLI-PIAZZA

Da tempo una curiosità mi sollecitava: il rapporto tra Argan e Brandi ai tempi dell'ideazione e della progettazione dell'Istituto Centrale del Restauro. Quali potevano essere state le discussioni tra loro sulla necessità e sulle modalità di un 'Gabinetto Centrale del Restauro', e come mai è Argan che formula il progetto di quell'Istituto che Brandi dirige poi dalla fondazione e nel quale concretizza la sua teoria del restauro. Come mai cioè Argan ha scritto la famosa relazione per il primo convegno dei Soprintendenti del 1938: *Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un Gabinetto Centrale del Restauro*<sup>1</sup> e sembra poi aver quasi 'abdicato' in favore dell'amico e collega stimatissimo Cesare Brandi la direzione di quell'Istituto, e tutto il contorno di attività non solo pratiche ma anche teoriche?

La testimonianza di Brandi del 1985<sup>2</sup> è chiarissima, ma soprattutto parla di quel progetto come di una elaborazione fatta solo da Argan e non piuttosto di un risultato di un comune dibattito, o quantomeno tra loro due. «Nel luglio del 1938 [...] Argan presentò una relazione ...», «... la proposta di Argan fu decisamente innovativa ...», «Continuava distinguendo un restauro conservativo, da quello così detto artistico ...», «... sposta semplicemente l'attività del restauro dal campo artistico al campo critico. Questa la novità maggiore dell'impostazione: il restauro come lettura critica dell'opera d'arte, operazione solo indirettamente manuale: arte liberale, infine, e non meccanica». Brandi continua ad elencare e commentare il progetto di Argan e a fare considerazioni amaramente prevedibili e previste:

Al coordinamento dei criteri e dei metodi di restauro in Italia non può provvedersi soltanto con disposizioni di carattere normativo, ma occorre provvedere soprattutto praticamente, attraverso un Istituto Centrale del Restauro [l'istituzione di un Gabinetto Centrale del Restauro era stata prevista già nel 1923<sup>3</sup>] dotato di tutti i mezzi

---

<sup>1</sup> G. C. Argan, *Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un Gabinetto Centrale del Restauro*, in «Le Arti», I (1938-39), 2, pp. 133-137.

<sup>2</sup> C. Brandi, *Argan e il restauro*, in *Il pensiero critico di Giulio Carlo Argan*, Roma 1985, pp. 33-36.

<sup>3</sup> Con Regio Decreto del 31 gennaio n. 3164, artt. 29 e 30.



tecnici e scientifici necessari per raccogliere, selezionare ed approfondire le esperienze che si vengono compiendo, così in Italia che all'estero, nel campo del restauro.<sup>4</sup>

L'articolo di Brandi è di fatto una citazione puntuale del progetto di Argan, con alcuni commenti sia sulla forza innovativa di tale ideazione che sulle capacità di preveggenza di Argan, puntualmente avveratesi. Argan si presenta così fin da giovanissimo – aveva allora 29 anni – nel suo duplice aspetto teorico e pratico: non solo con capacità speculative, ma anche con una forte propensione alla progettazione intesa come sequenza di soluzioni adeguate ai problemi individuati.<sup>5</sup> Che sia stata questa peculiarità di Argan, di teoria da un lato e di indicazioni pratiche dall'altro, a portarlo verso quella nuova disciplina che stava allora iniziando ad emergere, ma che ancora oggi stenta a farsi valere, e cioè il restauro? Ma di nuovo mi chiedo, quale il rapporto con Brandi, che certamente ci fu?

Durante le lezioni di Argan, non avevo notato nessuna particolare 'predilezione' per le problematiche del restauro; piuttosto una sollecitudine a non accontentarsi di esplorare solo alcuni aspetti in particolare dell'immagine che presentava a noi allievi, ma una spinta verso tematiche a volte apparentemente anche molto distanti da quella diapositiva proiettata sul muro bianco dell'aula dell'università. Dalla lettura della composizione del dipinto ad esempio, Argan poteva volentieri approdare a constatazioni non solo d'ordine storico e sociologico o architettonico-spaziale con riferimenti ad esempi anche molto lontani nel tempo, ma addirittura a questioni apparentemente estranee per noi allievi, ma non per lui che seguiva, ed in ciò era molto evidente, un suo ordine logico ben preciso. Questa ginnastica mentale, quest'esercizio ad un atteggiamento di 'curiosità' verso una realtà un po' al di fuori degli schemi usuali, mi ha consentito di non stupirmi per il suo interesse ad un campo così specifico come quello del restauro. E qui nasce questo mio desiderio di osservare 'altro'. Una volta entrata all'Istituto Centrale del Restauro, avevo l'occasione di invitare 'il maestro' a vedere restauri in corso d'opera; ed avevo notato una sua sollecitudine nel venire sempre volentieri, un suo profondo ma anche compiaciuto interesse. In quelle occasioni l'attenzione per il manufatto storico-artistico assecondava quale naturale complemento le richieste di chiarimenti delle operazioni di restauro, che non erano mai preponderanti, ma sempre molto puntuali e finalizzate.

Uno dei punti di partenza per questo mio percorso di ricerca è stato quello dell'intervista concessa da Argan a Mario Serio nel 1989: *La creazione dell'Istituto Centrale del Restauro*. Alle domande, Argan risponde sempre con il plurale, mai con il singolare: «... ci rivolgevamo a medici radiologi [...] decidemmo di promuovere la trasposizione del restauro dal piano artistico-artigianale al piano scientifico [...] Abbiamo pensato l'Istituto del restauro come istituto di ricerca scientifica e di formazione didattica ...».

Ma come arrivarono a questa comunanza d'intenti, quale il *background* da cui scaturiva una così forte e reciproca, ed identica, idea sul restauro?

Argan e Brandi si conobbero nel 1932 a Siena, quasi coetanei, entrambi prossimi ad entrare nell'Amministrazione delle Belle Arti, l'uno a Torino e l'altro a Bologna.

<sup>4</sup> C. Brandi, *Argan ... cit.*, p. 34. G. C. Argan, *Restauro ... cit.*, p. 134.

<sup>5</sup> Ricordo che Argan ha scritto la voce «Progettazione» per l'*Enciclopedia Universale dell'Arte*, XI, Venezia-Roma 1963, pp. 56-62, chiarendo cosa si intende per 'progettazione'.

## IL PANORAMA INTERNAZIONALE

Di restauro su basi scientifiche si dibatteva da tempo in Italia e all'estero: progetti illuminati quanto sporadici apparivano sempre più di frequente. Pietro Edwards, pittore, restauratore, e professore Accademico veneziano, propone già nel 1820 una 'formale pubblica scuola di restauro' di durata quadriennale, per evitare non solo i danni causati dal trascorrere del tempo, ma anche quelli da 'cattive pratiche'.<sup>6</sup> Nel 1878 una proposta di legge italiana chiedeva l'istituzione di un ruolo unico del personale, tra cui 39 conservatori e quattro restauratori.<sup>7</sup> Pertanto all'epoca di Brandi e Argan non era certo una cosa recente l'attenzione per il restauro scientificamente inteso e la richiesta di restauratori formati seriamente.

Ma che cosa accadeva all'estero? Sappiamo che laboratori di restauro erano stati aperti presso i più importanti musei: il primo è stato quello di Berlino del 1888, altri ne sono seguiti tra le due guerre in Europa e negli Stati Uniti.<sup>8</sup> Ma sappiamo una cosa ancora più interessante: nel 1889 presso il Museo di York una decina di conservatori e responsabili di collezioni museali si erano riuniti per creare una delle prime organizzazioni internazionali di cooperazione, *The Museum Association*, entro la quale non c'era l'obbligo di precisare la propria nazionalità. Non resisterà a lungo. Nel 1906 nasce l'*American Association of Museums*, e nel 1923 l'*Association des conservateurs des musées et collections publiques*, quest'ultima solamente per funzionari statali francesi.

Dopo la prima guerra mondiale la comunità internazionale riconosce, per la prima volta, l'importanza dei musei e il loro ruolo nelle attività di cooperazione internazionali. Così nel 1926 viene creato l'OIM, l'*Office international des Musées*, su raccomandazione di Henri Focillon, nel quadro dell'*Institut international de Coopération Intellectuelle*, con sede a Parigi, su decisione della *Commission internationale de coopération intellectuelle de la Société des Nations*, presieduta dal filosofo Henri Bergson, con lo scopo di favorire attività comuni di ricerca e di pubblicazioni intorno allo studio dei musei e dei monumenti artistici, della storia, dell'archeologia e dell'arte popolare. Ha un'attività notevole fino al 1939 e pubblica articoli importantissimi, i resoconti delle riunioni del Consiglio, e proposte annuali di risoluzioni derivanti da studi e ricerche, sulla rivista «*Mouseion*», periodico specializzato internazionale, precursore della rivista dell'UNESCO «*Museum*», divenuto poi «*Museum international*».<sup>9</sup> Un momento straordinario di dibattito fu la *Conférence internationale pour l'étude des méthodes scientifiques appliquées à l'examen et à la conservation des oeuvres d'art*, tenuta a Roma dal 13 al 17 ottobre 1930. La metà degli interventi fu pubblicato nella rivista «*Mouseion*» nel 1931 e 1932, mentre l'altra metà di contributi è stata ricostruita attraverso i documenti conservati presso l'UNESCO.<sup>10</sup> L'importanza e l'interesse di questa conferenza fu tale che si decise di farne una pubblicazione a cura dell'OIM, in inglese e in francese;<sup>11</sup> nell'introduzione il segretario genera-

<sup>6</sup> V. Tiozzo, *Dal decalogo di Edwards alla Carta del Restauro*, Venezia 2000.

<sup>7</sup> M. Bencivenni - R. Dalla Negra - P. Grifoni, *Monumenti e Istituzioni*, I, *La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1860-1880*, I, Firenze 1987, p. 72.

<sup>8</sup> P. Philippot, *ad vocem* «Restauro», in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XI, 1963.

<sup>9</sup> S. A. Baghli - P. Boylan - Y. Herreman, *Histoire de l'ICOM (1946-1996)*, Parigi 1998, p. 8.

<sup>10</sup> M. Cardinali - M. B. De Ruggieri - C. Falcucci, *Diagnostica artistica*, Roma 2002, pp. 233-249.

<sup>11</sup> *Manual on the conservation of Paintings*, Paris 1940; *Manuel de la Conservation et de la Restauration des Peintures*, Paris 1939.

le E. Foundoukidis riferiva come era questa la prima volta nella quale si erano potuti incontrare esperti scientifici, curatori di musei e storici dell'arte, era stato possibile individuare le sfere di intervento reciproche. Inoltre si confermavano due fattori molto importanti: che le analisi fini a se stesse non erano utili, ma unicamente in rapporto ai dati storici e stilistici che solo lo storico dell'arte poteva fornire; e che la scienza moderna poteva mettere ora a disposizione mezzi utili alla miglior salvaguardia del patrimonio artistico. Sottolineava inoltre la specializzazione che doveva possedere il restauratore, ottenuta dopo lunga ed 'eclettica' formazione, poiché doveva essere istruito anche nelle scienze fisiche e chimiche, oltre a quelle storiche, e possedere naturalmente anche un'ottima abilità manuale. Concludeva con la comunicazione che gli autori di questo manuale avevano deciso di rimanere anonimi per sottolineare il carattere collettivo dell'opera e della responsabilità delle opinioni espresse.<sup>12</sup>

Se è indubbio il carattere prevalentemente tecnico-scientifico di questo manuale, che si propone comunque di essere una guida per curatori e collezionisti, piuttosto che un trattato per restauratori, è per noi di grande interesse, in questa sede, quel risvolto e desiderio di interdisciplinarietà che si percepisce sia nelle asserzioni dei vari articoli, sia nelle diverse professionalità che partecipano a questo primo grande avvenimento internazionale.

Nel suo rapporto annuale di attività il presidente del Comitato di direzione dell'OIM riferisce alla *Commissione internazionale di Cooperazione intellettuale* che è particolarmente orgoglioso di poter informare del successo della Conferenza di Atene, e quindi della Carta da essa scaturita, riguardante la protezione e la conservazione di monumenti artistici e storici; tra le conclusioni adottate dalla conferenza ve ne sono alcune assolutamente innovative in campo internazionale, e cioè la nozione che la salvaguardia dei capolavori che sono espressione di una civiltà deve interessare la comunità dei popoli, e deve quindi essere effettuata per mezzo di una collaborazione internazionale.<sup>13</sup>

Argan e Brandi non saranno stati presenti a questi importanti riunioni, ma certamente ne avranno letto i resoconti. I loro legami con la comunità internazionale sono attestati non solo dalla conoscenza che avevano di alcune lingue estere, e quindi dalla possibilità di leggere e documentarsi, ma anche di partecipare attivamente al dibattito internazionale per mezzo di recensioni ad articoli e volumi, oltre che con i loro stessi articoli. Ad esempio il breve ma ineccepibile articolo di Argan sull'uso e l'interpretazione delle radiografie, nel quale ne sottolinea l'importanza piuttosto nel campo del restauro, che non per 'scoperie' più o meno sensazionali;<sup>14</sup> nello stesso anno la *Mostra della pittura riminese nel Trecento* che, come rileva Rosaria Valazzi in questo stesso volume, dimostra un preciso programma di restauri da parte di Brandi, che si avvaleva di criteri sistematici ed indirizzi metodologici che preludevano lo sviluppo del suo pensiero sulla prassi del restauro.

Il progredire delle tecniche scientifiche di indagine all'estero era certamente noto sia ad Argan che a Brandi; quest'ultimo ne parla espressamente motivando la creazione dell'Istituto Centrale del Restauro anche con il fatto che la ricerca scientifica era già molto avanzata sia a Parigi che a Vienna e in America, soprattutto presso il Fogg Museum.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> E. Foundoukidis, *Foreword of the Manual on the conservation ... cit.*, Paris 1940, pp. 13-17.

<sup>13</sup> Vedi «Mouseion», 21-22 (1933), pp. 270-271.

<sup>14</sup> G. C. Argan, *Ricognizioni radiografiche di alcuni quadri della R. Galleria Estense di Modena*, in «Bollettino d'Arte», 1935, pp. 202-204.

<sup>15</sup> C. Brandi, *L'Institut Central de Restauration à Rome*, in «L'Amour de l'Art», VIII (1946), p. 233.

## IL PANORAMA ITALIANO

Sul fronte più metodologico-umanistico, non possiamo dimenticare che è del 1936 la voce *Restauro* pubblicata dall'Istituto dell'Enciclopedia Treccani: inizia con la parte dedicata ai Monumenti, a cura di Gustavo Giovannoni, che naturalmente si riferisce alla *Carta del restauro* emanata nel 1931 dal Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, e solo in un secondo punto segue la voce *Dipinti, sculture e oggetti d'arte*, a cura dell'archeologo Carlo Albizzati: gli intenti sono onesti, ma è chiaro che non c'è ancora stata una seria riflessione sul restauro di queste tipologie di opere.

Quindi giustamente Argan e Brandi avvertono l'urgenza di una approfondita riflessione nel campo del restauro dei manufatti storico-artistici. D'altro canto la loro indagine rivolta non solo al messaggio, oggi si potrebbe dire 'intangibile' del manufatto, ma anche alla matericità dell'oggetto dimostra proprio l'avvicinarsi al mondo del restauro con gli strumenti della storia dell'arte, ma ancora di più della critica d'arte. Una tale attenzione è estremamente chiara nella breve ma – perdonate il bisticcio – 'illuminante' voce stilata da Argan: *Luce*. Qui il giovane studioso dimostra la sua capacità di analisi, di attenzione ad un dato materico così importante, quanto impalpabile, ed allo stesso tempo essenziale per poter 'vedere' l'oggetto da studiare e tutelare: inizia dall'ideale greco per concludersi in estremo oriente nella «Non luce, ma luminosità che si confonde con l'atmosfera e non ha limiti di spazio [...] nella pittura cinese e giapponese ...».<sup>16</sup>

Ma c'è di più: quest'attenzione così rigorosa all'oggetto da indagare, sotto tutti i suoi aspetti, iniziando da quello materico, Argan la eredita da Lionello Venturi, suo maestro: non solo storia dell'arte, ma storia dell'arte in quanto storia della critica d'arte. E quindi, se voglio fare una storia della critica d'arte fatta in maniera seria, devo guardare con molta attenzione l'oggetto e devo cercare di capire qual è ovviamente l'intenzione dell'artista, l'intenzione del committente, ma anche soprattutto cercare di capire qual è la parte originale, quali sono le parti che sono state sovrapposte, cercare di capire, se posso, quali sono state asportate e quali sono andate definitivamente perdute: è necessaria un'attenzione molto precisa a questo dato oggettuale. Ad esempio una relazione di Argan del '36 è contro lo stacco degli affreschi: le motivazioni sono ancora una volta così ben espresse con una logica assolutamente serrata e con l'asserzione «sono nettamente contrario alla proposta di staccare e trasportare a Brera i preziosi dipinti» che non può dar adito ad equivoco alcuno!<sup>17</sup>

Il retroterra, l'*humus*, dunque c'era perché due giovani valenti storici dell'arte, discutendo e confrontandosi, si assumessero l'onere di affrontare la questione del restauro a livello nazionale. Il retroterra, o meglio il basamento sul quale costruire tale nuova disciplina, era una connotazione non solo critica ma anche filosofica. Attraverso Lionello Venturi Argan sicuramente conosce – lo dice lui stesso – Fiedler, Wölfflin e Riegl; attraverso il suo maestro ha quindi un approccio anche alla filosofia tedesca. Argan e Brandi dopo esser entrati, mediante concorso, nel 1933 al Ministero allora dell'Educazione Nazionale, e dopo peregrinazioni fra una sede e l'altra, approdano ambedue al Ministero, chiamati nel 1935 dal

<sup>16</sup> G. C. Argan, *ad vocem* «Luce», in *Enciclopedia Italiana*, 1934, pp. 574-575.

<sup>17</sup> G. C. Argan, *Note sulla conservazione e sul restauro*, documenti selezionati e trascritti a cura di P. Refice - N. Di Santo - M. Pignatti Morano, in «Kermes», 20 (1994), pp. 42-43.

ministro De Vecchi, che era intenzionato a fare una ristrutturazione di tutta l'amministrazione statale. De Vecchi si rende conto della necessità di avere funzionari tecnici presso il Ministero, perché si capisca qual è l'entità delle problematiche dei beni culturali. E vuole le persone più giovani: entrano quindi Argan, Brandi, Rosi, De Angelis e Molajoli. Subito dopo De Vecchi viene sostituito da Bottai: è il 15 novembre del 1936. Bottai incomincia molto seriamente la riorganizzazione dell'amministrazione pubblica. In un'intervista del '39 lo stesso Bottai dice chiaramente che si sta attuando quell'Istituto Centrale del Restauro progettato e presentato da Argan alla conferenza dei Soprintendenti del 1938, «perché abbiamo bisogno non più di magia, ma di opera di critica». È chiaro che Bottai è una persona intelligente e preparata, ma sappiamo anche da alcune interviste rilasciate dallo stesso Argan che era lui stesso a preparare le bozze dei discorsi in questo specifico ambito, e comunque riconosceva in questo ministro una persona illuminata e interessata con la quale colloquiare, e che recepiva perfettamente le istanze.

Spiega molto bene Rosario Assunto, in un denso saggio, come «Argan abbia elaborato una *filosofia della storia dell'arte* – avente alle spalle la garanzia prestigiosa di Hegel». <sup>18</sup> A questo punto forse non è difficile capire come tutta l'attenzione di Argan si sposti dal campo della filosofia e dell'indagine filologica a quello del restauro; perché se si ha a che fare con un oggetto che è stato manipolato, pulito, ridipinto, in una parola compromesso, non si potrà perseguire un metodo di critica, di storia della critica, di indagine filologica, quella che poi sarà chiamata da Michele Cordaro la 'filologia dei materiali'.

La grande novità dunque del progetto di Argan, e credo di poter dire anche di Brandi, sta nel fatto che delineano non un Laboratorio, ma un Istituto Centrale. La differenza è notevole! Non quindi in appoggio e in riferimento ad un Museo, che pur con tutte le problematiche interessanti, rimaneva comunque vincolato ad un contesto molto preciso. Ma un Istituto Centrale che svolgesse un ruolo di ricerca – assolutamente in modo interdisciplinare –, di formazione e di consulenza alle Soprintendenze: questi i tre cardini intorno ai quali ruota l'Istituto, e che lo hanno reso famoso nel mondo. Argan insiste e torna più volte sul ruolo di «... coordinamento dei criteri e dei metodi di restauro ...»; «L'Istituto Centrale del Restauro non potrebbe né dovrebbe accentrare in sé l'attività di restauro dei singoli uffici, ma coordinarne l'indirizzo e aiutarla con tutti i mezzi d'informazione e di consulenza a sua disposizione». <sup>19</sup>

Vorrei concludere questa mia ricerca, appena agli inizi anche se da lungo meditata, con le parole di Argan che introducono il volume di *Storia dell'Arte* dedicato a Brandi nel 1980:

... non ne approfitterò per parlare di un'amicizia che dura da cinquant'anni [...]. Non potrò nemmeno tentare una sintesi delle molteplici e multiformi attività di Brandi come teorico dell'arte e della critica d'arte [...] primo teorico del restauro [...] impareggiabile maestro nell'Istituto Centrale del Restauro, che dopo aver creato ha per vent'anni diretto [...] Si dice che per conservare bisogna conoscere, ed è certamente vero [...] ciò che si vuole conservare non è soltanto la realtà fisica delle opere d'arte, ma la loro presenza o "flaganza" nella coscienza. <sup>20</sup>

<sup>18</sup> R. Assunto, *Storia dell'arte come filosofia*, in *Il pensiero critico di Giulio Carlo Argan*, Roma 1985, pp. 17-32.

<sup>19</sup> G. C. Argan, *Restauro ... cit.*, pp. 134-135.

<sup>20</sup> G. C. Argan, *Premessa*, in *Storia dell'Arte*, Roma 1980, pp. 9-11.

# ROBERTO LONGHI E LA TEORIA DEL RESTAURO DI CESARE BRANDI

SIMONA RINALDI

Il contributo fornito da Roberto Longhi alla genesi della teoria del restauro pubblicata a varie riprese dagli anni Cinquanta da Cesare Brandi<sup>1</sup> non ha sinora costituito un tema d'indagine storica, sia per il silenzio dello stesso Brandi, come di Argan, nel rievocare le vicende che condussero alla fondazione dell'Istituto Centrale del Restauro,<sup>2</sup> sia perché sulla scorta dei pionieristici studi di Alessandro Conti e Arturo Fittipaldi<sup>3</sup> ci si è più spesso limitati a rimarcare differenze, divergenze e motivi di dissenso, talvolta assai aspri, che hanno caratterizzato i rapporti tra Longhi e Brandi dal 1948 per circa un decennio.

Volendo comprendere meglio le ragioni profonde di quel dissenso, ma forse ancor più delineare i contorni di quell'intesa perduta – che Brandi nel '56 scriveva a Morandi di aver ritrovato<sup>4</sup> – è stata avviata una ricerca capillare negli archivi della Fondazione Longhi di Firenze, dell'Istituto Centrale del Restauro, dell'Archivio Centrale dello Stato di Roma e della Soprintendenza di Siena che custodisce le carte di Brandi nella Villa di Vignano,<sup>5</sup> che è stata possibile grazie alla cortese disponibilità di Mina Gregori, Diana Adami e Anna Maria Guiducci, alle quali va la mia gratitudine.

---

<sup>1</sup> C. Brandi, *Il fondamento teorico*, in «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», 1 (1950), pp. 5-9.

<sup>2</sup> R. Bossaglia, *Parlando con Argan*, Nuoro 1992; C. Brandi, *Intervista a «Panorama»*, 8 giugno 1981, in M. Serio, *La riforma Bottai delle antichità e belle arti: leggi di tutela e 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. 261-262.

<sup>3</sup> A. Conti, *Storia del restauro*, Milano 1973; Id., *Vicende e cultura del restauro*, in *Storia dell'arte italiana. Conservazione, falso, restauro*, Torino 1981, 10, pp. 38-112; Id., *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1988; A. Fittipaldi, *Roberto Longhi e la tutela dei beni culturali*, in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a cura di G. Previtali, Roma 1982, pp. 83-107, anche in Id., *Tutela e governo del patrimonio artistico nelle analisi di Roberto Longhi*, in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, a cura di A. Perriccioli Saggese, Napoli 1984, pp. 597-633; G. Buzzanca - P. Cinti, *L'Istituto Centrale del Restauro di Roma*, in *L'emozione e la regola. I gruppi creativi in Europa dal 1850 al 1950*, a cura di D. De Masi, Bari 1989, pp. 281-314; G. Basile, *L'Istituto Centrale del Restauro*, in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a cura di V. Cazzato, II, Roma 2001, pp. 693-700.

<sup>4</sup> «Mi è caro dirle che fra me e Longhi si è ristabilita una correttissima corrispondenza con pieno gradimento da parte di Longhi di quello che si fa all'Istituto» (lettera di Cesare Brandi a Giorgio Morandi del 3 agosto 1956, in M. C. Bandera, *Morandi sceglie Morandi. Corrispondenza con la Biennale 1947-1962*, Milano 2001, pp. 10, 50n).

<sup>5</sup> Per l'impostazione della ricerca, cfr. S. Rinaldi, *Il dialogo Longhi-Pelliccioli per il restauro degli affreschi di Vincenzo Foppa nella cappella Portinari*, in *Vincenzo Foppa. Tecniche d'esecuzione, indagini e restauro*, atti del seminario internazionale di studi, a cura di M. Capella - I. Gianfranceschi - E. Lucchesi Ragni, Milano 2002, pp. 95-104.

Va infatti notato come prima del '48 Longhi e Brandi avessero condiviso assai strettamente l'interesse per i temi della conservazione e del restauro per un periodo piuttosto lungo, abbracciando un arco temporale di circa un quindicennio, a partire dal 1935.

La prima lettera che Brandi scrive a Longhi risale al 30 giugno 1935,<sup>6</sup> per annunciare la consegna del catalogo in bozze sulla *Mostra della pittura riminese del Trecento*, alla quale Longhi aveva prestato una Madonna su tavola della sua collezione.<sup>7</sup> Brandi era all'epoca ispettore alla Soprintendenza di Bologna e Longhi era docente di Storia dell'arte medievale e moderna nell'ateneo bolognese, avendo assunto nel novembre 1934 la cattedra tenuta da I. B. Supino, andato in pensione.<sup>8</sup>

Questi anni bolognesi rappresentano dunque l'avvio di un rapporto particolarmente fecondo, sia per Longhi che sin dal marzo 1935 era membro della commissione che si occupava del restauro del Piero della Francesca nel Tempio Malatestiano di Rimini,<sup>9</sup> sia per Brandi che costella i saggi e gli articoli di quegli anni di continue citazioni longhiane, insieme alle notizie sugli interventi di restauro eseguiti da Enrico Podio e da lui diretti sul crocifisso del Tempio Malatestiano, su tutti i dipinti per la mostra riminese, ma anche sulla croce di Giunta Pisano nel San Domenico di Bologna e sugli affreschi trecenteschi nella chiesa di Santa Maria Maddalena a Bologna.<sup>10</sup>

A partire dalla prima lettera inviata da Brandi a Longhi, le altre si susseguono per il restante semestre del 1935 con ritmo quasi mensile, ed è possibile leggere le risposte piuttosto sollecite di Longhi tra le carte di Brandi in corso di inventariazione a Siena.<sup>11</sup>

Non è ancora stata rintracciata la corrispondenza relativa al 1936, ma oltre a non poter mai categoricamente escludere dispersioni e distruzioni, la circostanza appare sufficientemente comprensibile sia per il fatto che trovandosi entrambi a Bologna avevano la possibilità di parlarsi direttamente, sia perché la scoperta sensazionale cui Brandi accenna nella lettera a Longhi del 12 settembre 1935 li vide presumibilmente impegnati in fitte conversazioni, trattandosi di uno dei temi di ricerca al quale Longhi lavorava in quegli anni, ovvero la pittura bolognese del Trecento.<sup>12</sup>

<sup>6</sup> C. Brandi, Lettera a Longhi, Rimini 30.VI.1935 (Firenze, Fondazione Longhi). G. C. Argan, Lettera a Brandi del 17.VI.1935 (Siena, Sbas, scat. 15, n. 67) dove afferma che «tutto è ormai definito. Tra pochi giorni ti cederò il mio bellissimo tavolo, le seggiole di cromo con le borchie e il parato colore di pomodoro. Tutto si è orientato nel migliore dei modi per tutti e due ...».

<sup>7</sup> C. Brandi, *Mostra della pittura riminese del Trecento*, Rimini 1935, n. 39, p. 106.

<sup>8</sup> G. Agosti, *Una postilla su Roberto Longhi al concorso bolognese del 1934*, in *L'Accademia di Bologna: figure del Novecento*, a cura di A. Baccilieri - S. Evangelisti, Bologna 1988, pp. 251-268.

<sup>9</sup> «Mi è gradito comunicare alla S. V. Ill.ma che su proposta del Ministro dell'Ed. Naz. ha chiamato la S. V. Ill.ma a far parte della commissione per il restauro dell'opera di Piero della Francesca nel Tempio Malatestiano di Rimini. Prego la S. V. Ill.ma di far noto se nel corrente mese di marzo Ella, potrebbe partecipare a una riunione a Rimini. Con ossequio, C. Calzecchi» (C. Calzecchi, Lettera a Longhi del 22.III.1935, Firenze, Fondazione Longhi). Il restauro rimane poi in sospenso come rammenta Brandi in una lettera del 2 settembre '43: «Un mese fa, per incarico del Ministero dovetti recarmi a Porto Fuori e a Rimini perché il soprintendente desiderava un controllo sugli affreschi riminesi e sull'affresco di Piero, il cui restauro, come Ella ricorda, fu interrotto nel 1935» (C. Brandi, Lettera a Longhi del 2.IX.1943, Firenze, Fondazione Longhi).

<sup>10</sup> C. Brandi, *Mostra della pittura riminese ... cit.*, pp. xv, xx-xxi; Id., *Nuovi affreschi bolognesi del Trecento nella Pinacoteca di Bologna*, in «Bollettino d'Arte», XXVIII (1934-35), pp. 363-376.

<sup>11</sup> C. Brandi, Lettera a Longhi del 27.VIII.1935 (Firenze, Fondazione Longhi) e risposta R. Longhi, Lettera a Brandi del 31.VIII.1935 (Siena, Sbas, sc. 70, n. 96); C. Brandi, Lettera del 12.IX.1935 (Firenze, Fondazione Longhi) e risposta R. Longhi, Lettera del 19.IX.1935 (Siena, Sbas, sc. 66, n. 138).

<sup>12</sup> «Caro Professore, solo oggi ho potuto spedire la famosa recensione [a *Officina ferrarese*]. Non potevo decidermi a congedarla, e ora tagliavo ora allungavo, speriamo che il risultato di tutta questa ortopedia non sia troppo malvagio [...] di qua presto avrò da darle una nuova sensazionale: è una scoperta ancora in fieri di cui Ella sarà il primo a essere avver-

Brandi infatti, sorvegliando i lavori di ristrutturazione nell'ex convento di San Francesco a Bologna ceduto ai Padri Domenicani per adattarlo a foresteria, aveva scoperto «notevoli avanzi di un grande Cenacolo ad affresco del secolo XIV».<sup>13</sup> Si trattava dell'*Ultima Cena* attribuita a Vitale proprio da Brandi sulla scorta di una minuziosa indagine documentaria e stilistica, condotta prevalentemente confrontando i dati delle fonti storiografiche locali – documenti trecenteschi e quattrocenteschi rintracciati nelle testimonianze erudite dei secoli XVII, XVIII e XIX – con le più aggiornate letture critiche, e non è certamente casuale che i riferimenti citati provengano prevalentemente dalle lezioni (nonché conferenze inedite e comunicazioni personali)<sup>14</sup> che Longhi dedica nei due anni accademici 1934-35 e 1935-36 alla pittura “padana” dal Trecento al Quattrocento.<sup>15</sup>

Il suggestivo inquadro critico che Longhi delinea, mediante una originale ricognizione formale fitta di notazioni stilistiche e tecniche,<sup>16</sup> alimenta in Brandi una lettura articolata sulle caratteristiche compositive e cromatiche delle singole figure, per giungere a enucleare, con un'ottica allargata, la peculiare autonomia di Vitale da Bologna dalle altre scuole pittoriche coeve. Nel passaggio dalla *ispezione* ravvicinata delle pennellate pittoriche alla *visione* d'insieme del modellato, si coglie la *percezione* complessiva dell'opera come fenomeno cognitivo, da cui scaturisce la valutazione conclusiva sul colore di Vitale che

non serba alcuna reminiscenza fiorentina e neppure senese, e che, rispetto ai riminesi ha una pasta più densa, un'opacità di grana, di liquido grasso che si rapprende, mentre nei riminesi la trasparenza del tono, l'integrità argentina del timbro accentuavano la chiarezza e la distensione in superficie.<sup>17</sup>

---

tito. Aspetto con gran piacere di rivederla e intanto la saluto con la più affettuosa cordialità» (C. Brandi, Lettera a Longhi del 12.IX.1935, Firenze, Fondazione Longhi).

<sup>13</sup> C. Brandi, *Un "Cenacolo" di Vitale scoperto nel convento di San Francesco a Bologna*, in «Bollettino d'Arte», XXIX (1935-36), pp. 448-457, in part. p. 448.

<sup>14</sup> «Perciò non potei citare a quel proposito l'opinione identica del Longhi, che ora ho appreso oralmente (C. Brandi, *Un "Cenacolo" di Vitale ... cit.*, p. 457).

<sup>15</sup> R. Longhi, *La questione bolognese negli affreschi del Camposanto di Pisa* (conferenza presso l'Università di Pisa e il Kunsthistorisches Institut di Firenze, 5 dicembre 1931), in sintesi in «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz», IV (1933), 2-3, p. 135, per esteso in R. Longhi, *Lavori in Valpadana*, in *Opere Complete*, VI, Firenze 1973, pp. 207-226; R. Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, prolusione corso a.a. 1934-35, in «L'Archiginnasio», XXX (1935), 1-3, pp. 115-117, anche in Id., *Lavori in Valpadana cit.*, pp. 189-205; Id., *La pittura del Trecento nell'Italia settentrionale*, corso universitario a.a. 1934-35, in Id., *Lavori in Valpadana cit.*, pp. 3-90; Id., *Il Tramonto della pittura medievale nell'Italia del Nord*, corso universitario a.a. 1935-36, in Id., *Lavori in Valpadana cit.*, pp. 91-153, senza dimenticare ovviamente *Officina ferrarese*, Roma 1934.

<sup>16</sup> A proposito della *Madonna dei Battuti di Ferrara* (Pinacoteca Vaticana) Longhi afferma: «Insistenza decorativa, e un poco artigiana (riflesso "gotico" delle tecniche più materiali), nel rigirarsi metallico del bordo filettato e punteggiato d'oro nel manto della Vergine e nella raffinatezza dei nimbo e degli orli del fondo d'oro, più complicati che nei toscani. Senso illusionistico del cartellino con la firma, arrotolato in senso opposto alle due estremità, così da meglio staccare il gruppo divino e conferirgli quasi un tono da apparizione [...] Sviluppo ritmico lineare delle mani: opposto a Giotto e più intenso che nei senesi [...] Insistenza grafica nel commento delle chiome, nel viso della vergine ch'è di un'umanità intermedia fra la Madonna gastalda di Lodi e la affettata "courtoisie" delle miniature francesi» (R. Longhi, *La pittura del Trecento ... cit.*, pp. 22-23).

<sup>17</sup> C. Brandi, *Vitale da Bologna*, in «La Critica d'Arte», II (1937), pp. 145-152, in part. p. 146. La lettura ravvicinata dei dipinti che va progressivamente dilatando la sua ottica visiva – particolarmente agevolata oggi come allora dai cantieri di restauro – appare un richiamo diretto alle diverse modalità di percezione e di rappresentazione della realtà analizzate da A. von Hildebrand, *Il problema della forma* (1893), a cura di S. Samek Ludovici (1949), Milano 1996, che rappresentò un testo fondamentale per Longhi in relazione alla strutturazione dei dati visivi da declinare in valutazioni stilistiche, sulla medesima scia aperta da Berenson nei saggi tardo-ottocenteschi sulla pittura italiana del Rinascimento (cfr. G. Previtali, *Roberto Longhi, profilo biografico*, in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tem-*



Dalle lettere di Longhi a Brandi seguiamo la carriera del giovane ispettore, che con il sopraggiungere dell'estate è trasferito a Roma presso la Direzione Generale del Ministero guidato da Cesare Maria De Vecchi – come del resto testimonia anche Argan, pur senza precisarne esattamente la data.<sup>18</sup> Longhi infatti afferma:

Mi duole ch'ella non abbia ancora ingranato con Roma Aeterna; intanto mi saluti in extremis Borgo Vecchio e Borgo Nuovo; che io dubito di arrivare in tempo.<sup>19</sup> Se per caso venissi a Roma in questi giorni non mancherò di cercar di lei; così le mostrerò il mio Caravaggio e gli altri "naturalisti" della mia raccoltina.<sup>20</sup>

Tre mesi più tardi Brandi è trasferito a Udine come Provveditore agli studi e Longhi tenta di rincuorarlo:

Caro Brandi,  
via, via, che la Sua reclusione udinese non mi ha l'aria di voler durare un pezzo!  
Tutti, e mi pare di averglielo già detto, si è sicuri di rivederla presto e proprio qui a Bologna,<sup>21</sup>

mentre appena un mese prima, si congratulava per la nomina:

Caro Brandi, provveditore e sta bene, anzi benissimo, ma dove? Mica troppo lontano, speriamo. Perché non si fa mandare a Bologna e così provvederebbe anche al Cimabue etc.<sup>22</sup>

Con l'accenno al Cimabue Longhi intende riferirsi alla *Maestà* della Chiesa dei Servi di Bologna in corso di restauro ad opera di Enrico Podio, non più diretto da Brandi ma da Luisa Becherucci, che nel darne notizia sul «Bollettino d'Arte» rammentava «i preziosi consigli del prof. Longhi».<sup>23</sup>

Gli eventi politico-amministrativi all'interno del Ministero, con l'avvicendamento di Giuseppe Bottai in sostituzione di De Vecchi nel novembre 1936, avevano infatti avuto una ripercussione diretta sulla carriera di Brandi, che nel marzo 1937 fu designato Soprintendente all'Educazione, Istruzione e Belle Arti dell'Egeo, venendo così trasferito a Rodi, dove De Vecchi assumeva la carica di Governatore del Dodecanneso.

Longhi, che dal novembre al Natale 1936 aveva tentato di assicurare Brandi dai suoi oscuri presagi poi puntualmente avveratisi, difendendo al tempo stesso strenuamente l'intelligenza di Bottai,<sup>24</sup> così scrive nel febbraio '37:

po, a cura di G. Previtali, Roma 1982, pp. 148-150; F. Bellini, *Una passione giovanile di Roberto Longhi: Bernard Berenson*, ivi, pp. 23-24, ma anche B. Berenson - R. Longhi, *Lettere e scartafacci 1912-1957*, a cura di C. Garboli - C. Montagnani, Milano 1993).

<sup>18</sup> R. Bossaglia, *Parlando con Argan* cit., p. 35; M. Serio, *La creazione dell'Istituto Centrale del Restauro*, Roma 1989, anche in R. Bossaglia, *Parlando con Argan* cit., pp. 84-85 e in *Istituzioni e politiche culturali ...* cit., II, pp. 725-734.

<sup>19</sup> Il riferimento è alla demolizione della spina di borgo per la realizzazione di via della Conciliazione (A. Cederna, *Mussolini urbanista*, Bari 1979).

<sup>20</sup> R. Longhi, Lettera a Brandi del 20.VII.1936 (Siena, Sbas, sc. 63, n. 145).

<sup>21</sup> R. Longhi, Lettera a Brandi del 27.X.1936 (Siena, Sbas, sc. 34, n. 143).

<sup>22</sup> R. Longhi, Lettera a Brandi del 17.IX.1936, (Siena, Sbas, sc. 43, n. 24).

<sup>23</sup> L. Becherucci, *Il restauro della "Madonna dei Servi" a Bologna*, in «Bollettino d'Arte», XXXI (1937-38), pp. 9-18.

<sup>24</sup> «Il nuovo Ministro è persona troppo intelligente per non capire a volo che l'amm.ne delle Belle Arti ha tutto da guadagnare riaccogliendo al più presto nel proprio grembo degli specialisti come Lei» (R. Longhi, Lettera a Brandi del

Carissimo Brandi,

Non so se rallegrami con Lei per il volo fin nell'Egeo. Io personalmente mi dolgo di vederla impicciolire all'orizzonte: e per ragioni che non le posso spiegare in breve.

Ma, La prego, non manchi in nessun modo di fermarsi qui. Le devo parlare. È vero che Lei ha tante ragioni di diffidare dei professori, ma il mio silenzio non voleva già dire dimenticanza ...<sup>25</sup>

Questa lettera pone in evidenza l'esistenza di un progetto da parte di Longhi che coinvolgeva necessariamente Brandi e che subiva, se non una battuta d'arresto, almeno un certo ritardo. Di quale progetto si tratti possiamo tentare di farcene un'idea confrontando gli scarni documenti ministeriali e le molte lettere private, da cui risulta che da quando Bottai aveva assunto la carica di Ministro dell'Educazione Nazionale il 22 novembre 1936, Longhi viene subito coinvolto in commissioni e consulenze:

- l'11.XII.1936 è incaricato con Ogetti di esaminare agli Uffizi lo stato di conservazione dell'Annunciazione di Antonello da Messina proveniente da Siracusa;<sup>26</sup>
- il 20.XII.1936 viene inviato a ispezionare il riordino della Galleria di Parma;<sup>27</sup>
- il 1°.II.1937 riceve una lettera personale di Bottai che gli preannuncia la sua designazione per la selezione delle opere da esporre alla Mostra mondiale dell'arte italiana prevista per il 1941.

Una seconda lettera personale gli viene inviata da Bottai il 1° settembre 1937 per ribadire la necessità di approntare «un primo abbozzo, che ci servirà per gettare uno sguardo a fondo nelle nostre gallerie [...] in vista del lavoro, che dovremo compiere pel 41 romano».<sup>28</sup>

Neanche 15 giorni prima (e cioè al ferragosto del 1937) Longhi aveva stilato una relazione per il Ministro sull'attività di ricerca del Gabinetto Pinacologico istituito presso la Pinacoteca di Napoli, da lui giudicata una «pseudo-scienza» ovvero «una delle periodiche rifioriture positivistiche sul corpo martoriato della critica d'arte», per la quale Longhi riteneva che

convenga ridurne il campo, meramente pratico, d'attività a quel modesto aiuto che, per quanto riguarda la fotografia a luce radente, se ne può ricavare per la documentazione meccanica dello stato dei dipinti, in vista della loro migliore conservazione.

È infatti, questo, della conservazione e del restauro il problema su cui convergono e dovrebbero convergere esclusivamente tutte codeste ricerche tecniche in margine alla opera d'arte; e si tratta di problema così essenziale e così delicato, da porre l'istanza di una riforma generale o di direttive unificate in un organo di Stato, particolarmente dotato, efficiente e responsabile. Il grande raduno di opere d'arte che, suppon-

16.XI.1936, Siena, Sbas, sc. 35, n. 66). «Io non credo che il M.[inistro] possa mai prendere provvedimenti contro chi ha sempre servito bene e con intelligente passione. Ad ogni modo spero di avere un abboccamento prima della fine dell'anno, e cercherò di toccare anche di Lei» (R. Longhi, Lettera a Brandi del 25.XII.1936, Siena, Sbas, sc. 77, n. 70).

<sup>25</sup> R. Longhi, Lettera a Brandi del 28.II.1937 (Siena, Sbas, sc. 31, n. 72).

<sup>26</sup> ACS, IV vers., 1929-60, Div. III (1935-45), b. 1. Sulla politica culturale del ministro Bottai è particolarmente utile la lettura dei suoi testi: G. Bottai, *La politica delle arti. Scritti 1918-1943*, a cura di A. Masi, Roma 1992, ma cfr. anche M. C. Mazzi, *Modernità e tradizione: temi della politica artistica del regime fascista*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 12 (1980), pp. 19-32.

<sup>27</sup> «Illustre Professore, Sua Eccellenza il Ministro mi ha ufficialmente partecipato di aver affidato a Lei l'ispezione sul riordinamento della R. galleria di Parma di recente compiuto. Mi vorrà consentire di esprimere la più viva soddisfazione per la provvida decisione di E. E. Bottai» (C. Calzecchi, Lettera a Longhi del 20.XII.1936, Firenze, Fondazione Longhi).

<sup>28</sup> G. Bottai, Lettera a Longhi del 1.IX.1937 (Firenze, Fondazione Longhi).

go, dovrà verificarsi in Roma in occasione dell'Esposizione del 1941, per le stesse esigenze che porrà di una presentazione esteticamente perfetta, potrà offrire l'occasione migliore al coordinamento di codeste attività in un Centro per la conservazione e il restauro delle opere d'arte. In esso tutte le ricerche fisiche, chimiche, etc. Tutti i ritrovati ottici, fotografici, radiografici e spettrografici avranno agio di esercitarsi coerentemente sotto il vigilante controllo della critica.<sup>29</sup>

È qui chiarissimo il legame che Longhi istituisce tra l'allestimento della prevista Mostra del '41 e la creazione di quello che poi diverrà l'Istituto Centrale del Restauro, che risulta peraltro in gestazione sin dal 1936.

Argan infatti ricorda come nei primi anni di servizio presso la soprintendenza bolognese insieme a Brandi

decidemmo di promuovere la trasposizione del restauro dal piano artistico-artigianale al piano scientifico [...] e] creare un istituto pilota che avrebbe dovuto servire anche a formare restauratori disposti ad accettare la collaborazione scientifica o addirittura a impostare il restauro su un piano metodologico puramente scientifico.<sup>30</sup>

Se dunque è accertata la progettazione da parte di Argan «di un Istituto Centrale del Restauro in Roma»<sup>31</sup> con tale denominazione sin dal marzo 1936 – laddove Longhi parlava di un «centro per la conservazione» o di un «gabinetto centrale» – è anche certo che tale progetto non progredì d'un solo passo fino all'autunno del 1937, quando Roberto Longhi ebbe l'incarico ufficiale di selezionare le opere per l'esposizione del 1941 e venne «comandato» al Ministero, dove fu preparata una stanza appositamente per lui.<sup>32</sup>

Il ruolo di Longhi come consulente privilegiato di Giuseppe Bottai emerge del resto chiaramente sia dalle lettere che il ministro invia al suo ex professore di liceo,<sup>33</sup> sia dalla

<sup>29</sup> R. Longhi, Relazione del 15-VIII-1937, in M. Cardinali - M. B. De Ruggieri - C. Falcucci, *Diagnostica artistica*, Roma 2002, pp. 261-263.

<sup>30</sup> M. Serio, *La creazione dell'Istituto Centrale del Restauro* cit., p. 752.

<sup>31</sup> «Per quanto si riferisce all'istituzione ufficiale dell'Istituto di Pinacologia e restauro presso la R. Pinacoteca di Napoli, l'Ufficio ritiene che tale provvedimento debba esser subordinato alle decisioni di V. E. relativamente alla progettata formazione di un Istituto Centrale del restauro in Roma, affinché non abbiano poi a verificarsi interferenze tra i due istituti» (G. C. Argan, Appunto per S. E. il Ministro, 26.III.1936, cit. in M. Cardinali - M. B. De Ruggieri - C. Falcucci, *Diagnostica artistica* cit., p. 261). «Dell'esigenza di un centro di ricerche chimiche per il restauro, l'Ufficio ha tenuto conto nel preparare il progetto, che ora sottopone al giudizio di Vostra Eccellenza, di un Istituto Centrale del Restauro, che svolga una triplice azione di ricerca scientifica, di restauro propriamente detto e di insegnamento» (G. C. Argan, Appunto per Sua Eccellenza il Ministro, 6.IV.1936, cit. ivi).

<sup>32</sup> «Illustre Professore, il decreto del Suo "comando" al Ministero è stato firmato stamane ed Ella ne avrà ormai ricevuto o ne riceverà al più presto una notizia ufficiale. Sono felice di vedere così assicurati alla Mostra, con la Sua direzione, quel rigore scientifico e quel carattere di attualità critica che le daranno un valore fondamentale e non solo per la cultura italiana. Più ancora mi rallegra il pensiero di dover lavorare se Ella lo vorrà, ai suoi ordini. Per la prima volta, il lavoro d'ufficio non sarà un sacrificio dei miei interessi di studi, ma sarà per la Sua guida, un'esperienza essenziale della mia vita di studioso» (G. C. Argan, Lettera a Longhi del 12.XI.1937, Firenze, Fondazione Longhi). Brandi inoltre ricorda che «A una certa ora del giorno arrivava Longhi (Bottai subiva molto il suo ascendente, perché era stato suo allievo)» (M. Serio, *La riforma Bottai* ... cit., p. 262).

<sup>33</sup> Bottai aveva conseguito la maturità classica al liceo romano Tasso nell'estate del 1914 (G. Bottai, *Diario 1935-1944*, a cura di G. B. Guerri, Milano 1996, p. 8) quando Longhi vi insegnava storia dell'arte, e per l'esame di maturità di quell'anno scrisse la *Breve ma veridica Storia della Pittura Italiana (scritto dai 15 di giugno ai 4 di luglio nel 1914, a Roma)*, a cura di A. Banti, Milano 1997 (I ed. 1980). In una lettera del 1.IX.1937 Bottai prega Longhi di «rinunziare, scrivendomi a ogni formula di prammatica, con quella viva e sincera amicizia, che dev'essere l'unica regola dei nostri ormai vetusti rap-

coeva polemica che impegna Longhi contro Ogetti sul restauro dei dipinti di Maso nella cappella Bardi di Vernio a Santa Croce,<sup>34</sup> sia, ancor più, dalle lettere che Longhi riceve da Mauro Pellicoli: particolarmente numerose, lunghe, dettagliate e per noi preziosissime fonti dirette degli eventi di quegli anni che costringono ad esempio il restauratore bergamasco a chiudere nel settembre 1937 la sua bottega licenziando tutta la ventina di assistenti di cui disponeva, per l'assenza di commissioni.

In una lettera del 4 settembre 1937 Pellicoli scrive a Longhi:

Lei che vede spesso S. Ecc. il Ministro Bottai potrebbe accennargliene e dire con quanta passione e rispetto ci occupiamo dei restauri.

Sarebbe bene che sapesse da che parte c'è il sistema buono e da quale parte c'è il sistema che rovina e massakra!! come giustamente dice Lei, le opere d'arte ed i Monumenti!

Le sarò grato se mi dirà qualche cosa di questo qualora parlasse di questo al Ministro.<sup>35</sup>

E ancora il 21.XI.1937:

Lei ha potuto parlare col Ministro dei restauri e come funzionano? Non ha intenzione di rivedere un po' tutta la questione? [...] Spero molto nella Sua partecipazione al grave problema, e alla chiarificazione e equa valutazione di quelli che sanno fare, e alla eliminazione dei criminali che rovinano tante opere!

Nel dicembre 1937:

Si ricordi, se parla con S. E. Bottai di ricordarle il mio caso [...] Io vado a Budapest sabato e rientrerò verso il 12 dicembre.

La citazione di questo viaggio a Budapest consente di datare con precisione la fondazione di un Laboratorio di restauro da parte di Pellicoli in Ungheria,<sup>36</sup> insieme al perdurare delle sue difficoltà in patria, almeno fino al marzo 1938, quando viene incaricato dal Ministero di ispezionare i restauri alla cappella di Maso a Santa Croce,<sup>37</sup> e quando dal

---

porti» (Firenze, Fondazione Longhi). Ulteriori testimonianze si traggono dalle lettere di Toesca a Berenson, cfr. M. Bernabò, *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia*, Napoli 2003, segnalatomi da M. Andaloro che ringrazio.

<sup>34</sup> C. Acidini Luchinat, *Maso di Banco. La Cappella di San Silvestro*, Milano 1998; V. Tesi, *Gli affreschi di Maso di Banco in Santa Croce: il restauro del 1937 e la polemica tra Longhi e Ogetti*, in F. Gurrieri - S. Gori - F. Petrucci - V. Tesi, *La bottega dei Benini. Arte e restauro a Firenze nel Novecento*, Firenze 1998, pp. 175-184; S. Rinaldi, *Longhi e Ogetti sul restauro degli affreschi di Maso a S. Croce*, in «Paragone», L (1999), 587 (23), pp. 24-42.

<sup>35</sup> M. Pellicoli, Lettera a Longhi del 4.IX.1937 (Firenze, Fondazione Longhi).

<sup>36</sup> M. Panzeri, *Teoria e prassi del restauro bergamasco tra secondo Ottocento e primo Novecento*, in *I pittori bergamaschi dell'Ottocento*. III. *L'età del Simbolismo*, Bergamo 1993, pp. 3-8; Id., *Per la storia delle istituzioni artistiche a Bergamo: vicende di collezionismo, museografia e restauro pittorico tra XIX e XX secolo*, Bergamo 1996, in part. pp. 135-204; Id., *La tradizione del restauro a Bergamo tra XIX e XX secolo: Mauro Pellicoli, un caso paradigmatico*, in *Giovanni Secco Suardo: la cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte*, atti del convegno internazionale (1995), in «Bollettino d'Arte», suppl. al n. 98 (1998), pp. 95-113. Sui successivi rapporti di Pellicoli con Longhi, cfr. S. Rinaldi, *Il dialogo Longhi-Pellicoli ... cit.*, pp. 95-104.

<sup>37</sup> L'ispezione venne condotta da Pellicoli insieme ai componenti di una commissione ministeriale (costituita da Ciriaco Eufisio Oppo, Ardengo Soffici e Achille Funi) nominata per dirimere la controversia tra Longhi e Ogetti sui risultati del restauro condotto da Amedeo Benini. Come giustamente rileva Valerio Tesi (*Gli affreschi di Maso ... cit.*, p. 184) la documentazione presente all'Archivio Centrale dello Stato non conserva la relazione finale di tale commissione

maggio 1938 inizia a operare su alcuni dipinti delle Gallerie dell'Accademia di Venezia sotto la guida di Longhi.

Prima di ricordare tali interventi, è bene però citare una lettera di Pelliccioli inviata a Longhi il 5 gennaio 1938 dove il restauratore si congratula calorosamente con il professore per un non meglio precisato «nuovo incarico di dirigere il settore restauro». Scrive infatti Pelliccioli:

Non può immaginare quanto piacere mi abbia fatto la Sua lettera e la notizia che Lei mi dà del suo nuovo incarico che pur avendo sì grande responsabilità, non le dà nessun pensiero [sic] per quel che riguarda le chiare direttive da seguire data la sua eccezionale (permetta che glie lo scriva) sicurezza di vedute e di giudizio.

Avrà certamente una grossa mole di lavoro ma che ben inquadrato deve camminare con poca fatica.

Immagini la grande quantità del nostro paese nel produrre a getto continuo artisti e artigiani, solo ansiosi [sic] di essere guidati nelle giuste vie!

Nel campo del restauro da intendersi sotto tutti gli aspetti, conservativo, meccanico, di recupero, pittorico etc. si va troppo a tentoni, e troppi cercano di confondere le idee, o per ignoranza o (credo pochi) per egoismo di mestiere. I più sono ciarlatani disonesti.

Sarò ben lieto di stendere una specie di elenco dei restauri importanti a mia conoscenza eseguiti negli ultimi vent'anni. [...]

Io forse sono andato fuori di strada in questa mia, ma mi è sembrato di essere già in conversazione con Lei per citare i mali che devono essere allontanati dal nostro immenso patrimonio d'arte che tutto il mondo c'invidia.

Io ne ho provato un enorme dispiacere a dovere perdere tutti i miei affezionati collaboratori e chiudere il mio laboratorio [...]

Ora ho da fare allevando ottimi artigiani ungheresi e andrò a intervalli in Ungheria. Per fortuna che Lei non la pensa come il Soprintendente di Milano, e anche S. E. Bottai ha dato prova di apprezzare la mia opera mettendomi nella commissione per studiare lo stato degli affreschi di Giotto in Assisi [...] Calcoli di avermi da qui in poi a sua completa disposizione per tutto!! Suo M. Pelliccioli.<sup>38</sup>

Questa lettera di Pelliccioli è della massima importanza per delineare con maggiore precisione l'attività di consulenza condotta da Longhi, sia in relazione a singoli cantieri di restauro, sia in relazione a un più ampio progetto di unificazione metodologica dei criteri di restauro.<sup>39</sup>

Le lettere di Pelliccioli da Milano si susseguono incessanti e insistenti come un bollettino di guerra al ritmo di circa due al mese, ma ottengono evidentemente l'effetto sperato poiché dal maggio 1938 il restauratore torna a operare: gli viene infatti affidato il restauro, sotto la guida di Longhi, di una *Madonna* di Giovanni Bellini alle Gallerie del-

ministeriale, mentre Pelliccioli informò subito Longhi dei risultati dell'ispezione, concorde con i rilievi fatti dallo studioso (M. Pelliccioli, Lettera a Longhi del 22.III.1938, Firenze, Fondazione Longhi).

<sup>38</sup> M. Pelliccioli, Lettera a Longhi del 5.I.1938 (Firenze, Fondazione Longhi).

<sup>39</sup> Non va trascurata in questo quadro la partecipazione di Longhi alla commissione ministeriale presieduta da G. Giovannoni per rielaborare le *Norme per il restauro dei monumenti* varate nel 1932 dal Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti (Carta italiana del restauro a seguito della Conferenza di Atene del 1931), che condusse alla formulazione delle *Istruzioni per il restauro dei monumenti*, redatte nel 1938 in nove punti, che avrebbero dovuto poi estendersi anche ai manufatti storico-artistici, cfr. ACS, IV vers., 1929-60, Div. II (1940-45), b. 82, ma anche *Carte, risoluzioni e documenti per la conservazione e il restauro*, cd-rom a cura di R. Della Monica, Siena 2003.

l'Accademia di Venezia, cui fa subito seguito l'intervento su un'altra *Madonna* del Bellini nella stessa galleria, che viene accuratamente documentato da Gino Fogolari e Vittorio Moschini adottando un modello di scheda (n. 17) sinora mai incontrato nel pur vasto spoglio della documentazione archivistica del Ministero e probabilmente adottato in questa occasione su sollecitazione di Longhi.<sup>40</sup>

Infatti, fin dal luglio 1937 Argan risponde alle richieste di Longhi segnalandogli le tipologie di schede in uso presso le soprintendenze «per la documentazione dei trovamenti e dei restauri, nonché le circolari che si sono, con scarso risultato inviate alle Soprintendenze per indurle a render conto della loro attività scientifica», ma aggiungendo anche sconsolatamente che «pochissimi le usano».<sup>41</sup>

Tale scambio di documenti, oltre a testimoniare le prime fasi preparatorie del convegno dei Soprintendenti del luglio 1938 al quale Longhi presenterà la *Relazione sul servizio di catalogo delle cose d'arte e sulle pubblicazioni connesse*, fornisce anche una preziosa indicazione sull'importanza attribuita da Longhi alla documentazione degli interventi di restauro «ai fini della migliore intelligenza del testo critico».<sup>42</sup>

Alla lettera del 5 luglio 1937 Argan univa anche un ulteriore documento, affermando:

Ho finalmente potuto ritrovare la relazione che avevo fatto con Jacopi e Rosi un paio d'anni fa. Non gliela mando, perché il problema, visto in relazione alla mostra, va posto in tutt'altri termini. Le mando invece un brevissimo sunto di quella relazione con qualche modificazione che mi è stata suggerita da ulteriori esperienze.

Poiché tra le lettere inviate da Argan a Longhi è presente un foglio, senza data né intestazione, in formato protocollo a righe e senza margini, si suppone che sia questo l'ulteriore documento allegato alla lettera, e il suo contenuto riguarda «L'Istituzione di un Gabinetto centrale del Restauro» così come previsto «dal R. D. n. 3164 del 31.XII.1923».

Se dallo spoglio delle carte di Argan tale ipotesi potesse trovare una conferma,<sup>43</sup> avremmo la certezza che Longhi si interessò direttamente del progetto, ancor prima che Argan nel '38 presentasse la sua relazione – di cui tale documento è in buona sostanza l'estrema sintesi – al convegno dei Soprintendenti, a seguito del quale lo stesso Argan insieme a Longhi riceveranno da Bottai l'incarico di stendere un progetto concreto con la pianificazione finanziaria per la *Formazione di un Istituto Centrale del Restauro*.

Tale progetto, discusso da Mario Serio<sup>44</sup> e preso accuratamente in esame da Caterina Bon in occasione di questo convegno, venne redatto in forma di *Relazione a Sua Eccel-*

<sup>40</sup> L'introduzione di tale "scheda" era infatti recentissima, risalendo al 1936, come riferisce C. Pileggi (*L'archivio per la documentazione dei restauri dell'Istituto Centrale del Restauro*, in *Materiali e tecniche della pittura murale nel Quattrocento*, Documentazione preliminare al convegno internazionale, Roma 20-22 febbraio 2002, Roma 2002, p. 21), insieme all'adozione della scheda di catalogo (mod. 16), distribuite dapprima con la circolare n. 5 del 21 gennaio 1936, e successivamente sollecitate con le circolari n. 8484 del 5 novembre 1936 e n. 47 del 5 maggio 1937.

<sup>41</sup> G. C. Argan, Lettera a Longhi del 5.VII.1937 (Firenze, Fondazione Longhi).

<sup>42</sup> R. Longhi, *Relazione sul servizio di catalogo delle cose d'arte e sulle pubblicazioni connesse*, in «Le Artis», I (1938-39), 2, pp. 144-149, oggi anche in *Istituzioni e politiche culturali ... cit.*, I, Roma 2001, pp. 282-289, in part. p. 289.

<sup>43</sup> Sulle carte custodite dalla famiglia Argan cfr. C. Gamba, «L'orgoglio e la responsabilità». Giulio Carlo Argan allievo della Scuola di Perfezionamento (1931-33), in «Ricerche di Storia dell'Arte», 77 (2002), pp. 100-110.

<sup>44</sup> M. Serio, *La riforma Bottai ... cit.*, doc. 12, pp. 299-300 contiene alcuni estesi stralci del documento.

lenza il *Ministro* e congiuntamente firmato da Argan e Longhi, ma non datato, anche se dai rimandi interni è possibile ritenere che sia stato stilato tra il luglio e il novembre 1938 (più precisamente nel settembre di quell'anno).<sup>45</sup>

Nelle prime righe di tale *Relazione* (al 1° capoverso) Argan e Longhi dichiarano che «sono allegati uno schema di legge e uno schema di regolamento per l'applicazione della legge relativa all'Istituto», che in realtà risultano assenti dalla documentazione, poiché lo "Schema di legge" con la corrispondente "Presentazione" da parte di Bottai vengono redatti da Cesare Brandi rientrato a Roma da Rodi alla fine di agosto 1938, come testimoniano le lettere inviate a Longhi:

Rodi 8-VIII-1938 - XV

Carissimo Professore, sapevo già di doverle tanto: tutti gli studiosi d'arte devono riconoscenza alla sua parola illuminata e chiarificatrice, ed io in special modo [...] Ed ora Ella ha detto per me la parola decisiva, per togliermi dall'ibrida situazione scolastica in cui ero rimasto. Come ringraziare, Carissimo professore, come dirle la profonda e agitata commozione che la notizia mi ha dato?

Mi sembra ancora impossibile di poter tornare a fare il mio mestiere.

Roma 23 agosto 38

Caro Professore

Sono giunto a Roma ieri dopo un fortunato viaggio aereo, per quanto avessi fatta promessa alla famiglia di non servirmi più di quel mezzo, ma ormai ero assolutamente incapace di rimanere altri giorni a Rodi ...

Roma 22 sett 38

Carissimo Professore,

con l'animo pieno di affettuosa riconoscenza Le annuncio il mio inopinato passaggio a Soprintendente. Le Sue parole, oltre che preziose, sono state miracolose: eccomi sciolto da quel curioso groviglio di incombenze scolastiche nelle quali sembravo ormai intrigato per un tempo senza limiti. [...] Con Argan che è felice come me della cosa, si parla sempre di Lei: Argan mi prega di salutarla e tutti e due abbiamo lo stesso desiderio di rivederla presto.

Io poi, per tutto quanto riguarda il nascente Istituto, sarei molto imbarazzato e spaesato se dovessi ancora per molto tempo, stare senza la sua guida preziosa ...<sup>46</sup>

È dunque a partire dall'autunno del 1938 che Brandi comincia a occuparsi della fondazione dell'ICR prendendo in mano le carte con i progetti già elaborati e inserendovi la sua competenza critica, tecnica ma anche giuridica.

Le minute dello "Schema di legge" e della "Presentazione" che lo accompagnano risultano infatti una sua elaborazione personale (redatti il 31 gennaio 1939, come testimonia la grafia delle minute peraltro chiaramente siglate da Brandi).

Dall'esame comparato delle *minute* e del *testo ufficiale* presentato da Bottai alla Camera dei Fasci e delle Corporazioni il 10 giugno 1939 si rilevano peraltro alcune modifiche che paiono significative, pur non potendo per il momento stabilirne la paternità.

<sup>45</sup> ACS, IV vers., 1929-60, Div. III (1946-55), b. 194.

<sup>46</sup> C. Brandi, Lettere a Longhi dell'8.VIII.1938, 23.VIII.1938, 22.IX.1938 (Firenze, Fondazione Longhi).

Le minute di Brandi contengono infatti dei capoversi poi stralciati dal testo ufficiale,<sup>47</sup> che riguardano in particolare tre punti:

- la scelta del restauratore capo del nascente Istituto;
- il personale ispettivo (storico dell'arte e archeologo);
- la consapevolezza che «un simile istituto sia creato prima che da qualsiasi stato europeo o americano».

Sulla scelta del restauratore capo Brandi scrive

La diversità di procedura nella nomina del restauratore [che non viene distaccato da istituzioni scolastiche statali come il personale fisico e chimico] è richiesta dal fatto che ad un posto così delicato e importante lo Stato deve poter provvedere, ove il caso lo richieda, con persona anche estranea all'Amministrazione e che abbia riconosciuta competenza. L'aver attribuito un grado relativamente elevato al restauratore capo è corollario della medesima considerazione, e inoltre risponde al principio ovvio che se lo Stato intende elevare la professione del restauratore accrescendone il senso di responsabilità e la cultura, deve anche riconoscerle un posto adeguato nella gerarchia amministrativa.

Per quanto concerne il personale ispettivo (storico dell'arte e archeologo) Brandi propone

il comando dei due ispettori, limitato a due anni per permettere una rotazione del personale ispettivo delle Soprintendenze in modo che presso l'Istituto possano tutti compiere un tirocinio utilissimo ai fini dell'azione di tutela che devono esercitare.<sup>48</sup>

In merito al terzo punto, e cioè alle coeve esperienze dei Laboratori di restauro europei e americani, è noto il soggiorno americano di Argan,<sup>49</sup> ma anche Brandi dal 16 dicembre 1939 all'11 marzo 1940 andò negli USA in occasione dell'invio dei dipinti italiani alle mostre di New York, San Francisco e Chicago, ma soprattutto per visitare

gli Istituti e i Gabinetti di restauro esistenti presso i musei americani. Di tale visita – come dichiara la lettera d'incarico di Bottai – voi mi farete una compiuta relazione e dovrete tenerne il massimo conto per l'istituzione dell'Istituto Centrale del Restauro.<sup>50</sup>

L'idea di avere un'esperienza diretta del funzionamento dei laboratori americani non sembra tuttavia scaturire dall'illuminata politica del ministro Bottai e del suo direttore generale Marino Lazzari, quasi che l'organismo nascente avesse già acquisito la capacità

<sup>47</sup> Legge 22 luglio 1939, n. 1240, *Creazione del Regio Istituto Centrale del Restauro presso il Ministero dell'educazione nazionale. Il dibattito parlamentare*, in *Istituzioni e politiche culturali ... cit.*, II, pp. 744-749.

<sup>48</sup> ACS, IV vers., 1929-60, Div. III (1946-55), b. 194.

<sup>49</sup> *Relazioni inedite di Giulio Carlo Argan conservate nell'Archivio Centrale dello Stato*, Roma, in R. Bossaglia, *Parlando con Argan cit.*, pp. 98-109 (Rapporto del 2.XII.1939); N. Di Santo, *Giulio Carlo Argan: appunti inediti sull'esperienza americana del 1939*, in «Kermes», VI (1993), 18, pp. 59-62. Da verificare è anche il viaggio americano di Longhi nel 1938: «Caro professore, ho provato, senza successo a imitare la Sua firma: perciò le rimando la relazione con la preghiera di restituirme la firmata. Quando tornerà a Roma? E per l'America quando conta di partire? Molti cordiali saluti. Ossequi alla sua signora. Suo Argan» (G. C. Argan, Lettera a Longhi del 2.X.1938, Firenze, Fondazione Longhi).

<sup>50</sup> Lettera d'incarico a Brandi firmata da Bottai il 12 dicembre 1939 (e redatta in minuta dallo stesso Brandi quattro giorni prima), in ACS, IV vers., 1929-60, Div. III (1946-55), b. 194.



autonoma di camminare con le proprie gambe, come risulta da quanto Argan scrive il 5 gennaio 1940 in una lettera a Brandi:

Mio caro Cesare [...] tu avrai ora già ricevuto il telegramma per il tuo ritorno: L. [Lazzari] voleva assolutamente farti tornare dopo l'inaugurazione della mostra di New York; ma io gli feci presente che tu devi visitare i gabinetti di restauro americano; credo che il telegramma inviato ti dia modo di compiere con calma il tuo programma e di ritornare in tempo.<sup>51</sup>

L'esigenza di aggiornarsi sulle sperimentazioni – ritenute avanzate – in corso nei laboratori americani appare del tutto coerente con le esperienze condotte dai due giovani ispettori sin dagli anni bolognesi,<sup>52</sup> laddove Longhi esprimeva tutto il suo scetticismo nei confronti dei «diagrammi pseudoscientifici»<sup>53</sup> che sin dalla *Conference Internationale pour l'étude des méthodes scientifiques appliquées à l'examen et à la conservation des Oeuvres d'Art* tenutasi a Roma nel 1930<sup>54</sup> avevano suscitato la sua attenzione (sintetizzando le relazioni presentate dai vari ricercatori stranieri in una serie di appunti stenografici ancora da decifrare).<sup>55</sup>

Cautela e diffidenza verso risoluzioni troppo semplificate di problematiche tecniche, conservative ma anche attributive piuttosto intricate, si sposavano del resto assai coerentemente con le coeve indicazioni fornitegli da Mauro Pelliccioli – e maturate nel corso di una corrispondenza avviata nel 1933 – in relazione alla vicenda di un dipinto firmato dal Cavagna ma venduto sul mercato antiquario con attribuzione a El Greco occultandone la firma originaria, e che nonostante i tentativi di nascondere la truffa con «radiografie, analisi alla lampada di quarzo e altre gherminelle degne dei ciarlatani dentisti che un tempo deliziavano i mercati dei nostri paesi vestiti da Dulcamara»,<sup>56</sup> aveva visto prevalere in sede giudiziaria la posizione di Pelliccioli fiancheggiato da Longhi.<sup>57</sup>

La diffidenza di Pelliccioli per tali «alchimie» adottate a suo avviso «per giustificare quello che era semplice barare in un gioco di bussolotti» era divenuta aperta ostilità nei confronti del soprintendente milanese Gino Chierici, che nel progettare un intervento al *Cenacolo* leonardiano intendeva utilizzare i ritrovati scientifici più all'avanguardia per affrontare risolutivamente i problemi conservativi del dipinto e si era per l'occasione rivolto a chi si mostrava all'epoca particolarmente aggiornato e in grado di eseguire le appropriate indagini diagnostiche, ovvero a Renato Mancina, autore di uno dei primi testi italiani sull'argomento, *L'esame scientifico delle opere d'arte ed il loro restauro*, stampato in proprio a Milano nel 1936 e venduto dall'editore Hoepli in due volumi.<sup>58</sup>

<sup>51</sup> G. C. Argan, Lettera a Brandi del 15.I.1940 (Siena, Sbas, sc. 12, n. 86).

<sup>52</sup> G. C. Argan, *Ricognizioni radiografiche di alcuni quadri della R. Galleria Estense di Modena*, in «Bollettino d'Arte», XXIX (1935-36), 4, pp. 202-204.

<sup>53</sup> R. Longhi, Relazione del 15 agosto 1937, cit. in M. Cardinali - M. B. De Ruggieri - C. Falcucci, *Diagnostica artistica* cit., p. 263.

<sup>54</sup> M. Cardinali, M. B. De Ruggieri, C. Falcucci, *Diagnostica artistica* cit., pp. 233-249: i relatori italiani al congresso furono 14 rispetto a 51 contributi presentati, discutendo prevalentemente argomenti sulla conservazione dei manufatti archeologici. Cfr. anche L. Vlad Borrelli, *Restauro archeologico. Storia e materiali*, Roma 2003, pp. 146-147.

<sup>55</sup> Cartella Conferenza di Roma 1930, Firenze, Fondazione Longhi.

<sup>56</sup> M. Pelliccioli, Lettera a Roberto Longhi del 31.V.1935 (Firenze, Fondazione Longhi).

<sup>57</sup> M. Panzeri, *La tradizione del restauro ...* cit., pp. 100-101.

<sup>58</sup> R. Mancina, *L'esame scientifico delle opere d'arte ed il loro restauro*, Milano 1936. Il 1° volume venne stampato nel marzo 1936, il 2° volume nel luglio 1936. Doveva seguire un 3° volume che l'autore annuncia sull'ultima pagina del 2° volume, ma evidentemente non lo condusse a termine.

Nella prefazione al testo, che fornisce una panoramica completa delle varie tipologie di analisi scientifiche allora conosciute, Mancina dichiara la necessità di

apportare all'arte del restauro, così varia ed oscura, un nuovo indirizzo scientifico. Essa non riposò mai su rigorosi principi di tecnica, mai ne seguì le leggi; ma visse confusa fra ridicoli segreti e millantati misteri, i quali, nella realtà, non furono altro che empirismo, manifestazione di ciarlatani i quali, per incoscienza, rovinarono e distrussero preziose opere d'arte.

Il restauratore ha oggi a sua disposizione apparecchi che consentono di stabilire, con certezza assoluta, quanto sino a ieri era un presupposto soggettivo.

Insistiamo perché il restauratore sia di guida all'archeologo, il quale non può conoscere il vero stato di un'opera, prima che il tecnico specializzato vi legga quello che l'occhio nudo non può vedere.<sup>59</sup>

Tali concetti vengono ribaditi anche in calce al primo volume, dove Mancina correla la valutazione dello stato di conservazione di un'opera alla valutazione della sua autenticità e datazione:

Verremo così a dimostrare l'assurdità di molte perizie fatte su di una opera d'arte, prima che se ne conosca il suo reale stato.<sup>60</sup>

È evidente che una tale impostazione, che affidava interamente (e ingenuamente) alle indagini fisico-chimiche la risoluzione di tutte le problematiche relative al restauro dei manufatti, risultasse particolarmente invisa a Pelliccioli per la sua stessa formazione all'interno di una delle più note botteghe di restauro antiquario qual era quella degli Steffanoni, pur essendo stato Pelliccioli – come ricorda Panzeri<sup>61</sup> – uno dei primi restauratori italiani a ricorrere all'uso delle radiografie per il restauro della *Pala* di Castelfranco di Giugione eseguito nel 1934.

Ma l'ostilità di Pelliccioli nei confronti di tale «tendenza scienziata»<sup>62</sup> derivava anche dal fatto che Mancina, insieme a Giuseppe Castellani e a Giorgio Nicodemi aveva inoltre fondato a Milano una Scuola Nazionale di Restauro con annesso laboratorio scientifico, che fu inaugurata il 14 dicembre 1935 e che come riferisce Pelliccioli a Longhi (8.VIII.1938), riscuoteva l'apprezzamento del Soprintendente Chierici.

Longhi, da parte sua, aveva avuto modo sin dalle sue giovanili recensioni per «L'Arte» di Adolfo Venturi di conoscere lo spessore critico degli studi di Giorgio Nicodemi, che aveva più volte demolito, giungendo infine nel 1926 al

penoso [...] compito ch'io mi debbo pur assumere, con l'appoggio della storia e delle sue verità, onde impedire il solitamente fulmineo diffondersi epidemico dell'errore, in quanto è oggi la terza volta che mi tocca recare un giudizio completamente sfavorevole sull'opera di questo insistente storico lombardo.<sup>63</sup>

<sup>59</sup> Ivi, p. 11.

<sup>60</sup> Ivi, p. 245.

<sup>61</sup> M. Panzeri, *La tradizione del restauro ... cit.*, p. 96.

<sup>62</sup> *Ibidem*. Un prodotto sintomatico (anche nel titolo) di tale mentalità è la pubblicazione finanziata dal Fogg Art Museum di Boston sulle esperienze radiografiche condotte dal direttore del museo E. W. Forbes negli anni Trenta: A. Burroughs, *Art Criticism from a Laboratory*, Boston 1938.

<sup>63</sup> R. Longhi, *Recensione: di un libro sul Romanino*, in «L'Arte», XXIX (1926), pp. 144-150, anche in Id., *Saggi e ricer-*

Ricevendo da Pellicoli (8.VIII.1938) il programma degli insegnamenti impartiti nella Scuola milanese, che includevano unicamente insegnamenti di tipo scientifico e tecnico, escludendo del tutto l'inquadramento storico-critico, Longhi vedeva ancor più confermato il proprio sprezzante giudizio, tanto più se le indagini tecnico-scientifiche divenivano il viatico privilegiato in campo attributivo.

L'attività della milanese Scuola Nazionale era stata possibile facendo riferimento al Regio decreto del 31 dicembre 1923 n. 3164, che all'art. 29 istituiva «in Roma un Gabinetto per ricerche sulle tecniche del Restauro degli oggetti di Antichità e arti, al quale possano essere affidate opere di restauro di particolare importanza da parte degli Istituti di Antichità e Arte», e all'art. 30 istituiva «in Roma un Gabinetto per lo studio delle tecniche per la conservazione ed il restauro dei dipinti»<sup>64</sup>.

Il primo venne fondato nel 1926 affidandone la direzione a Francesco Rocchi con sede al Palatino e un prevalente indirizzo archeologico (in particolare verso i reperti metallici), cui dal 1928 venne affiancata una Scuola di restauro,<sup>65</sup> analogamente a quanto avvenne per il secondo Gabinetto relativo al restauro dei dipinti, diretto dal 1924 da Tito Venturini Papari e la cui attività venne in sostanza paralizzata dall'assenza di una adeguata attrezzatura scientifica, come ricorda Bertini Calosso nel dibattito seguito alla relazione presentata da Argan al convegno dei Soprintendenti.<sup>66</sup>

Anche Longhi era ben a conoscenza dell'esistenza di tali Gabinetti-Scuole, in particolare di quello diretto da Venturini Papari, che aveva conosciuto in occasione del restauro (eseguito da Augusto Cecconi Principi) della *Dama con liocorno* di Raffaello alla Galleria Borghese di Roma, che assunse l'aspetto che oggi conosciamo tra 1934 e 1936.<sup>67</sup>

Ma proprio la direzione di tali Gabinetti ad opera di restauratori e la sostanziale mancanza di coordinamento riscuotevano la sua disapprovazione, suscitando la redazione del famoso articolo sui *Restauri*, pubblicato nel 1940 ma nel quale venivano richiamati gli interventi eseguiti in occasione delle principali esposizioni italiane e straniere del quinquennio precedente e in particolare di quelli condotti in occasione della Mostra Giottesca del 1937, dove Longhi dichiara perentoriamente

la necessità che in ogni gabinetto di restauro [...] stia sempre, accanto al tecnico, un conoscitore, ma uno vero, a dirigere, a controllare, ad avvertire in tempo l'avvicinarsi di quel terribile istante climaterico che al restauratore, fidente nell'infallibilità del proprio specifico, sfugge troppo spesso; l'istante, intendo, in cui il dipinto muta faccia e impallidisce come tramortito da un dolore troppo acuto.<sup>68</sup>

Con la creazione dell'ICR e l'avvio dei corsi dal 1942, la precedente esperienza dei gabinetti-scuole di restauro venne spazzata via,<sup>69</sup> mentre sin dalla prima seduta del Consi-

che 1925-28 (*Opere Complete*, II), Firenze 1967, pp. 99-110. Le precedenti recensioni del 1916 al Nicodemi sono in R. Longhi, *Scritti Giovanili 1912-22* (*Opere Complete*, I), Firenze 1961, pp. 285-290; 353-357.

<sup>64</sup> G. Urbani, *Intorno al restauro*, a cura di B. Zanardi, Milano 2000, p. 11n.

<sup>65</sup> ACS, IV vers., 1929-60, Div. III (1946-55), b. 194.

<sup>66</sup> A. Bertini Calosso, in *Istituzioni e politiche culturali ... cit.*, p. 279. Cfr. inoltre M. Cardinali - M. B. De Ruggieri - C. Falcucci, *Diagnostica artistica cit.*, p. 53.

<sup>67</sup> Raffaello. *Dama con liocorno. Scheda clinica*, cd-rom a cura di A. Costamagna, Editech Multimedia Art, 2002.

<sup>68</sup> R. Longhi, *Restauri*, in «La Critica d'Arte», V (1940), 24, pp. 121-128 anche in Id., *Critica d'arte e Buongoverno 1938-1969* (*Opere Complete*, XIII), Firenze 1985, p. 121.

<sup>69</sup> Nella seconda edizione del 1946 del testo di R. Mancia si dichiara il trasferimento delle attrezzature scientifiche della scuola milanese presso l'ICR (M. Cardinali - M. B. De Ruggieri - C. Falcucci, *Diagnostica artistica cit.*, p. 54n).

glio tecnico dell'Istituto, presieduto dal ministro Bottai e composto da Argan, Brandi, De Angelis d'Ossat, Longhi, Romanelli e Toesca (con Mauro Pelliccioli come restauratore capo), Longhi presentava il 17 dicembre 1941 una relazione – segnalatami da Fausto Nicolai, che ringrazio – dal titolo *Problemi di lettura e problemi di conservazione*, cui Brandi sembra rispondere nella seduta dell'11 ottobre 1942 con una relazione dedicata a: *Il fondamento teorico del restauro*.<sup>70</sup>

Nessuna delle due relazioni è stata sinora rintracciata nelle rispettive redazioni originali, ma per quanto concerne il testo di Longhi si deve almeno evidenziare l'analogo titolo di una conferenza tenuta alla Sorbona nel 1956 e inserita da Alessandro Conti in premessa alla prima edizione della sua *Storia del Restauro* nel 1973, che costituisce, come osserva Fittipaldi, «una delle più felici esaltazioni dell'occhio come strumento di conoscenza e di giudizio che lo storico ci abbia lasciato».<sup>71</sup>

Nella speranza di poter ritrovare il testo originario del 1941, va intanto rilevato – come mi suggerisce Maria Ida Catalano – che alcuni degli esempi citati da Longhi in questa sua famosa conferenza risalgono agli anni Trenta, come è appunto il caso del restauro della *Dama con liocorno*, quello degli affreschi di Maso a Santa Croce e quello dell'*Incoronazione della Vergine* di Vitale da Bologna alla Pinacoteca Nazionale di Bologna (proveniente da Budrio).<sup>72</sup> E forse la rievocazione di quelle esperienze proprio nel 1956 non fu casualmente scelta da Longhi, riprendendo a distanza quel confronto serrato con Brandi avviato dal 1935 e che poi venne polemicamente interrotto nel 1948 con la pubblicazione da parte di Longhi di un articolo dapprima sul «Corriere d'Informazioni» e poi su «Proporzioni».

Nella storia raccontata dai principali protagonisti della fondazione dell'Istituto il ricordo bruciante di quella polemica lacerò a tal punto la memoria da circondare di silenzio il ruolo di Longhi, un silenzio che oggi è divenuto assordante.

---

Argan vuole forse riferirsi a tale circostanza quando afferma che «si era riusciti ad acquistare un primo gruppo di attrezzature da un ricercatore privato» (R. Bossaglia, *Parlando con Argan* cit., p. 79).

<sup>70</sup> Un resoconto piuttosto sommario e poco coerente con le elaborazioni brandiane viene pubblicato in «Le Arti», V (1942), 1, p. 34, come nota anche Petraròia, che rileva l'analogo titolo dato da Brandi alla prolusione delle sue lezioni di Teoria e storia del restauro per il Corso di perfezionamento in Storia dell'arte medievale e Moderna dell'Università di Roma per l'anno accademico 1948-49, poi pubblicata sul primo numero del «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro» nel 1950, e successivamente rielaborata nella *Teoria del restauro* pubblicata nel 1963 (P. Petraròia, *Il fondamento teorico del restauro*, in *Per Cesare Brandi*, atti del seminario 30 maggio - 1 giugno 1984, a cura di M. Andaloro et al., Roma 1988, pp. 51-54, cfr. anche Id., *Genesi della "teoria del restauro" (1942-1963)*, in *Brandi e l'estetica*, a cura di L. Russo, Palermo 1986, pp. 77-86.

<sup>71</sup> A. Fittipaldi, *Roberto Longhi ... cit.*, p. 92, anche in Id., *Tutela e governo ... cit.*, p. 610.

<sup>72</sup> R. Longhi, *Problemi di lettura e problemi di conservazione*, in A. Conti, *Storia del restauro*, Milano 1973, pp. 7-30, dove va notato il corredo fotografico, che almeno nei casi citati risale agli anni Trenta. *L'Incoronazione della Vergine* di Vitale da Bologna è infatti rappresentata nello stato precedente al restauro eseguito nel 1939 (cfr. *Vitale da Bologna*, a cura di R. D'Amico - M. Medica, Bologna 1986, pp. 122-124).



# CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, BRUNO ZEVI E IL DIBATTITO SULLA TUTELA DEL PATRIMONIO ARTISTICO NEGLI ANNI DELLA RICOSTRUZIONE (1945-1960)

ELISABETTA CRISTALLINI

Tra gli anni dell'inurbamento forzato e quelli del benessere intercorre poco più di un decennio. Non sarebbe stato troppo difficile prevedere che passando l'Italia da un'economia prevalentemente agraria ad una industriale, si sarebbero posti nuovi e gravissimi problemi di natura culturale, sociale, ecologica e neppure che l'aumento del benessere avrebbe portato a distruzioni pesanti e irreparabili.

La febbre del cemento s'era impadronita della Riviera – scriveva Italo Calvino – là vedevi il palazzo già abitato, con le cassette dei gerani tutti uguali ai balconi, qua il casseggiato appena finito, coi vetri segnati da serpenti di gesso, che attendevano le famiglie lombarde smaniose dei bagni; più in là ancora un castello d'impalcature e, sotto, la betoniera che gira e il cartello dell'agenzia per l'acquisto dei locali.<sup>1</sup>

Già nel dicembre 1945, al I convegno nazionale per la ricostruzione edilizia, Rogers lamentava l'assenza di un piano nazionale, mentre il giovane Zevi, tornato in Italia dopo i suoi studi in America, indicava come modello possibile quello della nuova edilizia statunitense. Nel libro *Verso un'architettura organica*, testo scritto nel 1944 dopo la scoperta di Wright, Zevi portava al riconoscimento dell'esistenza di «un mondo più felice, in cui le esigenze dell'uomo, la sua volontà creatrice presiedevano alla forma dell'ambiente». «L'interpretazione della vita, questo è il vero compito dell'architetto – scriveva – perché gli edifici sono fatti per la vita». Si rendeva quindi necessario «liberare» le forme per piegarle ad una «umana» fruizione dello spazio.

Da qui la volontà di recuperare e rifondare la scienza dell'urbanistica, la sola in grado di «costruire e ricostruire le città» oltre ogni dogma razionalista prebellico. Pianificazione urbanistica, tutela del territorio, libertà architettonica vengono intesi quali strumenti per la costruzione della nuova società democratica, come affermava nel suo programma l'Apao, l'Associazione per l'Architettura organica fondata da Zevi. Anzi la scienza del-

---

<sup>1</sup> I. Calvino, *La speculazione edilizia*, 1963, in *Romanzi e racconti*, a cura di C. Milanini - M. Barenghi - B. Falcetto, Milano 1991-1994, I, pp. 781-782.

l'urbanistica finiva per assumere il ruolo di garante di «nuove soglie di equilibrio sociale», in quanto «tecnica della politica».<sup>2</sup>

Per una buona parte degli anni Cinquanta persiste l'utopia degli intellettuali usciti dal conflitto, che sognano – appunto – una “ricostruzione” sia fisica che politica, sociale e persino etica, favorita da una certa imprenditorialità illuminata. E questo ruolo viene svolto, fino al 1960, da Adriano Olivetti e dal movimento di «Comunità», la cui idea base era la possibilità/utopia di poter coniugare urbanistica/territorio/politica/economia/cultura/società, un progetto che per alcuni anni si concretizzerà nel canavese dove la guida degli enti locali viene assunta da rappresentanti del Movimento di Comunità. Perché, per Olivetti, ogni nuovo sviluppo urbano doveva fondarsi su un chiaro programma «riguardante la produzione, l'abitazione, l'istruzione, la ricreazione, il consumo» in un ambiente incontaminato. Un'«utopia positiva» che prevedeva una pratica sociale e produttiva (ossia la Comunità) costituente nuclei di società in cui si potessero «riconoscere immagini e funzionamenti del futuro», contrapposti all'anonimato delle metropoli.<sup>3</sup> Il Movimento di Comunità si poneva quindi come «repubblica degli intellettuali» in presa diretta con il sociale, diventando in quegli anni un terreno obbligato per «l'anima terzaforzista di molta intelligencija italiana».<sup>4</sup>

L'azione di Olivetti nel dopoguerra è in continuità con ciò che aveva fatto prima, negli anni Trenta, con i progetti teorici di pianificazione della Valle d'Aosta: anche allora la tesi fondamentale era quella di un'impresa come luogo privilegiato dal quale si irradiava una razionalizzazione neumanistica dell'ambiente fisico. Da qui il suo impegno molteplice: come presidente dell'INU (Istituto Nazionale di Urbanistica, di cui Zevi è segretario), come protagonista negli enti preposti alla ricostruzione (l'agenzia per gli aiuti americani UNRRA-Casas, di cui è il vicepresidente, e l'Istituto Nazionale delle Assicurazioni INA-Casa) e al risanamento dei Sassi di Matera, cuore del sottosviluppo meridionale, divenuto un caso nazionale grazie al *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> M. Tafuri - F. Dal Co, *Architettura contemporanea*, Milano 1976, p. 46. Le riflessioni di Zevi espresse nel libro/manifesto *Verso un'architettura organica*, vengono poi in quegli anni riaffermate in *Saper vedere l'architettura* (1948) e *Storia dell'architettura moderna* (1950). Su questi argomenti si veda anche il libro autobiografico di Bruno Zevi, *Zevi su Zevi*, Venezia 1993.

<sup>3</sup> M. Fabbri, *La terra promessa*, in *Architettura e Urbanistica nell'Italia del dopoguerra. L'immagine della Comunità*, Roma 1986, p. XIII. Sull'impegno etico ed estetico di Ragghianti e Zevi al progetto di Adriano Olivetti, cfr. M. C. Ghia, *Carlo L. Ragghianti, Bruno Zevi e la partecipazione al progetto culturale olivettiano*, tesi di laurea, relatore prof. A. Greco, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, Prima Facoltà di Architettura “Ludovico Quaroni”, a.a. 2001-2002 ed inoltre: B. Zevi, *Zevi su Zevi* cit.; *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, catalogo della mostra a cura di M. Scopini, Milano 2000; P. Bonifazio - P. Scrivano, *Costruire la città dell'uomo. Adriano Olivetti e l'urbanistica*, Torino 2001.

<sup>4</sup> M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana*, Torino 1986, p. 32. Sul pensiero di Adriano Olivetti e la sua politica, che oscilla tra cattolicesimo non ortodosso e socialismo personalistico, si veda anche il volume *La Comunità concreta: progetto ed immagine*, a cura di A. Greco - M. Fabbri, Roma 1988.

<sup>5</sup> Nel *Cristo si è fermato ad Eboli*, uscito nel 1945, Levi, al culmine di una realistica narrazione, racconta la sua visita a Matera: «... Le porte erano aperte per il caldo. Io guardavo passando, e vedevo l'interno delle grotte, che non prendono altra luce e aria se non dalla porta. Alcune non hanno neppure quella: si entra dall'alto, attraverso botole e scalette. Dentro quei buchi neri, dalle pareti di terra, vedevo i letti, le misere suppellettili, i cenci stesi. Sul pavimento stavano sdraiati i cani, le pecore, le capre, i maiali. Ogni famiglia ha, in genere, una sola di queste grotte per tutta abitazione, e ci dormono tutti insieme, uomini, donne, bambini e bestie. Così vivono ventimila persone ...». Nel 1951 su iniziativa di Olivetti viene costituita la Commissione di studio della città e dell'Agro di Matera, le cui indagini vengono usate in modo distorto; da qui la legge per il risanamento dei Sassi (n. 619 del 1952), che prevede l'inabitabilità di 2472 case su 3374 e la creazione di borgate rurali destinate alle famiglie evacuate dalla città.

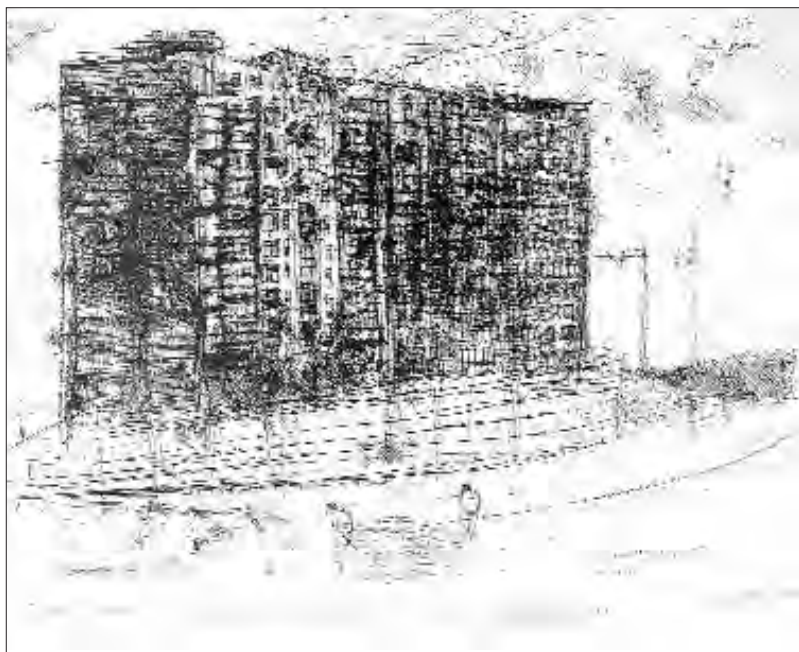


Fig. 1. Renzo Vespignani, *La casa di Gianna*, 1947 (1983), acquaforte.

Fig. 2. Renzo Vespignani, *Prati di Portonaccio*, 1947 (1983), acquaforte.



L'urbanistica diviene così al tempo stesso il linguaggio che riduce a sintesi le molte lingue che governano la città e lo strumento base per la sua tutela. Erano gli anni in cui, per tutto il meridione, opere pubbliche ed edilizia servivano a contenere la disoccupazione e a fungere da palestra di addestramento per quegli agricoltori che poi sarebbero emigrati al settentrione per lavorare come edili nelle nuove periferie. Équipes di sociologi, economisti, specialisti di problemi agricoli e industriali affiancavano gli architetti nello studio dei piani regolatori (rimasti quasi tutti disattesi), nei quali il processo compiuto per arrivare al risultato finale finiva per essere più importante del risultato stesso.

Questa nuova cultura aveva bisogno di nuovi strumenti e le riviste rispondevano a tale necessità: non tanto quelle che continuavano a portare avanti con coerenza il progetto del moderno («Domus» di Gio Ponti e «Casabella» di Ernesto N. Rogers), ma quelle pubblicate sullo scorcio degli anni Cinquanta, tutte o dirette da Adriano Olivetti o edite dalla casa editrice Comunità. Da «Urbanistica» (organo dell'Istituto Nazionale di Urbanistica) alla stessa «Comunità», organo del movimento che si pone come nucleo attorno al quale si coagulano secondo il mito dell'interdisciplinarietà architettura/politica /urbanistica/sociologia; a «Metron» (promossa da Zevi secondo tre idee guida: piani regionali, affermazione dell'urbanistica come disciplina dell'architettura, decentramento e salvaguardia dei vecchi centri storici) a cui segue nel 1955, dopo la sua chiusura, «L'architettura – cronache e storia», diretta da Zevi con gli stessi intenti di «Metron», ma con una grafica più accurata e subito riconoscibile grazie alle straordinarie copertine disegnate da Marcello Nizzoli; o ancora «seleARTE» – nata da un incontro tra Olivetti e Ragghianti promosso da Riccardo Musatti – che si propone come rivista di cultura, selezione, informazione artistica internazionale per un'ampia e consapevole partecipazione del pubblico e che ha un ruolo decisivo nel dibattito sulla tutela del patrimonio artistico.<sup>6</sup>

All'azione promossa da queste riviste si affiancano i numerosi articoli scritti per arrestare operazioni di sventramento o salvare dalla lottizzazione aree verdi, da quelli apparsi sul «Mondo» (dove Antonio Cederna denunciava i «vandali in casa») e su «L'Espresso» (dello stesso Bruno Zevi) a quelli apparsi sul «Resto del Carlino» e il «Corriere della Sera» a firma di Cesare Brandi, tra i primi a denunciare l'abusivismo della Valle dei Templi ad Agrigento o lo scempio dell'Hotel Fuenti sulla costiera amalfitana.<sup>7</sup>

In questo contesto, ciò che ha legato Olivetti, Zevi e Ragghianti è la comune radice culturale di una generazione appena uscita dalla guerra e dalla Resistenza, in particolare dall'esperienza di Giustizia e Libertà e del Partito d'Azione e dalla crisi di questo che si scioglie nel '47 confluendo nei socialisti e nei repubblicani di La Malfa. Comune è l'idea di progetto fondato sul rapporto dialettico tra cultura e sviluppo del Paese, comune è l'idea che l'urbanistica è il solo campo attraverso il quale si possono affrontare i problemi sociali e di tutela del territorio, comune è la volontà di intraprendere un'azione militante per la salvaguardia del patrimonio artistico e naturale. Tra Zevi e Ragghianti c'è poi qualcosa di più di una stima reciproca, tra loro esisteva una vera e sincera collaborazione in-

<sup>6</sup> Cfr. A. Greco, *Messaggi dai '50*, in *Forma 1 e i suoi artisti*, catalogo della mostra a cura di E. Cristallini - A. Greco - S. Lux, Roma 2004. Nel panorama delle riviste degli anni Cinquanta più orientate verso l'idea di una relazione tra arte e architettura sono da segnalare anche «Spazio» di Luigi Moretti, «Arti Visive» di Emilio Villa, «Civiltà delle macchine» di Leonardo Sinisgalli.

<sup>7</sup> Si vedano in particolare gli articoli: *La bidonville di Agrigento dilaga e minaccia i templi*, «Corriere della Sera», 10 febbraio 1961; *Agrigento sommersa dal caos dell'edilizia*, «Corriere della Sera», 9 marzo 1964; *Le sirene scacciate dal piccolo*, «Corriere della Sera», 10 febbraio 1972. Un'ampia scelta di testi scritti da Brandi su questi argomenti è pubblicata nei volumi *Terre d'Italia*, Roma 1991 e *Il patrimonio insidiato*, a cura di M. Capati, Roma 2001.



3



4

Fig. 3. Gruppo Quaroni-Ridolfi, quartiere Tiburtino, Roma, 1950.

Fig. 4. Manifesto del film *Roma ore 11*, 1952.

tellettuale. Zevi si è sempre dichiarato il suo allievo devoto, Ragghianti, da parte sua, ha mantenuto il ruolo di maestro sostenendolo di continuo con preziosi consigli.

È proprio negli anni Cinquanta che in Italia si aggrava il fenomeno dell'urbanesimo selvaggio, del degrado e della congestione dei centri urbani, dello scempio di interi settori di territorio incontaminato, grazie al piano Fanfani sull'edilizia sovvenzionata (1949), volutamente esente da ogni pianificazione razionale, alle leggi Tupini sull'edilizia cooperativa (1951) e alla legge Aldisio sui fondi per l'incremento dell'edilizia. Mentre le leggi Bottai del 1939 (nn. 1089 e 1497) sui beni culturali e paesistici assumono un ruolo importante, ma non sufficiente, di argine alla degradazione del patrimonio artistico e naturale.<sup>8</sup>

Le stesse problematiche relative alla ricostruzione/integrazione/restauro del tessuto edilizio per i danni inferti dalla guerra suscitano accesi dibattiti. Bottai già nel 1942 (nel punto 8 dell'*Istruzione*) definiva il "ripristino" atto immorale, condannando la costruzione di edifici in stile in qualunque contesto, persino nei centri non segnalati per il loro interesse storico e monumentale, una norma, mai tradotta in legge, invocata, per far posto all'architettura moderna, da Argan, Pagano (in quel biennio che lo vide ancora attivo prima di essere spedito in campo di concentramento a Mathausen, dove morì), Agnolodomenico Pica, Ragghianti, Zevi e sostenuta da Ranuccio Bianchi Bandinelli, di contro ai Giovannoni e ai Piacentini che invece difendevano la pratica della progettazione in stile. Su questi argomenti si scontrano in quegli'anni posizioni assai diverse e inconciliabili, come quella di Berenson che proponeva di costruire al posto della vecchia abbazia di Montecassino un edificio simile al vecchio San Pietro o quella di Renato Bonelli che proponeva di conservare i monumenti danneggiati dalle bombe lasciando in evidenza le lacerazioni subite.

Le posizioni di Zevi e di Ragghianti sono invece chiarissime: il problema della conservazione e dell'innovazione va affrontato su un terreno più vasto di quello architettonico e di quello artistico, si tratta di un «terreno che abbraccia l'insieme delle attività umane e vuol coordinarle», cioè la pianificazione urbanistica. Intanto per alcuni monumenti distrutti, come l'abbazia di Montecassino e il ponte Santa Trinita a Firenze, si segue il criterio del restauro integrale che fa gridare allo scandalo numerosi intellettuali. Ragghianti dalle pagine di «*seleARTE*» affermava l'impossibilità concettuale e pratica di ricostruire un'opera senza ripetere la tecnica della sua primitiva edificazione, mentre Zevi in un lungo articolo uscito nel 1954 sulla rivista «*Il Ponte*», per prima cosa metteva in guardia dal considerare il patrimonio monumentale formato solo da capolavori, indicando nella «prosa architettonica [...] un tessuto culturale, se non artistico, di elevato valore».<sup>9</sup>

Ma il punto più grave e delicato indicato da Zevi era relativo alla progettazione e alla esecuzione dei restauri, mancando per l'architettura quella linea rigorosa che nel campo dei dipinti e delle sculture era tenuta dall'Istituto Centrale del Restauro. In questo senso Zevi raccomandava due cose: che il programma di ogni restauro fosse esaminato e approvato da un corpo di studiosi, sistematicamente al fianco del Soprintendente, e che il lavoro di restauro fosse affidato ai migliori architetti moderni e non – sono parole sue – «ai falliti della professione», incapaci di produrre un'architettura né antica, né moderna e responsabili, in nome di un astratto concetto di ambientamento avanzato dalla Direzione Generale delle Belle Arti, dei Bauer e dei Danielli a Venezia o delle «pittoresche» ma «moderne» case nelle zone distrutte lungo l'Arno a Firenze.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Cfr. L. Benevolo, *L'architettura nell'Italia contemporanea*, Bari 1998, pp. 157 ss.

<sup>9</sup> B. Zevi, *Non è colpa degli architetti*, in «*Il Ponte*», 2, febbraio 1954, p. 243.

<sup>10</sup> B. Zevi, *Non è colpa ... cit.*, p. 244.

La tesi sostenuta da Zevi sulla possibilità di inserire nel tessuto monumentale dei centri storici un'architettura moderna di qualità, creando delle vitali dissonanze linguistiche, è motivo di una polemica, garbata ma pungente, con lo stimato Brandi che si snoda nella seconda metà degli anni Cinquanta.<sup>11</sup>

La polemica nasce a seguito della conferenza tenuta da Brandi nel 1956 presso l'Associazione Culturale Italiana dal titolo *Il vecchio e il nuovo nelle antiche città italiane*, in cui esortava al rispetto dei vecchi nuclei della città, negando la possibilità di poter far convivere in uno stesso contesto architettura antica e contemporanea, poiché questa si basa su concezioni che contraddicono il carattere fondamentale della tradizione italiana, cioè la spazialità rinascimentale con la sua visione prospettica che è riuscita ad inglobare e riplasmare nei suoi allineamenti tutto il mondo edilizio medievale.<sup>12</sup> Fino a tutto l'Ottocento, anche se le offese sono innumerevoli, il criterio spaziale acquisito nell'arco di tre secoli non viene sovvertito. L'architettura moderna – asserisce Brandi – «non può essere inserita in un antico complesso urbano senza distruggere o senza autodistruggersi, perché un'opera d'arte si distrugge ove venga ad accettare delle condizioni spaziali che la negano, e altrettanto distrugge in ragione di quello che negando afferma».<sup>13</sup>

La risposta di Zevi non si fa attendere: nell'articolo *Architettura moderna alla sbarra* affermava che «il tema ambientale costituisce un'intima esigenza di qualificazione del linguaggio, non un atto passivo o compromissorio». Se Zevi era d'accordo sul punto sostanziale del discorso di Brandi («le città antiche vanno difese nella loro integrità») non così era per le motivazioni che lo avevano condotto a quell'assioma: non è perché «l'architettura nuova persegue un principio di visione anti-prospettico» – scriveva Zevi – «ma in quanto ogni intervento contemporaneo presuppone una speculazione, che sostituisce un fabbricato intensivo ad una villa, un grattacielo ad una casupola, un blocco di uffici ad un parco».<sup>14</sup> E il nuovo quartiere residenziale sulla collina di Sorgane a Firenze o l'albergo Hilton sulla collina di Monte Mario a Roma erano sotto gli occhi di tutti a testimoniare.

Se è vero che dall'inizio degli anni Cinquanta per fermare lo scempio del patrimonio artistico e naturale molti intellettuali si battono scrivendo articoli infuocati o fondando associazioni (come nel 1956 Italia Nostra), tuttavia poche sono state le proposte concrete avanzate per arginare questo fenomeno.

In questo contesto, di assoluto rilievo è l'iniziativa avviata da Carlo Ludovico Ragghianti, all'epoca membro dell'INU, che inizia dal 1953 sulla sua nuova rivista «*seleARTE*» una campagna durissima intitolata *Si distrugge l'Italia*,<sup>15</sup> con l'obiettivo di istituire una Commissione parlamentare d'inchiesta per avviare quelle riforme legislative e amministrative atte a fermare la «distruzione del patrimonio urbanistico ed artistico italiano». Moltissime le adesioni a questa proposta: nel giro di pochi mesi la redazione di «*seleARTE*» è invasa da numerosissime lettere con informazioni, suggerimenti, segnalazioni, consigli a testimonianza dell'interesse del problema posto e dell'urgenza di risolverlo.

<sup>11</sup> Zevi, pur nei suoi giudizi *tranchants*, propri della sua personalità, aveva una profondissima stima di Brandi: recensendo per esempio *Eliante o dell'Architettura* si soffermava sul capitolo dedicato a Santa Sofia, la cui lettura è condotta – sono parole di Zevi – «con eccezionale penetrazione», mentre la rievocazione del contesto «è densa di spunti magistrali» (*Drogata la tettonica, si conforma*, in «L'Espresso», 31 marzo 1957).

<sup>12</sup> C. Brandi, *Il vecchio e il nuovo nelle antiche città italiane*, in «Quaderni ACI», XXI (1956), riprodotto in C. Brandi, *Terre d'Italia*, Roma 1991.

<sup>13</sup> C. Brandi, *Terre ... cit.*, p. 49.

<sup>14</sup> B. Zevi, *Architettura moderna alla sbarra*, in «L'Espresso», 3 giugno 1956.

<sup>15</sup> La campagna è avviata con il n. 9, novembre-dicembre 1953, di «*seleARTE*».

Carlo Carrà denunciava «l'affarismo che ha pervaso l'architettura», Antonio Banfi «l'abbandono in cui anche Milano monumentale è lasciata e soprattutto le vergognose speculazioni», Alfredo Petrucci faceva presente che «chi vive a Roma si sente stringere il cuore ogni qual volta gli occorre di vedere una storica strada (si pensi alla via Appia!), un complesso monumentale, un paesaggio fisionomicamente costituito, offeso al punto da divenire quasi irricognoscibile».<sup>16</sup>

Al di là delle interrogazioni alla Camera che in quegli anni vengono fatte e che non hanno alcuna risposta, Raghianti, forte dell'appoggio di quell'opinione pubblica che era riuscito a sensibilizzare, porta all'allora ministro della Pubblica Istruzione, on. Martino, il progetto di una Commissione che abbia tre finalità precise: accertare la situazione e le esigenze del patrimonio urbanistico, paesistico, artistico; accertare la rispondenza dei testi legislativi vigenti sull'urbanistica e sulla tutela del patrimonio artistico e naturale; accertare il funzionamento e i bisogni degli organi amministrativi preposti; infine formulare proposte concrete sui punti enunciati. Se il compito di questa Commissione poteva sembrare simile a quello svolto dal Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, in realtà la composizione di questa, costituita da una maggioranza di funzionari di amministrazione, ne impediva la libertà di ricerca e di azione; da qui la necessità di un gruppo di studio con una composizione mista tale da esprimere – come scrive Roberto Pane – «la libera cultura con tutto il mordente, la spregiudicatezza di fronte ai pubblici poteri ed il disinteresse che è necessario in questa difficile e scottante materia».<sup>17</sup>

Ma la proposta prima di tradursi in realtà non ha un *iter* semplice: sostituito il ministro della Pubblica Istruzione (con un rimpasto al posto dell'on. Martino, che va agli Esteri, la Pubblica Istruzione passa nelle mani di Giovanni Ermini) la proposta resta lettera morta, come emerge dallo sconcolato riepilogo che fa Raghianti dell'intera vicenda in un articolo dall'ironico titolo *Tout va très bien...*<sup>18</sup> Successivamente, grazie all'intervento del socialista Vittorio Marangone, viene ripresa in mano dal Presidente del Consiglio dei Ministri Segni che, finalmente, con un decreto del 5 gennaio 1956, istituisce la Commissione. Si tratta di una Commissione speciale mista, presieduta dal democristiano Carlo Vischia, formata da parlamentari e da funzionari dello Stato con specifiche competenze: dal direttore generale delle antichità e belle arti Guglielmo De Angelis d'Ossat, al direttore dei monumenti, musei, gallerie, scavi Palma Bucarelli, da soprintendenti come Brandi, Romanelli, Lavagnino, Wittgens, a ispettori come De Tommaso, Del Grosso, Argan, fino a professori universitari, come Raghianti, Venturi, Salmi, Papini. La sua finalità era quella di formulare due proposte di legge: una intesa a destinare fondi speciali per salvare dall'abbandono il patrimonio artistico e culturale, l'altra a proteggere le bellezze naturali e storiche dalle «devastazioni che in continuo aumento vengono perpetrate».<sup>19</sup>

La Commissione viene poi integrata (grazie alle rimostranze presentate da Zevi) da un Comitato di esperti con urbanisti e architetti (Astengo, Labò, Pane, Piccinato), al quale viene chiamato a collaborare lo stesso Zevi.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Per una commissione d'inchiesta sull'urbanistica e l'arte in Italia, «*seleARTE*», 11, marzo-aprile 1954.

<sup>17</sup> R. Pane, *Un comitato per la difesa del patrimonio artistico e paesistico*, in «L'architettura - cronache e storia», 1, maggio-giugno 1955.

<sup>18</sup> C. L. Raghianti, *Tout va très bien*, in «*seleARTE*», marzo-aprile 1955.

<sup>19</sup> Cfr. Gazzetta Ufficiale n. 25, 1956.

<sup>20</sup> Cfr. la lettera di Carlo Vischia a Bruno Zevi del 17 dicembre 1956 (Archivio Bruno Zevi, Fondazione Bruno Zevi, Roma).



5



6



7



8

Fig. 5. Ignazio Gardella, Trasformazione delle Terme "Regina Isabella" a Lacco Ameno d'Ischia (scorcio del prospetto), 1950-1953.

Fig. 6. Veduta del quartiere INA-Casa a Tuscolano, Roma, 1950-1954; in primo piano l'unità di abitazione orizzontale di Adalberto Libera.

Fig. 7. Mario Ridolfi, Wolfgang Frankl, Case torri INA Assicurazioni in viale Etiopia, Roma, 1950-1954.

Fig. 8. Studio BBPR, Torre Velasca, Milano, 1957.

Nel 1957 la Commissione ottiene i primi risultati, ma sono ben poca cosa rispetto alle aspettative: vengono stanziati 18 miliardi di fondi straordinari per la tutela e la valorizzazione del patrimonio artistico dei 60 richiesti per un decennio, ma nulla si ottiene sul piano legislativo, unico vero strumento della tutela e dell'azione di difesa. Raghianti esprimeva infatti preoccupazione per la legislazione «difettosa ed anche per molti aspetti ormai sorpassata dei fatti» e per il corpo amministrativo «insufficiente per numero», «con regolamento organico inadeguato e non rispondente alla natura specificamente tecnica del lavoro di competenza».<sup>21</sup>

Intanto l'annuale convegno nazionale dell'INU è tutto dedicato alla tutela del paesaggio, anche quello urbano, in ogni suo aspetto: dall'impostazione concettuale dei rapporti tra antico e moderno, alla legislazione, all'amministrazione centrale e periferica.

In anticipo sul convegno, che si tiene a Lucca ed è presieduto da Giuseppe Samonà, si apre sulla rivista di Zevi «L'architettura - cronache e storia» un ampio dibattito sulla salvaguardia delle opere d'arte e delle bellezze naturali.<sup>22</sup> Tutti invocano una legge per la tutela che riunisca in un solo testo organico le norme relative all'ambiente artistico, monumentale, paesistico, perché ciò a cui si tende è la tutela dell'«unità dell'ambiente», secondo una linea condivisa dallo stesso Brandi che, come scriveva Argan, «sapeva perfettamente che nessun testo è correttamente letto se non letto come contesto, e questo contesto è determinato dalle opere minori che si raggruppano intorno ad un capolavoro, che si diramano dal capolavoro e formano il tessuto di una città, di un territorio, di un paese, di un continente».<sup>23</sup>

A conclusione di quel dibattito Ludovico Quaroni tirava le fila: «per difendere il patrimonio antico – scriveva – non possiamo aspettare che la cultura degli urbanisti abbia perfezionato l'idea di “piano aperto” (ossia di un piano che renda possibile uno sviluppo e una formazione spontanea e naturale dello spazio in relazione alle necessità e ai tempi d'oggi) e neanche che – continuava Quaroni – una popolazione di ignoranti diventi per virtù divina illuminata più di quanto lo siano taluni sovrintendenti». Quindi proponeva di varare subito una legge, «stupida ma efficiente», per la tutela del paesaggio urbano e naturale che prevedeva il blocco immediato e temporaneo di qualunque tipo di intervento per permettere uno studio sollecito del problema generale ed insieme iniziare qualche esperimento di «pianificazione aperta».<sup>24</sup>

D'altra parte, i vincoli proposti dalle Soprintendenze ed imposti dal Ministero erano generici e potenziali. «Molti degli scontri specificamente paesistici più deplorabili – lamentava Mario Labò – sono stati realizzati con l'approvazione e l'acquiescenza delle candide Soprintendenze ai monumenti. A parte poi le sconfitte per mancanza di autorità o di mezzi di repressione».<sup>25</sup>

Anche il fallimento della Commissione promossa da Raghianti è alle porte: all'inizio del 1958 viene sciolta dall'allora ministro della Pubblica Istruzione Aldo Moro; le motivazioni ufficiali sono il varo della legge n. 1227, che stanziava fondi speciali per la salva-

<sup>21</sup> Cfr. C. L. Raghianti, *Per il patrimonio artistico italiano*, in «Comunità», 44 (1957), e *Diciotto miliardi per il patrimonio artistico*, in «seleARTE», 31 (1957), p. 69.

<sup>22</sup> Cfr. «L'architettura - cronache e storia», 20, 21, 22 (1957).

<sup>23</sup> G. C. Argan, *Prefazione a C. Brandi, Terre ... cit.*, p. XII.

<sup>24</sup> L. Quaroni, «L'architettura - cronache e storia», 22, agosto 1957. Nel numero 22 della rivista sono riportate le conclusioni del dibattito svoltosi all'INU sulla difesa e il rinnovamento del paesaggio urbano e rurale, mentre nei numeri precedenti vengono pubblicati i singoli interventi al dibattito.

<sup>25</sup> M. Labò, in «L'architettura - cronache e storia», 20, giugno 1957.



9



10

Fig. 9. Ignazio Gardella, casa alle Zattere, Venezia, 1957.

Fig. 10. Manifesto del film *L'accattone*, 1961.



guardia del patrimonio, e la fine della legislatura. In realtà – si lamenta Ragghianti in una lettera a Zevi del gennaio 1958 – viene «sabotata scientemente e con ipocrisia», poiché era visto con sospetto l'ampio lavoro svolto per redigere la legge sulla tutela che sarebbe andata a scalfire gli enormi interessi fondiari di grandi gruppi economico-religiosi e quindi ad indebolire interi settori di potere politico e burocratico. A proposito della mancata legge sulla tutela, Ragghianti raccontava di aver «riunito e in parte anche elaborato il materiale (enorme) nei mesi scorsi», ma di non aver potuto «spingere di più, e per la delicatezza della materia, e per la sua ingente mole». Tuttavia si riprometteva di riesaminare il tutto con gli esperti della Commissione «per depositare almeno il frutto degli studi fatti, e stabilire un precedente, se altro non si potrà fare». Amareggiato e sarcastico, Ragghianti scriveva ancora all'amico Zevi «... il Ministro Moro ha chiesto, tout court, lo scioglimento della Commissione, ritenendone esaurito il compito (non compiuto) con la erogazione governativa dei 18 miliardi (non ottenuti certo da lui!)».<sup>26</sup>

Ragghianti non si dà per vinto e riprendendo di nuovo, dopo cinque anni, dalle pagine di «*seleARTE*» la campagna di sensibilizzazione dal titolo *Si distrugge l'Italia*, faceva, con la sua solita prosa colta, lineare, talora appassionata e impetuosa, un consuntivo dei lavori svolti dalla Commissione che, tra l'altro, aveva comunque ultimato la fase di studio e consulenza per la legge fondamentale di tutela del patrimonio artistico nazionale e del paesaggio e con grande determinazione reclamava, ancora una volta, un riordinamento legislativo, ed anche la costituzione, secondo gli esempi inglesi, di un organo nazionale di controllo che potesse condizionare la pianificazione urbanistica «in forme che non significhino la distruzione gratuita del patrimonio storico ed artistico».<sup>27</sup> Tra i membri di questo organo Ragghianti auspicava, naturalmente, la presenza del suo stimato allievo Bruno Zevi.

Occorrerà che passino più di dieci anni dalla prima proposta di Ragghianti e finalmente la legge n. 310 del 24 aprile 1964 istituisce una nuova Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio (nota con il nome del suo presidente on. Francesco Franceschini e al cui interno è nuovamente attivo Ragghianti) che ha operato fino al 1966 producendo, anche questa, un'enorme mole di documenti ed avanzando qualche proposta.

Successivamente vengono incaricate altre Commissioni, fino ad arrivare alla stesura, nel 1972, di una nuova *Carta del restauro*, dopo quella del 1931, che attinge quasi del tutto nella sua normativa ai principi espressi da Brandi nella sua *Teoria del restauro*. Poi, dopo la costituzione del Ministero dei Beni Culturali, viene varata la legge del 1° marzo 1975 (n. 44) che stabilisce alcune misure per la protezione del patrimonio archeologico, artistico e storico; da ultimo infine, il nuovo codice dei beni culturali in vigore dal 1° maggio 2004 che, finalmente, riscrive i testi delle leggi Bottai del '39, ormai da decenni insufficienti e talvolta inattuabili per i grandi mutamenti che nel frattempo si sono verificati, pur destando su diversi punti non trascurabili perplessità e talora fondate preoccupazioni.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Lettera di C. L. Ragghianti a Bruno Zevi, 7 gennaio 1958 (Archivio Bruno Zevi, Fondazione Bruno Zevi, Roma).

<sup>27</sup> C. L. Ragghianti, *Si distrugge l'Italia*, in «*seleARTE*», 34 (1958).

<sup>28</sup> Ringrazio Francesco Ragghianti per la consultazione del carteggio ancora inedito Zevi-Ragghianti (conservato presso la Fondazione Ragghianti a Lucca e, in copia, presso la Fondazione Bruno Zevi a Roma) e la Fondazione Bruno Zevi per la consultazione del suo Archivio.

## IV. CESARE BRANDI E IL RESTAURO

1. PRIMA DELLA *TEORIA DEL RESTAURO*
2. LA NASCITA DELL'ISTITUTO CENTRALE DEL RESTAURO
3. LA *TEORIA* E I SUOI AMBITI DI APPLICAZIONE
4. IL RUOLO DELLE INDAGINI SCIENTIFICHE
5. LA PRASSI DEL RESTAURO



# CESARE BRANDI E LA MOSTRA SULLA PITTURA RIMINESE DEL TRECENTO

MARIA ROSARIA VALAZZI

La *Mostra sulla pittura riminese del Trecento*, che si svolse a Rimini nell'estate del 1935, costituisce un momento della 'storia' brandiana, cui è stata data attenzione esclusivamente dal punto di vista della storiografia artistica, mentre essa è un frammento, di straordinario interesse, di attività e insieme di elaborazione teorica alle origini di un percorso, di analisi e di metodo, che, per tappe progressive, porterà alle decisive formulazioni della *Teoria del restauro*.<sup>1</sup>

Come è noto, Cesare Brandi, già laureato in legge e in lettere – è importante mettere l'accento sulla formazione giuridica di Brandi, poiché essa ebbe certamente un ruolo assai significativo nelle prime fasi della sua elaborazione critica, sia nell'impostazione generale del suo pensiero sia nell'attività 'sul campo' –, nel 1933 fu destinato a ricoprire l'incarico di Ispettore presso la «R. Soprintendenza all'Arte medievale e moderna per l'Emilia Romagna».<sup>2</sup> L'attività di Cesare Brandi quale giovane ispettore è intensa. Si svolge in anni cruciali, anni che precedettero di poco gli atti 'formali' che sancirono un nuovo corso nella storia dell'amministrazione pubblica italiana in relazione alla tutela e alla conservazione del patrimonio artistico. La legge di tutela è infatti del 1939, come la fondazione dell'Istituto Centrale del Restauro.<sup>3</sup> La questione di quella particolare declinazione della cultura figurativa che, dall'insegnamento giottesco, si sviluppò nella prima metà del Trecento tra Romagna e Marche, aveva già meritato una certa attenzione pubblicistica. Giovan Battista Cavalcaselle<sup>4</sup> aveva già acutamente annoverato opere conservate in luoghi impervi e isolati, Adolfo Venturi,<sup>5</sup> Mario Salmi,<sup>6</sup> Luigi Serra nelle Marche<sup>7</sup> avevano of-

<sup>1</sup> La mostra si svolse nel Palazzo dell'Arengo, dal 20 giugno al 30 settembre 1935; il catalogo fu curato integralmente da Cesare Brandi: *Mostra della pittura riminese del Trecento*, con una introduzione sulla pittura riminese, una guida degli affreschi conservati in Rimini, e un repertorio illustrato delle pitture non esposte, Rimini 1935.

<sup>2</sup> Rimando alla Nota biografica in C. Brandi, *Come un'autobiografia*, a cura di V. Rubiu, Roma 1998.

<sup>3</sup> M. I. Catalano, *Brandi e il restauro. Percorsi del pensiero*, Firenze 1998, in particolare i primi paragrafi sulla posizione e sull'evoluzione brandiana in rapporto alla cultura coeva.

<sup>4</sup> G. B. Cavalcaselle - J. A. Crowe, *Storia della pittura in Italia*, II, Firenze 1883.

<sup>5</sup> A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, V, Milano 1907.

<sup>6</sup> M. Salmi, *La scuola di Rimini*, I, in «Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», III (1931-32), pp. 226-267; Id., *La scuola di Rimini*, II, ivi, IV (1933), pp. 145-201.

<sup>7</sup> L. Serra, *L'arte nelle Marche*, I, Pesaro 1929.

ferto preziose indicazioni di materiali e di metodo, cui faceva riscontro l'erudita ricerca del Brach, *Giotto Schule in der Romagna*, pubblicata a Strasburgo nel 1902.<sup>8</sup> Il giovane Longhi era anch'egli in quegli anni a Bologna e significativamente dedicava il corso universitario del 1934-35 alla pittura del Trecento nell'Italia settentrionale.<sup>9</sup> Ma come ha indicato, con l'intelligenza e la raffinata penetrazione che lo contraddistinguono, Antonio Paolucci, le «venticinque fittissime pagine» del saggio introduttivo alla mostra di Cesare Brandi costituiscono il punto-base da cui ancor oggi è necessario partire per la comprensione della pittura riminese del Trecento.<sup>10</sup>

È ancora Paolucci, nella presentazione della mostra che sul medesimo argomento fu realizzata nella stessa Rimini nel 1995 – sessant'anni dopo l'esposizione brandiana –, a mettere in luce con estrema chiarezza il salto qualitativo che fu operato da Brandi. Scrive Paolucci:

Si tratta della prima ricognizione moderna in un settore della storia artistica italiana fino a quel momento incognito oppure conosciuto solo per episodi parziali e disarticolati. [...] È merito di Brandi [...] la sistematica organizzazione e l'ulteriore elaborazione degli spunti critici e delle proposte filologiche [...] È suo grande merito [...] aver incardinato una volta per sempre ad alcune idee fondamentali la storia della scuola pittorica riminese. In primo luogo la percezione della qualità, che si esprime in persone e in episodi di assoluta eccellenza senza che mai venga meno, anche negli artisti meno rappresentativi, quel carattere “corale, unanimistico”, quella compatta riconoscibile fraternità di umori e di accenti prima ancora che di stile, che è il segno distintivo di ogni vera e grande “scuola” di pittura. [...] L'altro concetto fondamentale affermato da Brandi riguarda il primato giottesco. Tutto nasce dal cantiere di Assisi. [...] Dall'“internazionale pittorica” assisiense si irradiarono [...] tendenze diverse che, innestate in contesti culturali differenziati, diedero origine alla mirabile varietà del Trecento italiano. Rimini fu uno di quegli esiti.<sup>11</sup>

Paolucci sottolinea ancora l'importanza dello ‘strumento’ catalogo, il quale non si limita a dare conto delle opere esposte, ma offre repertori completi degli affreschi a Rimini, degli affreschi fuori di Rimini, dei dipinti non esposti, ma pertinenti alla cultura riminese (in genere opere in collezioni estere), gli indici degli artisti e dei luoghi, secondo quel criterio di sistematicità che è esemplare delle prime elaborazioni brandiane, migrato nella prassi della tutela. Aggiungo l'importanza della riproduzione fotografica, usata anch'essa come strumento sistematico di conoscenza.<sup>12</sup>

Non viene affrontato in questa sede il tema della pittura riminese in quanto tale, anche se è forse necessario fare qualche piccolo accenno alle posizioni brandiane e ai successivi sviluppi, anche per meglio capire l'analisi storico-critica di Brandi e come su di essa si innestino i temi su cui si intende porre l'attenzione, e cioè sul ‘metodo’ di lavoro di Brandi nelle sue diverse fasi, dalla ricognizione sul territorio, visto come fattore ‘attivo’ della ri-

<sup>8</sup> A. Brach, *Giotto Schule in der Romagna*, Strasbourg 1902.

<sup>9</sup> R. Longhi, *La pittura del Trecento nell'Italia settentrionale*, corso universitario, edito in *Opere complete di Roberto Longhi*, VI, *Lavori in Valpadana*, Firenze 1973, pp. 3-90.

<sup>10</sup> A. Paolucci, in *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, a cura di D. Benati, catalogo della mostra Rimini 1995, Milano 1995, pp. non numerate.

<sup>11</sup> Vedi nota precedente.

<sup>12</sup> Il catalogo curato da Brandi comprendeva anche «un repertorio illustrato delle pitture non esposte»: cfr. la nota 1.

cerca, all'attenzione tributata all'aspetto conservativo connesso all'operazione, in particolare al restauro concepito anch'esso come atto sistematico non solo di conservazione, ma anche di conoscenza.

Le «venticinque fittissime pagine» dell'introduzione al catalogo sono da leggere tutte attentamente, sia per la limpidissima definizione del problema, sia per l'evidente uso di un lessico che appare fortemente distinto dalla lingua 'ufficiale' della critica di allora e già decisamente avviato verso una serie di punti di riferimento teorici che, dai presupposti dell'esperienza, convergono nella teoria.<sup>13</sup>

Alcune sottolineature date dal corsivo di alcune parole, voluto dallo stesso Brandi, forniscono una straordinaria mappa in tal senso: espressioni come *linguaggio figurativo*, *cep-po formale*, *neologismo*, oppure il *comporsi*, l'*unità* del linguaggio, nonostante le 'variazioni' delle singole personalità offrono la chiave per entrare nel percorso critico di quella che può essere considerata una fase assai precoce del pensiero brandiano.

Ma, tornando al problema della pittura riminese, non è possibile fare a meno di citare Brandi per indicarne la chiarezza della proposizione e la 'geometricità classica' della costruzione critica. Si parla di 'scuola riminese':

non è di certo per compiacere un'ambizione locale; poiché per la legittimità della qualifica di riminese non basterebbe la constatazione dell'anagrafe, che Pietro, Neri, Giuliano, il Baronzio erano nati a Rimini. Nel complesso di opere che ora si chiamano riminesi molte possono essere dovute ad artisti che non nacquero a Rimini, e rimanere tipicamente riminesi. Contro chi si affidasse a quest'unico dato estrinseco – è da sottolineare tale termine – argomento storico, avrebbe facilmente ragione chi preferisse conservare, per comodità di citazione, il termine di giottesco o di romagnolo. Se ora si può parlare senza alcuna indulgenza campanilistica, di pittura riminese, è perché si riconosce che in questa pittura, indipendente da alcun arianismo dei suoi autori, si forma e si concreta uno speciale linguaggio figurativo che non è né quello di Duccio o di Giotto o di Simone; un permanere di preferenze e di nessi formali – sottolineo anche questa espressione –, che arriva a determinarsi pur nel suo fondamentale ibridismo, che anzi in quell'ibridismo si plasma e si rinnova. È solo allora che, tenendo conto dei pochi nomi rimasti su opere sicure, si può valutare il fatto di un comune luogo di origine, Rimini, e chiamare riminese quella pittura: nel quale appellativo, come in quello di senese o di fiorentino vive così abbreviato un giudizio critico che nel patronimico si afferma storicistico.<sup>14</sup>

Non sembra di voler andare oltre l'evidenza delle parole, sottolineando che lo schema di giudizio non sembra discostarsi da quello del successivo pensiero brandiano: è l'opera come tale che conduce al giudizio critico, non i dati 'estrinseci' all'opera stessa.

Nel corso degli ormai settant'anni che ci separano dalla prima definizione brandiana della scuola riminese, l'impianto generale è rimasto sostanzialmente valido. Ovviamente i progressi della critica e degli studi hanno portato a un'apertura della ricerca e a scoperte che ne hanno ampliato gli orizzonti e precisato i termini. La stessa mostra che si è tenuta a Rimini nel 1995, curata da Daniele Benati, recava un sottotitolo, *Maestri e botteghe tra Romagna e Marche*, che dava sinteticamente conto della variazione del

<sup>13</sup> Per parafrasare M. Carboni, *Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte*, Roma 1992.

<sup>14</sup> C. Brandi, *Mostra ... cit.*, p. XII.

sistema di approccio alle problematiche, o per meglio dire dello 'slittamento' di alcune localizzazioni.<sup>15</sup>

Il *Crocifisso* del Tempio Malatestiano che Brandi riteneva di «Ignoto riminese», databile al primo decennio del secolo, è stato in seguito totalmente accettato nel *corpus* delle opere autografe di Giotto e la datazione, dopo varie oscillazioni, da studi assai recenti è stata collocata assai precocemente al limitare del secolo.<sup>16</sup> Brandi tuttavia, a più riprese, sottolineava che l'opera era assolutamente fondamentale e ne riconosceva la straordinaria qualità: ma è ancora non superata l'intuizione che in realtà, nonostante l'andata di Giotto a Rimini, la fonte primaria e fondamentale del giottismo riminese furono gli affreschi del primo cantiere assisiati.

Altre successive scoperte sono da segnalare, come la lettura, a seguito di un restauro negli anni Sessanta del secolo scorso, della data segnata sul *Crocifisso* di Marcatello sul Metauro – 1314 o più credibilmente 1309 – che ha portato a una parziale revisione cronologica delle opere e degli artisti,<sup>17</sup> anche se la sostanziale identificazione dei termini temporali del fenomeno non ha subito variazioni. Ancora, le indagini archivistiche a Rimini hanno portato importantissime acquisizioni documentarie sull'organizzazione delle botteghe nella città, che facevano capo a pochissime famiglie di artisti. Dalla città adriatica gli artisti si erano diramati seguendo soprattutto i percorsi appenninici tra Romagna e Marche<sup>18</sup> verso l'Umbria, articolandosi in altre declinazioni locali (molto importante al riguardo l'intuizione brandiana di un ramo riminese-fabrianese confermato dalle successive ricerche<sup>19</sup>). Recentissima infine l'identificazione del brandiano Carlo da Camerino con il 'mitico' Olivuccio di Ciccarello.<sup>20</sup>

Ma, per tornare al più specifico argomento del contributo, nell'ambito della programmazione di alcuni restauri di opere giottesche riminesi in territorio marchigiano ho avuto la fortuna – è stata certamente tale – di esaminare un fascicolo dell'Archivio storico della Soprintendenza di Urbino recante l'intestazione *Rimini - Mostra della Pittura riminese del '300*.<sup>21</sup> In esso è contenuto il carteggio tra la Soprintendenza di Urbino – la «R. Soprintendenza alle Gallerie delle Marche – Urbino», da poco distaccatasi da quella di Ancona – e quella di Bologna in occasione della mostra brandiana del 1935. Si tratta di un carteg-

<sup>15</sup> Si rimanda alla nota 10: il testo contiene importanti saggi, che verranno citati più avanti, e un completo aggiornamento bibliografico.

<sup>16</sup> A. Volpe, scheda, in *Il Trecento riminese ... cit.*, pp. 144-145, con bibliografia antecedente; Id., *Giotto e i Riminesi. Il gotico e l'antico nella pittura di primo Trecento*, Milano 2002, part. alle pp. 21-28.

<sup>17</sup> C. Volpe, *La pittura riminese del Trecento*, Milano 1965; vedi anche D. Benati, *Disegno del Trecento Riminese*, in *Il Trecento riminese ... cit.*, pp. 29-57 e gli importanti documenti rinvenuti da A. Turchini - A. Marchi, *Contributo alla storia della pittura riminese tra '200 e '300: regesto documentario degli artisti e delle opere*, in «Arte cristiana», 1992, pp. 97-106. Cfr. anche A. Turchini, *La famiglia Malatesta e la città di Rimini tra Duecento e Trecento*, in *Il Trecento riminese ... cit.*, pp. 58-71.

<sup>18</sup> Alla *Pittura riminese del Trecento tra Marche e Romagna* è stata dedicata una mostra didattica tenutasi nel 1987 a Marcatello sul Metauro; gli atti del convegno seguito alla mostra sono stati pubblicati in un numero monografico della rivista dell'Università degli studi di Urbino, «Notizie da Palazzo Albani», XVI (1988), 1.

<sup>19</sup> Si rimanda in particolare agli importanti contributi della mostra *Il Maestro di Campodonico. Rapporti artistici fra Umbria e Marche nel Trecento*, catalogo della mostra a cura di F. Marcelli, Fabriano 1998.

<sup>20</sup> Per lo *status questionis* si vedano i testi di Alessandro Marchi relativi alle opere del pittore esposte nella mostra del 2002 sul Quattrocento a Camerino: A. Marchi, in *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, a cura di A. De Marchi - M. Giannatiempo Lopez, catalogo della mostra Camerino 2002, Milano 2002, pp. 153-164; si veda anche il saggio di A. De Marchi, *Viatico per la pittura camerte*, ivi, pp. 51-67.

<sup>21</sup> Archivio vecchio della Soprintendenza per il Patrimonio storico artistico e demotnoantropologico delle Marche-Urbino, cassetta n. 55; a tale segnatura ci si riferisce nella citazione dei singoli atti. Purtroppo non è stata reperita, con ogni probabilità dispersa a causa delle vicende belliche, la pratica sulla mostra presso la Soprintendenza di Bologna.



1



2

Fig. 1. Giotto, *Crocifissione dipinta*, particolare, Rimini, Tempio Malatestiano (Foto: 1935).

Fig. 2. Giovanni da Rimini, *Crocifissione dipinta*, Talamello, Chiesa di San Lorenzo (Foto: Archivio Soprintendenza di Urbino).

gio che va dal marzo all'ottobre 1935, non esteso nei termini cronologici, ma intenso. Protagonisti del carteggio, nonostante le firme dei Soprintendenti, sono principalmente, come si può evincere dalle lettere e dagli appunti manoscritti, Cesare Brandi e Pasquale Rotondi. Il soprintendente marchigiano era Guglielmo Pacchioni. Non mi soffermo a dare indicazioni su Rotondi, anch'egli personaggio di straordinario calibro nella storia della conservazione in Italia, successore dello stesso Brandi alla direzione dell'Istituto Centrale del Restauro, nelle Marche ricordato, oltre che per gli importantissimi studi – anche essi per la prima volta sistematici – sul Palazzo Ducale di Urbino, per il coraggioso salvataggio delle opere d'arte confluite nella Soprintendenza urbinata nel corso del secondo conflitto mondiale.<sup>22</sup>

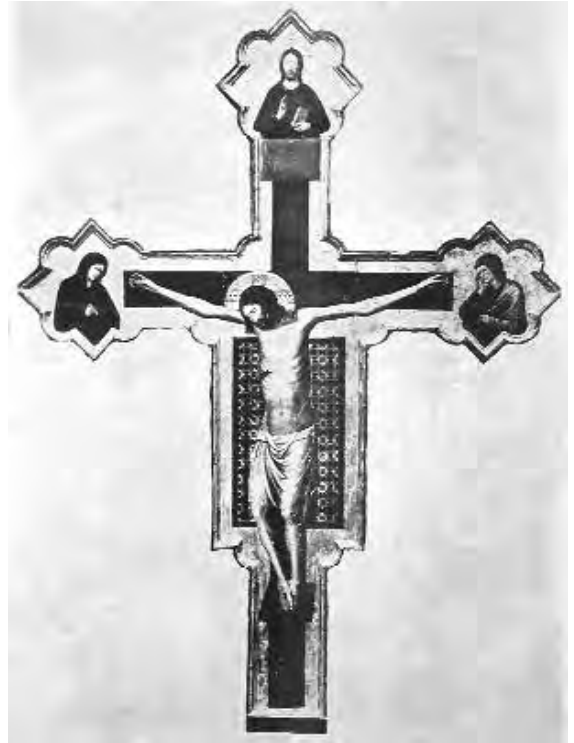
Il materiale è di straordinario interesse. Al di là del linguaggio burocratico – ma non più di tanto –, è possibile riconoscere una sorta di 'ossatura', se così può essere definita, una solida intelaiatura cui ogni operazione può essere riportata. È stato dato da me conto di alcuni elementi del carteggio in un articolo comparso sulla rivista «Notizie da Palazzo Albani» nel 1988, dal titolo *Sul restauro di pitture riminesi e marchigiane*, in cui veniva affrontata la storia 'conservativa', dalle più antiche testimonianze rinvenute, do-

<sup>22</sup> P. Zampetti, in *Per i cinquant'anni della Soprintendenza a Urbino. Dedicato a Pasquale Rotondi*, a cura di P. Dal Poggetto, «Quaderni della Soprintendenza per i Beni artistici e storici delle Marche-Urbino», 5, Pesaro 1992, pp. 10-13.





3



4

Fig. 3. Giovanni da Rimini, *Croce dipinta*, Mercatello sul Metauro, Collegiata di San Francesco (Foto: G.F.N., 1914-18).

Fig. 4. Giovanni da Rimini, *Croce dipinta*, Mercatello sul Metauro, Collegiata di San Francesco (Foto: 1935).

cumentarie e fotografiche, di alcune opere riferibili alla cultura artistica riminese in area marchigiana.<sup>23</sup>

Con la nota del 1° marzo 1935 veniva data comunicazione, da parte della Soprintendenza di Bologna, che la mostra era stata autorizzata ai sensi dell'art. 1 del R.D.L. 29 gennaio 1934 n. 454 quale mostra internazionale e venivano quindi richiesti i prestiti delle opere d'arte, con il preannuncio della visita dell'ispettore Brandi. L'elenco dei prestiti, che qui di seguito si dà, comprendeva tutte le opere 'mobili' che tuttora sono considerate il *corpus* delle opere riminesi nelle Marche, comprese le tavole di quel maestro che fu poi definito «Maestro dell'Incoronazione di Urbino» e che costituisce l'asse di quel percorso fabrianese-emiliano, cui ho fatto riferimento. Ecco l'elenco:

Urbino - Galleria Nazionale delle Marche

- a - Parte di dittico con la Crocifissione e in alto la Madonna Annunziata
- b - Trittico con l'Incoronazione e due Santi (attribuito a Giuliano da Rimini)
- c - Politico firmato da Giovanni Baronzio e datato 1345
- d - 2 Crocifissi

<sup>23</sup> L'articolo riprendeva il contributo del convegno sulla *Pittura riminese del Trecento tra Marche e Romagna* (Mercatello sul Metauro 1987; vedi nota 18): M. R. Valazzi, *Sul restauro di pitture riminesi e marchigiane*, in «Notizie da Palazzo Albani», XVI (1988), 1, pp. 102-116.



5



6

Fig. 5. Giovanni da Rimini, *Croce dipinta*, particolare, Mercatello sul Metauro, Collegiata di San Francesco (Foto: 1935).

Fig. 6. Giovanni da Rimini, *Croce dipinta*, particolare, Mercatello sul Metauro, Collegiata di San Francesco (Foto: 1935).

- Mercatello - Chiesa di San Francesco  
Crocifisso firmato da Giovanni Baronzio (1344)
- Urbania - Confraternita di San Giovanni Decollato (o Chiesa dei Morti)  
Crocifisso firmato da Pietro da Rimini
- Talamello - Chiesa di San Lorenzo  
Crocifisso
- Sassoferrato - Chiesa di San Francesco  
Crocifisso
- Macerata Feltria - Chiesa di San Michele Arcangelo  
Crocifisso
- Pergola - Duomo  
Crocifisso.

A penna erano aggiunte le indicazioni «Montottone - Convento dei MM. OO. Pietro da Rimini» e «Pesaro, Museo - Sei tavolette del sec. XIV (v. lett. 3 maggio 1935 XIV)» e per le opere di Talamello e Sassoferrato rispettivamente le notazioni «risposta negativa» e «cancellare».<sup>24</sup> Ma furono poi prese in esame ed esposte altre opere, come l'affresco di

<sup>24</sup> A/v Sopr. Urbino, cass. n. 55, nota del 1 marzo 1935 della R. Sovrintendenza all'Arte Medievale e Moderna dell'Emilia e della Romagna, prot. 1030: vedi anche M. R. Valazzi, *Sul restauro ... cit., passim*.



7



8

Fig. 7. Pietro da Rimini, *Croce dipinta*, Urbania, Cattedrale (Foto: Soprintendenza di Bologna, 1935).

Fig. 8. Pietro da Rimini, *Croce dipinta*, Urbania, Cattedrale (Foto: G.F.N., 1957).

Fabriano del Maestro di Sant'Emiliano<sup>25</sup>. Nella nota citata del 1 marzo veniva inoltre offerto il restauro delle opere che ne mostravano necessità.

Tralasciando tutti gli atti intermedi con gli enti proprietari – i quali, comunque, nel ‘gioco’ di richieste, adesioni, negazioni, hanno un sapore di grande attualità – si rivela di grandissimo interesse il considerare le vicende conservative di un nucleo di opere del territorio marchigiano. Le opere della Galleria Nazionale di Urbino non furono restaurate nell'occasione. Non è pertinente in questa sede analizzare le singole opere con l'ausilio dei documenti, anche fotografici, cui si è fatto riferimento per comprendere, sia pure non sempre con completezza di informazione, gli atti connessi alle specifiche operazioni di restauro. Nei fatti le indicazioni sulle operazioni compiute nei singoli interventi ricavabili dal carteggio marchigiano sono piuttosto generiche.<sup>26</sup>

Il fatto che la mostra di Rimini abbia potuto costituire una tappa significativa nell'elaborazione brandiana, è piuttosto deducibile dai dati ‘collaterali’. Il tratto distintivo rispetto al passato sembra essere stato in primo luogo il criterio sistematico con cui furono progettate e condotte le operazioni di restauro, alle quali lo stesso Brandi attribuì un'importanza primaria ai fini della conoscenza non mediata dei valori ‘formali’ intrinseci all'ope-

<sup>25</sup> C. Brandi, *Mostra ... cit.*, pp. 43-46.

<sup>26</sup> Per la disamina dei singoli interventi e la citazione delle relative fonti, anche fotografiche (del Gabinetto Fotografico Nazionale principalmente e dell'Archivio Fotografico della Soprintendenza di Urbino), si rimanda a M. R. Valazzi, *Sul restauro ... cit.*, *passim*. Vedi anche nota 21.

ra, e il cui 'attore' fu il restauratore Enrico Podio. Il restauro si costituiva come operazione fondamentale, fonte primaria per la conoscenza dell'opera d'arte.

È da notare inoltre che i restauri dovettero produrre un grande impatto visivo: essi non ebbero certo il fine di occultare le reali condizioni conservative delle opere, quanto piuttosto di dare di esse la reale percezione in quel dato – e non in altro – momento della loro storia. Una volta ritornate le opere nelle loro sedi – ed è questa una delle testimonianze più interessanti –, vi furono alcune proteste per il fatto che i dipinti sembravano 'diversi'; una risposta di Brandi costituisce la chiave per comprenderne la linea di pensiero e per 'certificarne' la coscienza del salto qualitativo posto in essere.

Si lamenta il Parroco di Urbania, il cui *Crocifisso* peraltro non era stato oggetto di interventi di restauro.<sup>27</sup> Il Parroco del Duomo di Pergola scrive: «Detto Crocifisso fu consegnato in perfettissimo stato e senza alcun guasto alla pittura; ora viene riconsegnato con un forte guasto che ne deturpa il viso, provocato dallo spostamento della connessura della tavola».<sup>28</sup> Alle proteste del Parroco di Pergola, del cui Duomo era stato esposto il *Crocifisso* attribuito allora a «Ignoto del Sec. XIV» (oggi è ricondotto in area umbra, alla personalità di Mello da Gubbio), risponde Cesare Brandi. La nota, del 12 novembre dello stesso 1935, come si è accennato, costituisce una vera e propria dichiarazione di intenti. Brandi, indirizzandosi al Soprintendente Pacchioni, scrive:

Ella [...] avendo potuto esaminare in quale stato siano giunti alla Mostra i dipinti e come invece sono stati restituiti, restaurati, rinforzati, ripuliti, potrà più appassionatamente di questo Ufficio convincere quel reverendo Sacerdote che le esigenze di un restauro strettamente archeologico non consentono quelle ridipinture e riparazioni che si usavano fare una volta, e che d'altronde le impressioni di profani in riguardo ad un'opera d'arte che non essendo neppure esposta su un altare e non ricevendo culto speciale non era oggetto né di devozione né di attenzione, non possono certamente costituire una prova decisiva per determinare responsabilità artistiche e civili.<sup>29</sup>

Come già scriveva Giovan Battista Cavalcaselle, riguardo alle ridipinture, in una complessa circolare sul restauro delle opere d'arte diramata nel 1877 dalla Direzione Generale Antichità e Belle Arti del Ministero della Istruzione Pubblica, «La bugia anco detta con bel garbo deve essere tolta di mezzo».<sup>30</sup> Non sembra di voler andare oltre il lecito nell'individuare nelle vibranti dichiarazioni di Brandi la coscienza del restauro come operazione autonomamente definibile, con propri strumenti di analisi e di giudizio, ed anche la rivendicazione di una qualificazione 'professionale' assolutamente inedita. È ovvio che, come per quanto concerne la storiografia relativa alla cultura pittorica riminese, Brandi parta da 'ideologie' già acquisite; ma la sua 'versione' contiene i germi di impostazioni originali, a partire appunto dal problema della formazione degli operatori, quale viene affrontato con la nascita dell'Istituto Centrale del Restauro.

Si inserisce in tali problematiche il pensiero di Andrea Emiliani. Nel catalogo della più volte menzionata mostra del 1995, lo stesso titolo, *Sulle stagioni della critica e del re-*

<sup>27</sup> A/v Sopr. Urbino, cass. n. 55, nota del 29 ott. 1935, prot. 1360; lettera di risposta autografa di Cesare Brandi (a Pasquale Rotondi) dell'8 novembre 1935.

<sup>28</sup> A/v Sopr. Urbino, cass. n. 55, lettera del 22 ottobre 1935 a firma «Don Bruno Guidi, parroco in San Francesco».

<sup>29</sup> A/v Sopr. Urbino, nota del 12 nov. 1935.

<sup>30</sup> M. R. Valazzi, *Sul restauro ...* cit., part. alle pp. 106-107.

*stauro*, del contributo di Emiliani indica il taglio con cui lo studioso affronta il problema. Egli rilegge infatti tutta la storia dell'avventura pittorica riminese nell'interfacciarsi tra storiografia e conservazione, vista quest'ultima anche nei suoi aspetti teorici e metodologici.<sup>31</sup> Scrive Emiliani:

Solo dopo il 1935, la parola critica accompagnerà la "forma riminese" avvalorando la sua necessità di trasferirsi in lingua. Sono convinto che anche il restauro, apparentemente lontano dalle procedure stilistiche e formali, si sia al contrario rafforzato e abbia assunto maturità di scienza e di tecnica per le stesse ragioni e dunque con la stessa forza.

Emiliani rivendica inoltre a Brandi un «modello operativo» che si estende al restauro come atto sistematico.<sup>32</sup>

Per comprendere meglio lo sconcerto che potevano aver prodotto le opere restaurate in occasione della mostra, si è indagato sulla documentazione che potesse fare luce in proposito. Come ho detto, la distruzione dell'archivio bolognese è una grave perdita, né l'Archivio Centrale dello Stato, in genere fonte preziosissima, in questa occasione si è rivelato più ricco. Tra l'altro il periodo tra le due guerre mondiali è estremamente avaro nella documentazione sui restauri, contrariamente a quanto accade per gli anni tra fine Ottocento e primo Novecento, quando gli interventi in area marchigiana, per esempio quelli compiuti da Gualtiero de Bacci Venuti o Filippo Fiscali, due tra i restauratori che furono più attivi nella regione, sono scrupolosamente documentati.<sup>33</sup>

Ci soccorre a questo punto, per comprendere il salto qualitativo brandiano, l'analisi del lessico. Il lessico brandiano è nelle lettere citate in parte ancorato alla vecchia terminologia, la quale appare invece superata nelle scarse seppur significative proposizioni del catalogo. Da esso si citano alcuni esempi, in cui è evidente che i sostantivi e spesso i nessi sostantivo-aggettivo sono piegati ad un uso più aderente alla realtà specifica della singola opera: «volgare ridipintura ad olio», «tempera originaria intatta»;<sup>34</sup> «nel solco dell'aureola, durante il recente restauro, si è rinvenuto un cristallo scuro, avanzo dell'antica e rara decorazione a tessere. Lo stato rovinoso in cui trovavasi [...] era aggravato dal fatto che alcune pazienti abbelliture ottocentesche avevano falsificato completamente l'aspetto del volto e dei capelli. Tolle le soprammissioni [...]»<sup>35</sup>; «consolidato, liberato dalle grossolane ridipinture [...]»<sup>36</sup>; «nel restauro sono ritornati alla luce i valori primitivi».<sup>37</sup>

Appare tra l'altro inedita la parola «soprammissioni» (non compare nelle fonti da me esaminate): e, da sola, questa sembra poter essere il primo atto, anch'esso inedito – di cui possiamo tutti valutare gli esiti di straordinario impatto –, verso la definizione – nel senso sia della prassi sia del metodo – di una nuova coscienza del restauro e delle implicazioni teoretiche ad esso connesse.

<sup>31</sup> A. Emiliani, *Le stagioni della critica e del restauro*, in *Il Trecento riminese* cit., pp. 19-28.

<sup>32</sup> Ivi, p. 24.

<sup>33</sup> Grande quantità di documenti presso l'Archivio Centrale dello Stato; ma vedi anche S. Rinaldi, *I Fiscali, riparatori di dipinti. Vicende e concezioni del restauro tra Ottocento e Novecento*, Roma 1998.

<sup>34</sup> La citazione è ripresa dalla scheda relativa al *Crocifisso* del Tempio Malatestiano: C. Brandi, *Mostra ...* cit., p. 20.

<sup>35</sup> Scheda rel. agli affreschi di Sant'Agostino a Rimini, ivi, p. 30.

<sup>36</sup> Scheda rel. al San Francesco di Montottone, ivi, p. 46.

<sup>37</sup> Ivi, p. 52.

# UN POSSIBILE LABORATORIO PER LA *TEORIA*: IL RESTAURO DI SANTA MARIA ANTIQUA AD OPERA DI GIACOMO BONI

GIUSEPPE MORGANTI

La mattina del 24 settembre del 1945 Cesare Brandi è al Foro Romano, nella chiesa di Santa Maria Antiqua (fig. 1).<sup>1</sup> I dipinti murali, nel corso dell'opera di rimozione delle protezioni antiaeree, presentano ingenti danni. Solo pochi giorni prima la Soprintendenza agli scavi del Foro aveva interessato l'Istituto Centrale del Restauro per la valutazione dei guasti e l'adozione dei provvedimenti più immediati. Nonostante in quel momento le distruzioni causate dal conflitto in tutta Italia fossero gravi e numerose, gli accertamenti dell'Istituto si svolsero nel corso dello stesso mese. Brandi era accompagnato da Gianfilippo Carrettoni, archeologo della Soprintendenza, e da Michelangelo Cagianò de Azevedo, storico dell'arte dell'Istituto. Il resoconto del sopralluogo illustra i danni sulle singole pareti affrescate e i provvedimenti da adottare. L'appunto è necessariamente stringato: si attiene alla descrizione della natura dei danni e agli aspetti tecnici delle azioni da intraprendere. Di più non vi è. Altri documenti, salvo se inediti, non sembrano disponibili. Pur in mancanza – al momento – di elementi certi, non riesco tuttavia a pensare Brandi estraneo alla suggestione di quel luogo. E non intendo – ovvio – riferirmi all'impressione suscitata dai diversi cicli delle pitture, che Brandi senza dubbio aveva conosciuto e studiato.

Quel sopralluogo si svolge negli anni, per usare le parole di Licia Vlad Borrelli, «delle prime esperienze operative dell'Istituto Centrale del Restauro», che erano «soprattutto, gli anni del dopoguerra». Un clima in cui la speculazione filosofica traeva «materia, alimento e verifica dalla situazione del momento», nei continui «rimandi dialettici fra teoria e prassi», derivanti dall'esercizio della

... quotidiana esperienza dell'Istituto [...] che si cimentava in quegli anni con i problemi più impervi del dopoguerra: il restauro dei cicli assisiati, la ricomposizione degli

---

<sup>1</sup> La notizia, come quelle che seguono, si basa sull'attento *Diario del distacco dell'affresco di S. Maria Antiqua*, Archivio ICR. Il documento costituisce in sostanza la bozza dell'articolo che fornisce il resoconto del restauro, pubblicato nel Bollettino dell'Istituto (cfr. M. Cagianò de Azevedo, *Il restauro di una delle pitture di S. Maria Antiqua*, in «Bollettino d'Arte», 34 [1949], pp. 60-62), ed è quindi da ritenere di mano dello stesso Cagianò de Azevedo. Cfr. anche G. Morganti, *Giacomo Boni e i lavori di S. Maria Antiqua: un secolo di restauri*, in *S. Maria Antiqua cento anni dopo lo scavo*, atti del colloquio internazionale Roma 5-6 maggio 2000, Roma 2004, pp. 11-30. Ringrazio la Dr.ssa Caterina Pileggi e il Dr. Marco Riccardi dell'Istituto Centrale del Restauro che mi hanno favorito l'accesso ai materiali e facilitato la ricerca.



Fig. 1. Roma, Foro Romano, Chiesa di Santa Maria Antiqua: la chiesa nelle condizioni in cui doveva trovarsi all'epoca del sopralluogo di Cesare Brandi (Foto: Archivio fotografico DAI - Istituto Archeologico Germanico di Roma, n. 455/1).

affreschi di Lorenzo da Viterbo nella Cappella Mazzatosta di Santa Maria della Verità a Viterbo, di quelli mantegneschi nella Cappella Ovetari agli Eremitani di Padova, di quelli del Camposanto di Pisa ...<sup>2</sup>

Non c'è dubbio che sia una forzatura voler individuare un diretto nesso causale fra eventi esterni e processi dello spirito, però è difficile immaginare che per Brandi, da poco alla testa dell'Istituto e in quegli stessi anni alle prese con le costruzioni teoriche che sfoceranno nei *Dialoghi* e nella *Teoria*, l'incontro con il fondamentale restauro di Boni e Petrucci sia rimasto senza conseguenze.

È ormai generalmente condiviso che alla base di molte delle riflessioni della *Teoria*, soprattutto per la fattispecie del rudere, ci siano state le impressioni generate dalle devastazioni della guerra, dagli squarci dei bombardamenti, dai monumenti in rovina. Se dunque «il peso delle contingenze storiche» può aver giocato un ruolo non secondario nella formulazione dei principi contenuti nella *Teoria*, qualcosa del genere può benissimo essere accaduto anche quella mattina a Santa Maria Antiqua. Niente di più probabile che «una contiguità e una qualche indiretta suggestione»<sup>3</sup> si siano generate nel contatto con quel problematico testo di metodologia del restauro costituito dalla chiesa altomedioevale, scavata e poi ricostruita in gran parte.

Non si trattava del già rilevato ricorrente scambio dialettico fra teoria e prassi, alimentato dalle sconvolgenti esperienze dell'Istituto in quegli anni post-bellici, che furono materia ed esempio concreti per le prime formulazioni teoriche, come il *Fondamento teorico*

<sup>2</sup> L. Vlad Borrelli, *Attualità della "Teoria del restauro" di Cesare Brandi*, in *Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte*, atti del convegno Siena 12-14 novembre 1998, Milano 2001, pp. 14-24, p. 16.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

del restauro, o come la *prolusione al corso* di «Teoria e storia del restauro» per la scuola di perfezionamento di Roma.

Bensì del confronto, diretto e senza mediazioni, iniziato quella mattina di settembre e sviluppatosi nei sopralluoghi successivi, con la problematica – complessa, contraddittoria e stratificata – posta, nella basilica del Palatino, dalla salvaguardia dell'integrità delle pitture e del contemporaneo rispetto dell'autenticità del monumento rimesso in luce dagli scavi fortemente mutilo e frammentario.

Un confronto che, esponendo in tutta la sua evidenza alcuni dei temi – vedremo quali – maggiormente ricorrenti nella ricerca brandiana, costituì forse un altro precedente, pur nella sua allusività, ricco di feconde implicazioni per chi, come Brandi, già in altri casi aveva saputo interpretare e rifondare, a partire da dati noti. Un evocativo testo con troppi addentellati per non essere tentati di considerarlo uno dei possibili “laboratori” della *Teoria*.<sup>4</sup>

La definizione di laboratori si applica a buon diritto a quei siti (aree, monumenti, singole opere) che hanno, per quanto attiene al restauro, un valore particolare, che si accompagna e a volte oltrepassa il loro, pur a volte eccezionale significato dal punto di vista della storia dell'arte e del bello. Non quei monumenti, vezzeggiati e sofferenti se mai per eccesso di attenzioni – sorta di “figli unici” cui si indirizzano gran parte dei finanziamenti per restauri – di cui altrove si è trattato.<sup>5</sup> Piuttosto opere caratterizzate da una storia recente (riferita agli ultimi cento-centocinquant'anni) di interventi che hanno segnato altrettante tappe nella messa a punto del rapporto fra teoria e prassi del restauro. Oggetti, o contesti, che, per le ragioni più diverse, sono stati veri e propri terreni di coltura per la maturazione dei principi teorici e per il perfezionamento di strumenti metodologici (più che per sperimentazioni di tecniche o di materiali). Siti che possono appunto meritare la definizione di “laboratori” delle formulazioni teoriche e delle verifiche nella prassi. E Santa Maria Antiqua è senz'altro uno di questi.

Nella stessa linea interpretativa si collocava una ricerca, interrottasi prematuramente per la scomparsa del suo ideatore e direttore, il compianto Italo Carlo Angle,<sup>6</sup> finalizzata a delineare il quadro di una *Teoria e prassi del restauro in Italia 1870-1970*, che aveva individuato una serie di questi monumenti, distinti per tipologie di opere. Come area archeologica il complesso degli scavi di Ostia antica sembrò rappresentare il campione di studio più adatto. Come contesto territoriale di monumenti, la ricerca aveva individuato gli edifici della Terra d'Otranto restaurati nel periodo considerato (la cattedrale idruntina, la guglia del campanile di Soletto, il duomo di Nardò). Come monumento singolo infine, la scelta cadde su Santa Maria Antiqua al Foro Romano, ritenuta particolarmente rappresentativa per l'intervento d'inizio secolo ad opera di Giacomo Boni, e per la successiva lunga vicenda di restauri, conclusasi, dal punto di vista architettonico, alla metà degli anni Cinquanta del secolo scorso.

La vicenda della chiesa del Foro dal momento della scoperta da parte del Boni è largamente nota. Lo scavo, iniziato per porre fine all'annosa *querelle* sulla localizzazione

<sup>4</sup> La definizione di Santa Maria Antiqua quale “laboratorio” per la teoria del restauro appartiene a Maria Andaloro, che così ebbe a definirla nel corso di uno dei numerosi sopralluoghi compiuti assieme nella chiesa del Palatino.

<sup>5</sup> Cfr. F. Scoppola, *L'appariscente. Considerazioni in memoria di Cesare Brandi*, in *Archeologia e restauro dei monumenti* (I ciclo di lezioni sulla ricerca applicata in Archeologia, Certosa di Pontignano, Siena, 28 settembre - 10 ottobre 1987), a cura R. Francovich - R. Parenti, Firenze 1988.

<sup>6</sup> La ricerca, che prese il via nel 1984, rientrava nel quadro delle attività dell'Ufficio Studi del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, di cui il professor Angle era direttore.



dell'importantissimo monumento romano/protocristiano, fu compiuto in tempi brevissimi.<sup>7</sup> Parallelamente all'intento della ricerca archeologica, vivissime erano le preoccupazioni di Boni per la salvaguardia dei dipinti, che lo inducevano a integrare in modo anche assai consistente il monumento antico, pur di metterne le superfici dipinte al riparo dall'acqua, dal sole, dal gelo.

Vi è poi, all'indomani del distacco di Boni dalle cose romane, assorbito prima da alcuni incarichi nei possedimenti coloniali, poi distolto dallo scoppio del primo conflitto mondiale, quindi ostacolato dalla malattia, un improvviso vuoto di attività e si direbbe di interesse intorno a Santa Maria Antiqua.<sup>8</sup> All'indomani della guerra Boni si ritira in 'eremitaggio'<sup>9</sup> sul Palatino, sempre più isolato e indispettito dall'andamento del suo progetto per la passeggiata archeologica. Nel 1925 muore, ma la disattenzione e la dimenticanza per Santa Maria Antiqua durano ben più a lungo. Occorrerà aspettare il secondo dopoguerra e le attenzioni dell'ICR per ritrovare un fervore di attività attorno alla basilica del Palatino.

Pur con qualche licenza documentaria, questo contributo all'esplorazione delle "radici" della *Teoria del restauro* tenta di definire alcuni nessi piuttosto riconoscibili fra l'azione compiuta da Giacomo Boni nel restauro di Santa Maria Antiqua (ovviamente in stretta relazione con le sue posizioni teoriche in materia) e le considerazioni che nella *Teoria* di Brandi rimandano alle problematiche poste e affrontate con quell'intervento.

In altri termini si tenterà una lettura orientata dell'opera di Boni a Santa Maria Antiqua, attraverso una rassegna antologica dei suoi enunciati teorici, quali emergono dalle scelte operative e quali affiorano dai documenti d'epoca, dalle (non sistematiche) formulazioni in questo campo, dai rari scritti e soprattutto dalla biografia di Eva Tea.<sup>10</sup>

Ponendo a confronto i risultati di quest'analisi con le corrispondenti enunciazioni di Brandi nella *Teoria* sugli stessi temi, sarà possibile constatare anticipazioni, corrispondenze e consonanze che giustificano l'interrogativo posto in epigrafe a questo contributo. E cioè che l'elaborazione da Brandi condotta attraverso le esperienze dell'ICR negli anni determinanti del dopoguerra, significativo presupposto degli approdi della *Teoria* e dei *Dialoghi*, possa aver visto a Santa Maria Antiqua uno dei suoi momenti di gestazione.

Senza sostenere un'improbabile tradizione da Boni a Brandi, non suffragata dai documenti e indimostrabile sul piano teorico-critico, si vuole portare qualche argomento utile ad una più approfondita valutazione del restauro di Boni, dimostrando quanto il suo intervento sia consapevole e anticipatore. Inoltre, a quanti giudicano la *Teoria* un testo metodologicamente carente sul piano del restauro architettonico e archeologico, si offrirà una sorta di verifica, *ante litteram* ma quanto mai significativa, delle illuminanti applicazioni concrete cui approdano i principi teorici affini nei due autori.

I temi sono già tutti presenti in Boni, come vedremo, e ricorrenti in Brandi con straordinaria sintonia: la nozione di rudere (e la patina); il carattere di autenticità; l'integrazione delle lacune; la rimozione dell'opera dal luogo originario; il restauro preventivo.

<sup>7</sup> In proposito da alcuni studiosi è stato avanzato anche qualche dubbio circa l'integrale e rigorosa applicazione del metodo stratigrafico da parte di Boni nello scavo della chiesa: cfr. A. Augenti, *Giacomo Boni, gli scavi di Santa Maria Antiqua e l'archeologia medioevale a Roma all'inizio del novecento*, in «Archeologia Medioevale», XXVII (2000), pp. 39-46 (contributo presentato al colloquio internazionale *S. Maria Antiqua: 100 anni dopo lo scavo* cit.).

<sup>8</sup> Quanto al clima "antibizantino" diffuso in quel periodo, si veda M. Bernabò, *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia*, Napoli 2003.

<sup>9</sup> Cfr. L. Suttina, *L'eremita del Palatino*, in «La lettura», XII (1923), 9, pp. 645-652.

<sup>10</sup> E. Tea, *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*, 2 voll., Milano 1932.

## LA NOZIONE DI RUDERE E LA PÀTINA

Criticando il falsificante rivestimento degli antichi pilastri del teatro di Albano Laziale, Boni scriveva:

Quello che mi sembra certo è che un rudero deve conservarsi come rudero, cioè senza fargli perdere quell'aspetto caratteristico che assume in seguito a disgregazione naturale.<sup>11</sup>

Come molti dei principi teorici che l'architetto-archeologo veneziano formulò, mai sistematicamente, ma per lo più in forma sparsa, in articoli di altro carattere, oppure in appunti, lettere, testi giornalistici o per conferenze, anche questo passo fa parte delle testimonianze diligentemente raccolte da Eva Tea nel fondamentale *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*. Singolarissime, e sorprendenti, le assonanze, finanche lessicali, con i noti passi della *Teoria*:

dobbiamo limitarci ad accettare nel rudero, il residuo d'un monumento storico o artistico che non può rimanere che quello che è, onde il restauro altro non può consistere che nella sua conservazione.

Il rudero, anche per l'istanza estetica, deve essere trattato come rudero, e l'azione da compiere restare conservativa e non integrativa.<sup>12</sup>

Il principio secondo cui l'opera, se ridotta allo stato di rudere, non possa sopportare integrazioni e modificazioni di sorta, senza che ne venga snaturato il carattere di testimonianza, di documento mutilo, ma riconoscibile, del passaggio del tempo, già chiaro in Boni, viene da Brandi posto lucidamente nella prospettiva delle duplice istanza, estetica e storica, per riaffermare che il giudizio storico, nel caso del rudere, deve avere la prevalenza. Boni aggiunge che l'atteggiamento conservativo deve essere

... osservato per più ragioni, ma soprattutto perché, limitandosi a togliere e scemare le cause di disgregazione ulteriore, il rudero può rimanere tal quale e considerarsi una lezione, un esempio, un ammonimento.<sup>13</sup>

Non è ancora la chiarezza del testo brandiano, là dove si preclude «la possibilità di altro intervento diretto che non sia la vigilanza conservativa e il consolidamento della materia»,<sup>14</sup> ma la proposizione del tema, nel precedente di Boni, è già data in tutta la sua chiarezza. Chiarezza che, senza nulla perdere della evidenziata sintonia, viene ulteriormente affinata – nella distillata esposizione della *Teoria* – fino a divenire geometrico sillogismo, secondo cui, se l'opera contiene «ancora una sua implicita vitalità» tale da «adire ad una reintegrazione dell'unità potenziale originaria», allora vuol dire che «il rudero non era un rudero».<sup>15</sup>

Soffermandosi sull'invito di Boni, a limitarsi a «togliere e scemare le cause di disgregazione ulteriore», ricordiamo che esso viene precisato con l'esortazione a regolare, ma senza

<sup>11</sup> Ivi, p. 333.

<sup>12</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro*, Roma 1963, p. 70.

<sup>13</sup> E. Tea, *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*, I, Milano 1932, p. 333.

<sup>14</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 59.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

sopprimerla del tutto, la vegetazione propria dei ruderi, considerata

«contributo essenziale alla più alta e nobile forma dell'aspetto pittoresco, derivante dall'opera secolare della natura sull'opera secolare dell'uomo». <sup>16</sup>

Quell'opera della natura che, ecco un altro rimando, sembra echeggiare anche nelle parole di Brandi, quando obbliga a

riconoscere che è un modo di falsificare la storia, se le testimonianze storiche vengono private per così dire della loro antichità, se cioè si costringe la materia a riacquistare una freschezza, un taglio netto, una evidenza tale, da contraddire all'antichità che testimonia. <sup>17</sup>

In Brandi troviamo posto con maggiore risalto l'accento sulla componente matèrica (come del resto frequente in lui) di questo tradursi del trascorrere del tempo in dato fisico, quasi tattile, depositato sull'opera. Indagato via via da Brandi con sempre maggiore perspicuità attraverso le varie definizioni della patina, dalle più remote, nell'*Arcadio*, come «leggero strato di tempo che non fa sentire la cosa, su cui si deposita, come fosse nuova», <sup>18</sup> a quelle della *Teoria*, ove si chiarisce in «quel particolare offuscamento che la novità della materia riceve attraverso il tempo ed è quindi testimonianza del tempo trascorso» <sup>19</sup> e che quindi, quale documento di questo «trapasso nel tempo dell'opera d'arte», tassativamente «va conservata». <sup>20</sup>

E se l'aggettivo *pittoresco* può prestarsi ad accezioni equivoche, che sembrerebbero allontanare le posizioni dei due studiosi, a precisarne il significato nella prosa del Boni soccorreranno le parole di Eva Tea, in questo, al di là dell'agiografia, sicura interprete delle posizioni del maestro: «nel concetto di Boni il valore scientifico dell'autenticità prevaleva [...] sull'effetto romantico: pittoresco equivaleva [per lui] a genuino e documentario». <sup>21</sup> Interpretazione che suona confermata dalle parole dello stesso Boni, quando scriveva che il pittoresco architettonico è innanzitutto

documento di autenticità, quando proviene dall'azione secolare degli agenti naturali sopra l'opera d'arte e le crea una personalità simile a quella che gli anni creano nelle anime che non vivono invano. <sup>22</sup>

Parole che elevano un inno al disfacimento, esaltando l'azione del tempo che, mesto frutto dell'ordine naturale, ristabilisce l'equilibrio restituendo l'opera dell'uomo alla na-

<sup>16</sup> E. Tea, *Giacomo Boni ... cit.*, p. 333.

<sup>17</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro cit.*, p. 63.

<sup>18</sup> C. Brandi, *Arcadio o della Scultura (Elicono III)*, Torino 1956, p. 45.

<sup>19</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro cit.*, p. 64.

<sup>20</sup> Ivi, p. 72.

<sup>21</sup> E. Tea, *Giacomo Boni ... cit.*, p. 113. La Tea aggiunge che: «Boni distingueva tra il pittoresco architettonico, opera della natura sull'uomo e il pittoresco poetico, facoltà di fissare e animare gli aspetti naturali» (E. Tea, *Giacomo Boni ... cit.*, p. 111).

<sup>22</sup> E. Tea, *Giacomo Boni ... cit.*, p. 112; oppure faceva notare che «la vecchiaia di tali edifici è l'età loro più bella. Il loro valore originale [...] s'augmenta di ciò che i secoli soltanto possono dare: di quella forma più alta e sublime di pittoresco, prodotta dall'opera della natura sull'opera dell'uomo» (E. Tea, *Giacomo Boni ... cit.*, p. 184).

tura, in sintonia con la contemporanea lezione di Simmel,<sup>23</sup> cui anche Brandi sembra rifarsi quando vede nel rudere «quel momento limite [...] in cui l'opera d'arte, ridotta a poche vestigia di se stessa, sta per ricadere nell'informe».<sup>24</sup>

## IL CARATTERE DI AUTENTICITÀ

In una serie di relazioni e appunti, per gran parte inediti, redatti fra il 1886 e il 1891, Boni indicava i criteri generali cui doveva attenersi il personale degli uffici tecnici dell'Amministrazione statale.<sup>25</sup> Questi erano: in primo luogo il rispetto dell'*integrità* del monumento, per impedire che il completamento di una parte monumentale perduta «stenda il velo della diffidenza sulle parti originali rimaste intatte»; il rispetto del *pittore-sco*, ovvero di quelle tracce di vita secolare date – come abbiamo visto – dalla vegetazione e dalla patina del tempo, che rappresentano il vero certificato di autenticità dei monumenti; il rispetto dell'*autenticità*, intesa come presupposto di ogni riconoscimento di valore storico-artistico dei monumenti.

La Tea, pur non del tutto in linea col maestro – infatti premette la curiosa considerazione: «Per quanto vago e lontano possa sembrare il rapporto tra filosofia e restauro dei monumenti»<sup>26</sup> – testimonia che Boni giunse alla difesa del principio di autenticità attraverso quello che la stessa Tea definisce «un sillogismo di carattere platonico», che riporta in questi termini:

Se un'idea, pur ridotta al minimo esponente artistico, ha origine immortale, colui che distrugge o guasta un'opera d'arte intercetta ai futuri questo raggio dell'infinito: commette una colpa di lesa divinità, o secondo l'espressiva frase di Boni, un peccato contro lo Spirito Santo.<sup>27</sup>

In quel considerare un restauro sbagliato un'intercettazione *ai futuri* del raggio d'infinito veicolato dall'opera d'arte, non sembra già di avvertire un presagio della «trasmissione al futuro» che ritroviamo poi nella fondativa definizione di restauro nella *Teoria*?<sup>28</sup>

Altrove Boni afferma che

Ogni parte sostituita diminuisce il valore dell'edificio, e persino la parte antica superstita sembra patire per la vicinanza dei restauri. Ciò che era viva testimonianza delle idealità artistiche di generazioni scomparse da secoli, diviene cosa fredda e muta, e per l'illusione di rifare ciò che non può più rifarsi, si toglie al monumento il venerabile pregio dell'*antichità*.<sup>29</sup>

<sup>23</sup> *Die Ruine*, in G. Simmel, *Philosophische Kultur*, Leipzig 1911. La traduzione qui riportata è quella di Gianni Carchia in «Rivista di Estetica», 8 (1981), pp. 121-127.

<sup>24</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 60.

<sup>25</sup> Si trovano fra i documenti conservati nell'Archivio Boni-Tea, presso l'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere, Milano.

<sup>26</sup> E. Tea, *Giacomo Boni ... cit.*, p. 111.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> «Il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro»: C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 34.

<sup>29</sup> E. Tea, *Giacomo Boni ... cit.*, p. 346.

Quello stesso carattere di antichità, la cui salvaguardia porta Brandi, nel passo già citato, a censurare chi costringa «la *materia* a riacquistare una freschezza, un taglio netto, una evidenza tale, da contraddire all'antichità che testimonia».<sup>30</sup> Parole in cui sembra risuonare l'ammonizione di Boni:

Rimangono sugli antichi materiali tracce della forma originaria e della primitiva mano d'opera, la quale, sebbene sembri affatto materiale, è diversa e caratteristica per ogni periodo storico. Queste tracce sono importanti per se stesse, e, se l'edificio è tipico nel suo genere, è raccomandabile di conservarne il ricordo e studiarne le pristinae condizioni, senza però sostituire il lavoro originario con un modello congetturale, espressione plastica di un'opinione individuale.<sup>31</sup>

## IL TRATTAMENTO DELLE LACUNE

Sempre nelle raccomandazioni per il personale degli uffici tecnici,<sup>32</sup> Boni prospettava soluzioni e norme di comportamento per tutta una complessa casistica di situazioni che, di volta in volta, gli interventi di restauro, di riparazione e di manutenzione potevano offrire. Nei casi di restituzione di una o più parti di un monumento che siano andate disperse, Boni raccomanda il preliminare «studio analitico dell'origine, delle condizioni primordiali e dello stato attuale» delle parti in questione; gli interventi aggiuntivi, solo se realmente necessari, si faranno

con tale materiale o lavorazione semplificata, che offra la massa d'assieme e le proporzioni del monumento nel suo stato primitivo, ma non lasci dubbio sulla sua origine, né possa essere confusa col lavoro originale.

Passaggi appropriati a porre il tema del trattamento e dell'integrazione delle lacune in architettura, pregnante quanto mai in riferimento a Santa Maria Antiqua, la cui condizione, all'indomani dello scavo, può esser vista come un'unica, vastissima lacuna (fig. 2). Qui affiora la criticità del restauro in questione, con il quale Boni ebbe a misurarsi pur in presenza dell'ampia e – abbiamo visto – rigorosa strumentazione teorica che aveva nel frattempo messo a punto. E qui le posizioni non sembrano particolarmente innovative, almeno sul piano delle tecniche: materiali diversi, forme semplificate, lavorazioni chiaramente distinguibili per il restauro, nessuna possibilità di confusione fra originale e intervento. È ancora l'Arco di Tito a fare da modello. Boni tuttavia non risparmia battute taglienti, e nei confronti di restauri largamente innovativi, che poco o nulla lasciano dell'originale, la sua ironia diventa addirittura feroce:

Quanto ai modelli congetturali sostituiti agli avanzi dell'opera originaria, bisogna tenere a mente che essi non hanno alcun valore, nemmeno come ricordo: con minor spesa, tipi nuovi ed edifici si potrebbero costruire in area libera, economizzando la demolizione per occupare il posto dell'opera antica.<sup>33</sup>

<sup>30</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 63.

<sup>31</sup> E. Tea, *Giacomo Boni ...* cit., p. 346.

<sup>32</sup> Cfr. qui sopra, nota 25.

<sup>33</sup> E. Tea, *Giacomo Boni ...* cit., p. 346.



Fig. 2. Roma, Foro Romano, Chiesa di Santa Maria Antiqua: Antonio Petrigiani, assonometria del complesso antico e medioevale, senza gli interventi di restauro (Foto: Archivio storico dei disegni della Soprintendenza Archeologica di Roma).

Ma qui è Brandi a non generalizzare l'impossibilità delle reintegrazioni e delle ricostruzioni; nell'ultima pagina dell'*Eliante*, benché Eftimio arrivi poi a conclusioni opposte, Brandi gli fa concedere che:

Non ci sarà mai una risposta buona per tutti i casi, [...] e proprio ogni caso dovrà essere studiato nell'unicità che comporta. Bisognerà vedere fin dove si tratterà di un problema di restauro, e fin dove, essendo impossibile il restauro, dovrà o potrà sostituirsi l'arto mancante [...], *ma non ogni pietra rimessa al posto di quella antica sarà un falso*.<sup>34</sup>

## LA RIMOZIONE DELL'OPERA DAL LUOGO ORIGINARIO

Il tema del restauro di Santa Maria Antiqua in realtà si configura come un grande intervento di protezione delle pitture murali conservate al suo interno.<sup>35</sup> Era questo, insieme all'interesse topografico-archeologico in senso stretto, l'obiettivo della ricerca di Boni: la conservazione e la valorizzazione dell'eccezionale patrimonio pittorico conser-

<sup>34</sup> C. Brandi, *Eliante o dell'architettura (Elicona IV)*, Torino 1956, p. 255. La sottolineatura è mia.

<sup>35</sup> Questo tema è stato da me trattato nel contributo al convegno sul tenutosi nel 2000, in occasione del centenario dalla riscoperta di Santa Maria Antiqua (cfr. qui sopra, nota 1). Si veda anche P. Pogliani, *La storia conservativa dei dipinti murali della chiesa di Santa Maria Antiqua al Foro romano: 1900-1960* (tesi di diploma della Scuola di specializzazione in "Tutela e valorizzazione dei beni storico-artistici" - Università degli Studi della Tuscia - Viterbo, A.A. 2001-2002; relatore Maria Andaloro, correlatore Simona Rinaldi). A questi due testi rimando per ogni approfondimento.

vatosi pressoché intatto grazie al prolungato interro. Durante i lavori, più volte, secondo il costume dell'epoca, si affacciò la necessità di assicurare la conservazione degli affreschi con il distacco e l'allontanamento dal luogo d'origine. Boni attuò alcuni di questi interventi, quando proprio inevitabile, ma si oppose sempre ad una pratica indiscriminata di questo tipo di soluzione, secondo il principio, poi codificato dalla *Teoria*, per cui «la rimozione di un'opera d'arte dal suo luogo di origine dovrà essere motivata per il solo e superiore motivo della sua conservazione».<sup>36</sup> Che Boni anticipa nell'ambito delle sue proposte di un più frequente ricorso alle discipline scientifiche per la conservazione dei materiali antichi:

Anche questo Ministero, cui è affidata la conservazione del patrimonio artistico nazionale, si è trovato spesso nel dilemma, o di dover lasciare che si cancellino le tracce di lavoro umano su ciò che non sfugge, perché monumentale, alle leggi della materia, o di dover permetterne la sostituzione con perdita dell'autenticità del monumento.<sup>37</sup>

Per Santa Maria Antiqua, sperando che fosse sufficiente provvedimento di protezione<sup>38</sup> la ricostruzione delle volte del monumento romano – dove consentita dai resti in posto – e la restituzione per analogia delle parti disperse (fig. 3),<sup>39</sup> si attenne alle sue stesse raccomandazioni, premettendo «lo studio analitico dell'origine, delle condizioni primordiali e dello stato attuale», realizzato con il sostegno dell'architetto Petrignani; per le aggiunte, limitandosi a quelle realmente necessarie, e operando «con tale materiale o lavorazione semplificata», si da offrire «la massa d'assieme e le proporzioni del monumento nel suo stato primitivo», senza lasciare «dubbio sulla sua origine, né» confusioni «col lavoro originale» (fig. 4).

## IL RESTAURO PREVENTIVO

Sempre fra gli appunti destinati alle istruzioni per gli uffici tecnici,<sup>40</sup> Boni affermava:

La vita dei monumenti non dura una generazione soltanto; essi sopravvivono [...] e il loro valore documentale dura sin che ne rimane un frammento. È per ciò opera di *civiltà togliere o diminuire le cause di danno, per prolungare o assicurare la vita*

<sup>36</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 28.

<sup>37</sup> E. Tea, *Giacomo Boni ... cit.*, p. 215; ulteriore traccia dello stesso rigoroso atteggiamento si trova in un altro episodio riportato dalla Tea, quando Boni, a proposito di un mosaico scoperto a Salemi, dichiarava che «qualora un monumento non possa venir conservato sul posto, né trasportato, debba essere di nuovo seppellito, per evitarne la rovina. "Così si fosse fatto dei ruderi d'opera quadrata sul Palatino, che la curiosità di una generazione ha lasciato distruggere!"», (E. Tea, *Giacomo Boni ... cit.*, p. 477).

<sup>38</sup> Si è visto che purtroppo questo non è bastato, ma di certo molto si è ottenuto proprio grazie alle coperture realizzate da Boni.

<sup>39</sup> È evidente che Boni intendeva limitare in un primo momento la ricostruzione alla fase domiziana, con l'*impluvium* scoperto al centro del quadriportico, lasciando alle pitture la protezione consentita dalle volte antiche dove possibile, integrate per il resto dalle piccole tettoie posticce. Solo in un secondo momento, e solo a prezzo di esitazioni, valutazioni diverse e verifiche presso il Consiglio Superiore, si giunse a realizzare il tetto per la zona centrale. Cfr. G. Morganti, *Giacomo Boni ... cit.*

<sup>40</sup> Cfr. qui sopra, nota 25.



3



4

Fig. 3. Roma, Foro Romano, Chiesa di Santa Maria Antiqua: veduta d'insieme da nord dopo l'ultimazione dei restauri murari ad opera di Giacomo Boni (Foto: Archivio fotografico della Soprintendenza Archeologica di Roma).

Fig. 4. Roma, Foro Romano, Chiesa di Santa Maria Antiqua: veduta d'insieme da sud dopo l'ultimazione dei restauri murari ad opera di Giacomo Boni (Foto: Archivio fotografico della Soprintendenza Archeologica di Roma).



*degli edifici*, ma è impossibile ricostruirli in una sola volta a pezzo a pezzo, senza far sì che cessino di esistere come monumento.<sup>41</sup>

*Togliere o diminuire le cause di danno per prolungare o assicurare la vita degli edifici.* In queste parole è il fulcro dell'intervento in Santa Maria Antiqua. Tutta la ricostruzione di quell'edificio, spesso confusa con un'esercitazione restitutiva, più vicina a Viollet-Le-Duc che a Ruskin, di cui Boni fu amico ed allievo, è in realtà da leggere alla luce di quella posizione che fu poi da Brandi codificata come *restauro preventivo*, la cui area viene da lui determinata «come tutela, rimozione di pericoli, assicurazione di condizioni favorevoli».

È noto che a questo tema, e alle sue implicazioni in rapporto alla problematica del rudere, Giovanni Urbani dedicò il suo contributo al Seminario i cui atti apparvero col titolo *Per Cesare Brandi*.<sup>42</sup> Da un lato Urbani individua la finalità principale della *Teoria*, motivata all'epoca anche dall'esigenza di contrastare un'estesa tendenza integrativa e ricostruttiva del restauro archeologico, nel «fugare una volta per tutte la «tenace e ricorrente illusione di poter far risalire il rudero a forma».<sup>43</sup> Dall'altro, contemporaneamente tentava di individuare nelle «pieghe del testo brandiano» una più ampia indicazione che consentisse di superare, a trent'anni di distanza dalla sua formulazione, il rigido limite imposto dal tassativo richiamo all'esclusiva «conservazione dello *status quo*».<sup>44</sup> L'aporia è resa evidente da un trentennio (almeno) di interventi che – còlta solo la lettera dell'esortazione brandiana alla pura conservazione e al consolidamento – portarono a sopravvalutare il ruolo di quest'ultimo<sup>45</sup> in tutta una serie di interventi che privilegiavano un approccio basato sul fine prioritario di occultare alla vista i segni dell'intervento contemporaneo, in modo assai poco pensoso dell'integrità materiale dell'opera.<sup>46</sup>

In alternativa a simili devastazioni, e nel rispetto del dettato letterale della *Teoria*, Urbani arrivava alla paradossale conclusione che «se tutto quello che si può fare dei ruderi è cercare di conservarli come sono, allora è certamente meglio non restaurarli in alcun modo».<sup>47</sup> Un paradosso che rende esplicita la «trappola ruskiniana»<sup>48</sup> in agguato nella supina applicazione del precetto.

La *Teoria* riconferma, nella puntigliosa investigazione che ne conduce Urbani, la sua ricchezza e la sua complessità: lungi dall'essere uno sterile manuale di precetti pronti al-

<sup>41</sup> E. Tea, *Giacomo Boni ... cit.*, p. 346; la sottolineatura è mia.

<sup>42</sup> G. Urbani, *Il problema del rudere nella Teoria del restauro*, in *Per Cesare Brandi*, atti del seminario 30 maggio-1 giugno 1984, a cura di M. Andaloro *et al.*, Roma 1988, pp. 59-65, poi ripubblicato in G. Urbani, *Intorno al restauro*, Milano 2000, pp. 69-74 (a questa edizione fanno riferimento le pagine indicate per i brani riportati).

<sup>43</sup> G. Urbani, *Intorno al restauro cit.*, p. 69.

<sup>44</sup> Cfr. L. Vlad Borrelli, *Attualità ... cit.*, p. 20.

<sup>45</sup> La volontà di correggere e contrastare una tendenza integrativa e ricostruttiva del restauro archeologico, all'epoca assai diffusa, era in gran parte all'origine della netta preclusione di Brandi. Fu per questa via che la lezione brandiana finì col ridurre il restauro a interventi «il cui obbiettivo ideale starebbe nel restituire un massimo di sicurezza all'assetto statico con la minore possibile, o meglio con nessuna incidenza sulle caratteristiche estetiche del fabbricato» (G. Urbani, *Il consolidamento come operazione visibile*, in *Anastilosi. L'antico, il restauro, la città*, a cura di F. Perego, Bari 1986, pp. 158-161, anche questo poi ripubblicato in G. Urbani, *Intorno al restauro cit.*, pp. 81-85: p. 81).

<sup>46</sup> Ciò aprì il campo a pesanti consolidamenti, che tendevano ad occultare i segni dell'intervento contemporaneo, senza curarsi di moltiplicare le perforazioni, le iniezioni, gli inserimenti ed altre brutalità, che usano violenza all'organismo strutturale, di cui sovvertono la consistenza materiale e i modi di funzionamento interno, in contrasto con la logica delle strutture originarie.

<sup>47</sup> G. Urbani, *Il problema del rudere ... cit.*, pp. 69-74: p. 70.

<sup>48</sup> Licia Vlad Borrelli parla di «trappola romantica» in riferimento alla valutazione della patina in Ruskin (cfr. L. Vlad Borrelli, *Attualità ... cit.*, p. 22).

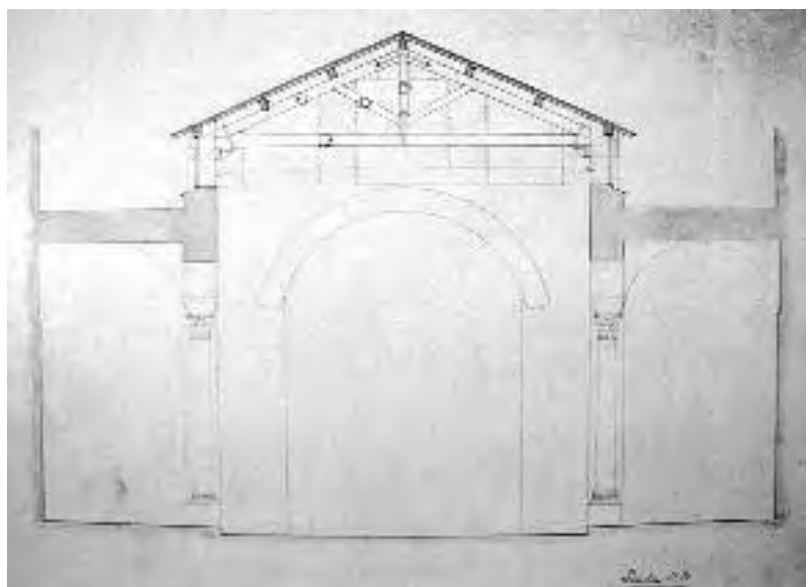


Fig. 5. Roma, Foro Romano, Chiesa di Santa Maria Antiqua: Antonio Petrucci, disegno di progetto per la realizzazione del tetto sulla zona centrale, sezione trasversale (Foto: Archivio storico dei disegni della Soprintendenza Archeologica di Roma).

l'uso,<sup>49</sup> trova le sue ragioni più profonde proprio nella sua “segreta inattualità”.<sup>50</sup> Proprio nel capitolo intitolato al «Restauro preventivo», Urbani trova la chiave cercata. Vi si esamina il caso in cui le provvidenze necessarie alla – pur sempre prioritaria – conservazione dello *status quo* possano arrivare a confliggere con l'istanza estetica del restauro stesso, rivelandosi

anche contrari, in tutto o in parte alle esigenze che all'opera d'arte si riconoscono in quanto opera d'arte; e cioè l'opera d'arte, in quanto consta di una certa materia o di un certo coacervo di materie, può avere, rispetto alla sua conservazione esigenze contrarie, o comunque limitative rispetto a quelle che le si riconoscono per il suo godimento come opera d'arte.<sup>51</sup>

Chiarezza di argomenti già presente in Boni, quando dichiara possibile

... rimediare alle cause del male o scemarne o ritardarne gli effetti, opponendosi alle forze disintegranti [riconoscendo però che] essendo i mezzi disponibili per lo più *appariscenti*, nell'usarli si maschera o altrimenti si altera, sia pure colla semplice rimozione, il monumento o quella sua parte che si vuole salvare<sup>52</sup> (fig. 5).

<sup>49</sup> P. Petrarola, *Il fondamento teorico del restauro*, in *Per Cesare Brandi* cit., pp. 51 ss.

<sup>50</sup> F. Trevisani, *Inattualità e feracità del concetto di rudere nella Teoria del restauro*, in *Cesare Brandi ... cit.*, pp. 54-58, p. 56.

<sup>51</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 82.

<sup>52</sup> E. Tea, *Giacomo Boni ... cit.*, p. 215.

Ma il passo avanti decisivo mosso da Brandi è nel porre il tema in una prospettiva etica che, assumendo la conservazione come «imperativo categorico al pari di quello morale»,<sup>53</sup> fa propendere per una soluzione del problema che veda, in alcuni casi, l'esigenza conservativa prevalere su quella estetica. Urbani trova poche pagine più avanti l'indicazione cercata: qualora l'azione di restauro si fermasse, con l'azione preventiva, alle porte della finalità conservativa, quasi «semplice 'estensione umanistica' del concetto di restauro», Brandi teme e – a parere di Urbani – stigmatizza la

*colposa indulgenza* nei casi nei quali si determina un conflitto fra le esigenze stesse che pone il godimento estetico dell'opera e quelle richieste dalla conservazione della materia a cui è affidata.<sup>54</sup>

E non vi è dubbio che, per Brandi, il conflitto si debba risolvere, in simili casi estremi, con il sacrificio dell'istanza estetica e la prevalenza di quella conservativa. Come per l'appunto avviene a Santa Maria Antiqua, dove la ricostruzione obbedisce al prioritario obiettivo della protezione delle pitture. Alla ricerca di quell'inarrivabile sintesi fra «l'esigenza di un rispetto storico assoluto» e «l'esigenza di perdere quanto meno è possibile del senso e della figuratività dell'immagine», che è l'ambizione di ogni restauro corretto (tav. 17).<sup>55</sup>

La stessa spinta etica che anima la passione di Brandi e che lo porta a parlare di imperativo categorico a proposito della conservazione e della salvaguardia delle opere d'arte è leggibile in tutta l'opera di Giacomo Boni. In particolare in quel settore della sua attività che lo portò, nei momenti in cui l'integrità del patrimonio culturale nazionale era maggiormente minacciata, ad ergersi in prima persona per la sua difesa. Frasi che – di questi tempi – suonano monito ed esortazione per tutti coloro che hanno a cuore le sorti dello stesso patrimonio, grazie all'opera di personaggi come Boni e Brandi pervenutoci intatto, e che tale abbiamo il dovere di trasmettere.

[I] monumenti [...] sono più che ornamento [dello Stato, ...] sono meglio e più che patrimoni: sono l'Italia stessa, quell'Italia che i piroscafi inglesi ed americani portano via pezzo a pezzo, dai porti di Venezia, di Brindisi, di Palermo, di Genova. Chi farebbe tanti sacrifici per la nazione, se questa non fosse che un vivaio di esseri umani, i quali vegetano e si riproducono? Noi sappiamo che anche questa è una legge di spesa – diceva il senatore Rossi – Ma che spesa! È il divieto di distruggere e di deturpare. Forse che a un bel viso c'è spesa per non mutilarsi il naso, o gli orecchi, o non radersi le sopracciglia? Quando tutto fosse alienato, e il paese fosse ridotto a un trogolo, in cui tenesse permanentemente il grugno una mandra di porci, chi lo chiamerebbe Italia?<sup>56</sup>

<sup>53</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 82.

<sup>54</sup> Ivi, p. 84.

<sup>55</sup> C. Brandi, voce «Restauro», in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti*, II, appendice, 1938-1948, Roma 1949, pp. 609-701 (cfr. M. I. Catalano - A. Cerasuolo, *Paul Philippot incontra il pensiero di Brandi*, in nota in *Cesare Brandi ... cit.*, pp. 38-44: p. 41, nota 13).

<sup>56</sup> E. Tea, *Giacomo Boni ... cit.*, p. 224.

# LA MATERIA DELL'OPERA D'ARTE E IL SUO RESTAURO NEGLI SCRITTI SULL'ARTE SENESE (1931-1961)

DANIELA GALLAVOTTI CAVALLERO

Chi ha conosciuto Cesare Brandi sa quanto sia stato controverso il suo rapporto con Siena e quanto più siano stati, negli anni della maturità, i momenti di collera e di indignazione che quelli di apprezzamento. Tanto da riverberare retrospettivamente quegli stessi sentimenti sugli anni dell'infanzia: «Per Siena ho avuto sempre un insieme di amore e intolleranza. Quel che desideravo di più, fin da bambino, era d'uscirne».<sup>1</sup> E tuttavia all'arte senese Brandi ha dedicato moltissimi studi, a partire dai ventisette titoli del solo 1931: recensioni, voci per il Thieme Becker, ma anche saggi e la monografia su Rutilio Manetti. Dopo il catalogo della Pinacoteca di Siena, del 1933, seguiranno, nel corso dei successivi decenni, saggi e monografie su Beccafumi, Duccio, Sassetta, Giovanni di Paolo, sui Quattrocentisti senesi e tanti altri, frammisti alle relazioni sui numerosi interventi di restauro di opere senesi. Nei due fondamentali testi degli esordi, la monografia su Rutilio Manetti e ancor più il catalogo della Pinacoteca, si ravvisano precocemente i presupposti da cui si svilupperanno i vari aspetti in cui si articola la *Teoria del restauro*.<sup>2</sup>

Publicata nel 1931 in una rara edizione senese e subito ristampata, la monografia su Rutilio Manetti racchiude, a mio parere, i germi di molte delle categorie in cui prenderanno forma gli interessi speculativi e la scrittura di Brandi. A un capitolo introduttivo dedicato a *L'arte di Rutilio Manetti* (pp. 5-38), nel quale la discussione della personalità del pittore obbedisce ai canoni del tempo nell'andamento letterario, fanno seguito sezioni filologiche dedicate al catalogo, alla biografia e alla fortuna critica dell'artista. Qui la personalità di Brandi appare già autonoma dallo stesso Emilio Cecchi, da cui ancora negli ultimi tempi riconosceva la filiazione: «considerato come un padre, e sempre rimpianto»,<sup>3</sup> e certamente influenzata dalle ricerche filologiche di Pèleo Bacci e dalla contaminazione fra l'idealismo crociano e lo storicismo di Ranuccio Bianchi Bandinelli.<sup>4</sup> Mi riferisco a Cecchi scrittore d'arte e a Brandi storico dell'arte: la distanza è misurabile accostando i *Trecentisti senesi* del 1928 e il *Pietro Lorenzetti* del 1930 del primo proprio al *Rutilio Manetti* del 1931 del secondo, tre testi scritti in un breve giro di anni eppure concet-

<sup>1</sup> C. Brandi, *Siena mi fe'*, in *Aria di Siena. i luoghi, gli artisti, i progetti*, Roma 1987, pp. 23-26.

<sup>2</sup> Id., *Rutilio Manetti*, Siena 1931 e Firenze 1932.

<sup>3</sup> Id., *Cecchi e le arti figurative*, in *Emilio Cecchi oggi*, atti del convegno Firenze 1979, Firenze 1981, pp. 135-145.

<sup>4</sup> Id., *Ranuccio Bianchi Bandinelli, un umanista*, in *Aria di Siena ... cit.*, pp. 72-75.

tualmente lontani, per l'andamento squisitamente letterario dei testi di Cecchi e per l'importanza che gli apparati filologici rivestono nel libro di Brandi, conferendogli novità e rendendolo straordinariamente attuale.<sup>5</sup>

Larga parte della monografia su Manetti è dedicata al catalogo delle opere, condotto su un registro di tenore critico-filologico. Viene in questa occasione elaborata una scheda tipo, la cui configurazione risulta molto diversa da quelle allora in uso e che viene riproposta nel quasi coevo catalogo della Pinacoteca di Siena. In merito ai dati squisitamente tecnici, riferibili a dipinti ed affreschi, sono indicati collocazione, dimensioni, stato di conservazione, supporto. La materia con cui l'opera è realizzata non è dichiarata, in accordo con la prassi del tempo, anche se particolare attenzione viene posta al suo stato di conservazione. Anche in questo caso prevale la terminologia tecnica, in alcune occasioni irrobustita da sapidi toscanismi, come per l'*Indemoniata* della chiesa di San Domenico: «Il colore è coperto di una ragia bianca», e da colorite valutazioni: «Lo stato di conservazione [del *Martirio di santa Lucia* di Montefollonico] non sarebbe cattivo senza una barbara ridipintura in giallo del vestito di santa Lucia».<sup>6</sup>

Il catalogo dell'allora Regia Pinacoteca di Siena, pubblicato nel 1933, quattordicesimo titolo nella serie dedicata ai musei italiani dal Ministero dell'Educazione Nazionale, riprendendo la tipologia della scheda critico-filologica, segna un ampio iato con i testi che lo precedono nella serie, dove quello immediatamente precedente si limita ancora a brevi notazioni descrittive in sequenza topografica.<sup>7</sup> Nel catalogo Brandi scelse di disporre la materia secondo l'ordine alfabetico dei nomi degli artisti, sganciando il testo dalla contingenza della collocazione delle opere e assegnandogli il ruolo più ampio di monografia sulla pittura senese. Ma soprattutto, nel catalogo prendono forma le questioni relative alla materia dell'opera d'arte, alla pulitura in relazione alla patina, alle vernici, e alle velature, al trattamento delle lacune, alle cornici.

Seppur già presente nella monografia su Manetti, nel catalogo della Pinacoteca di Siena è potenziata l'attenzione alla matericità dell'opera d'arte. Come funzionario ministeriale Brandi aveva diretto l'allestimento del nuovo museo dal dicembre del 1930 al luglio dell'anno successivo, seguendo anche i restauri di alcune opere. È la prima, precocissima esperienza del giovane studioso con la materia del restauro. Un breve cenno nella premessa attesta il carattere squisitamente conservativo degli interventi:

Circa il restauro dei dipinti, che furono trovati in misere condizioni, sicché tutti avrebbero richiesto qualche provvedimento speciale, prevalse naturalmente il criterio scientifico di conservare e di consolidare, più che di restaurare, limitando alla stretta necessità la pulitura stessa, che in qualsiasi caso avrebbe potuto essere molto più integrale di quel che non sia stato fatto per ragioni di gusto e di prudenza.<sup>8</sup>

Vale la pena di ricordare che i dipinti che costituiscono il nucleo più antico della collezione, opere dal XII al XV secolo, avevano subito pesantissime manomissioni già dagli inizi dell'Ottocento quando

<sup>5</sup> E. Cecchi, *Trecentisti senesi*, Milano 1928; Id., *Pietro Lorenzetti*, Milano 1930.

<sup>6</sup> C. Brandi, *Rutilio Manetti* cit., pp. 114 e 106.

<sup>7</sup> Id., *La Regia Pinacoteca di Siena*, Roma 1933; P. Romanelli - M. Bernardini, *Il Museo Castromediano di Lecce*, Roma 1932. La serie consta di diciannove titoli, apparsi tra il 1928 e il '39.

<sup>8</sup> C. Brandi, *La Regia Pinacoteca ...* cit., p. 8.

desiderando di formare una serie non interrotta delle opere dei nostri vecchi maestri, né riuscendo a comporla, perché quelle che aveva ancora adunato non bastavano, [l'abate De Angelis] si appigliò all'espedito di non lasciare tavola senza il suo autore; [...] e quel che peggio, di slegarle talvolta, e fattone più pezzi, dare a ciascuno, sebbene d'una sola mano, un diverso maestro.<sup>9</sup>

Inoltre, dopo la mostra del 1904 che aveva fatto dell'antica arte senese un fenomeno di moda, ridipinture, integrazioni, resurrezioni di quadri moribondi e rifacimenti *ex novo* imperversarono, intrecciandosi alle vicende del collezionismo e della stessa committenza senese e contribuendo non poco a confondere il panorama.<sup>10</sup> Donde la particolare cura che emerge dalle schede del catalogo della Pinacoteca per l'individuazione della provenienza delle opere e dei restauri pregressi.

Quanto fosse stato limitato l'intervento di restauro del 1930-32, si deduce dalle condizioni dichiarate nelle schede, dove si parla di danni tanto ai supporti che alla materia: assi disunite, spaccature, fenditure, ricurvature, fori di chiodi, tarlature per i primi, mentre una casistica assai più ampia e articolata, nella cui elencazione è evidente la ricchezza del linguaggio di Brandi, libero da qualsiasi obbedienza terminologica, è osservata per i danni alla materia: deperimenti, macchie di umidità e muffe, abrasioni, volgari ridipinture, barbare grattature, graffiti, verniciature, abbassamenti di tono del colore, colore riarso, ingiallimenti a causa di antiche vernici, affioramento della preparazione verde, screpolature, scortecciate, spellature, scalfitture, scrostature, squamature di colore, cretti, sfregi e sgraffiature – una tipologia di danno in questi due ultimi casi abbastanza comune a Siena nei volti dei carnefici e dei diavoli, come nel *Giudizio Universale con l'Inferno e il Paradiso* di Giovanni di Paolo.<sup>11</sup>

In qualche caso, come per il grande *Dossale* attribuito a Duccio in cui le cattive condizioni della materia compromettono la fruizione dell'opera fino a renderne controversa la paternità, il discorso si fa più articolato:

Si osservi la potenza del gruppo del centro, la novità della posa raccolta del Bambino, questa frontalità monumentale: la concezione è assolutamente degna di Duccio. Ma ormai, purtroppo, poco più che la concezione si può vedere. D'altronde è vero che i colori sono un poco abbassati dal fumo e dalle vernici, ma quando si è parlato di tono, non si voleva accennare a questa specie di bruma che è calata sul polittico e l'ha offuscato. Anche la *Maestà* è annerita e offuscata [...] eppure lì non sono le sole proporzioni e il soggetto che danno la sicurezza di trovarsi di fronte ad un pezzo della *Maestà*. Per il *Dossale* il dubbio invece è stato provato dal tempo del Cavalcaselle al Weigelt, ed il Perkins stesso sente il bisogno di fare una riserva quando dice che *almeno per la maggior parte* è opera di Duccio: ma è affermazione vaga che sarebbe molto pericoloso specificare.<sup>12</sup>

Molta cura e straordinaria competenza viene posta anche nell'individuare i restauri e i rifacimenti antichi e più recenti, che hanno modificato la materia originale falsando la

<sup>9</sup> G. Milanese, riportato in C. Brandi, *La Regia Pinacoteca ... cit.*, p. 6.

<sup>10</sup> *Mostra dell'antica arte senese*, Siena 1904. Sulle vicende di questo periodo e di alcuni celebri falsari, come Icilio Federico Ioni, vedi G. Mazzoni, *Quadri antichi del Novecento*, Vicenza 2001.

<sup>11</sup> C. Brandi, *La Regia Pinacoteca ... cit.*, pp. 84-87.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 66-68.

lettura dell'opera. È il caso del trittico a sportelli di un tardo imitatore di Simone Martini, «ridipinto nel secolo XVI, quando un seguace di Riccio dipinse le altre storie della cornice». Oppure del polittico di Andrea di Bartolo che «subì una ridipintura parziale e un rammodernamento ai primi del Cinquecento»; come del *Crocifisso con la Madonna e santi* di Ugolino di Nerio che

nel tardo Cinquecento aveva subito un completo rifacimento: al posto di san Francesco era stata dipinta Maria Maddalena, aggiunti il sole e la luna, rinnovato il fondo d'oro: infine modificata a croce e rifatte le braccia di Gesù;

come dell'*Allegoria del peccato e della redenzione* di Pietro Lorenzetti, la cui pittura «deperì a causa di una vernice che annebbiò per sempre i colori».<sup>13</sup>

Vorrei ora ritornare sulla assenza nelle schede del dato relativo alla materia delle opere. È noto che l'aggiunta di questa indicazione è un'acquisizione relativamente recente, divenuta sistematica negli anni Sessanta del Novecento. Sulla precedente mancanza del dato non ho trovato indicazioni esplicite, anche se può essere imputata alle difficoltà oggettive di individuazione e, nel caso specifico di Siena, proprio alla eccezionale manipolazione a cui già a partire dal Cinquecento si usava sottoporre i dipinti con intenti di integrazione e restauro. Casi questi che sono tutti individuati e segnalati. Che nel caso del catalogo della Pinacoteca si sia trattato di semplice adeguamento alla consuetudine è provato dal fatto che spesso Brandi trova modo di inserire l'indicazione della materia all'interno della disamina sullo stato di conservazione. Nella grande tavola di *Gesù al Limbo* di Beccafumi è indicata la buona conservazione «eccetto in alto dove il colore a olio si è fortemente scrostato per aver sofferto dell'incendio di San Francesco avvenuto nel 1655»; così nella *Madonna in trono con angeli e santi* di Guidoccio Cozzarelli «il colore si è screpolato in una maniera così caratteristica da far pensare che questa tavola sia stata dipinta a olio»; nel polittico con la *Madonna, il Bambino e santi* di Paolo di Giovanni Fei, «in cattivo stato di conservazione soprattutto a causa di ridipinture a olio»; nella *Pietà* di Girolamo di Benvenuto «pittura ad olio, e non a tempera, nella quale il colore si è screpolato ritirandosi dai cretti»; nella *Madonna con il Bambino* di Ambrogio Lorenzetti «il volto della Madonna e le mani erano state grossolanamente ridipinte a olio: sotto il rifacimento è stata ritrovata la tempera intatta»; e in tanti altri casi.<sup>14</sup>

Soltanto una volta viene messo in evidenza il trattamento di una lacuna, nella *Presenziazione di Gesù al tempio* di Giovanni di Paolo:

la pittura aveva subito gravi ingiurie dagli uomini e dal tempo, soprattutto in basso e a sinistra: nel necessario restauro e consolidamento le parti che si dovettero riprendere furono colorite ad acquerello e le parti superstiti della pittura sono rimaste intatte.<sup>15</sup>

Relativamente ai restauri operati in occasione dell'allestimento del 1933, si trattò di pochi interventi, di cui è dato sommario conto nelle schede del catalogo. È interessante osservare che per la gran parte non furono diretti alle opere di primaria importanza, ma scelti in modo da costituire una sorta di casistica. La maggioranza sono interventi di pu-

<sup>13</sup> Ivi, in sequenza, alle pp. 197, 14, 302 e 150.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 44, 56, 77, 103, 139.

<sup>15</sup> Ivi, pp. 95-96.

litura che rimuovendo ridipinture hanno rimesso in luce la doratura originaria del fondo, lo «stoffato d'oro» di un manto; in altri casi sono state rimosse vernici ingiallite, o sudicie, oppure, per l'*Annunciazione* di Ambrogio Lorenzetti, quella che si riteneva vernice annerita era invece il grasso di una cucina del Palazzo Pubblico in cui la tavola era stata a lungo conservata; e per altre opere ancora gli interventi hanno riguardato sia il supporto che la materia pittorica, come nel complicato caso della *Deposizione*, sempre di Ambrogio, costituita arbitrariamente in polittico nel Settecento e già manomessa nel supporto in un restauro ottocentesco.<sup>16</sup>

Attenzione viene rivolta anche alle cornici, individuandone la materia – legno e in qualche caso cartapesta – segnalando quando sono originali, in moltissimi casi e anche per le opere più antiche risalenti ai primi decenni del Duecento, e quando hanno subito integrazioni. Sono valutate le condizioni della vernice e sono indicate con estrema accuratezza le ridipinture, in qualche caso datandole. Le cornici tarde, per lo più ottocentesche, sono rimosse, come nel caso della *Crocifissione e Deposizione* di Benedetto di Bindo.<sup>17</sup> In almeno un'occasione, quella del tondo di Girolamo Genga raffigurante la *Madonna con il Bambino, san Giovannino e sant'Antonio*, viene invece approntata per la sistemazione del 1932 una nuova cornice di legno dorato riccamente intagliata.<sup>18</sup>

Vorrei infine segnalare il caso del *Cristo alla colonna* di Sodoma, frammento di una composizione più ampia staccata nel primo Ottocento dal chiostro del convento di San Francesco, secondo la prassi dell'epoca segnando il muro. Il rapporto di solidarietà dell'intonaco con la sottostante muratura era già compromesso, per l'originario contatto con la cucina e il pozzo. In una comunicazione riguardo al restauro della pittura antica tenuta nel settembre 1958 e confluita nella *Teoria* Brandi caldeggerà la rimozione della materia a fresco prima che se ne renda necessario l'intervento urgente. Per il *Cristo* del Sodoma è interessante osservare come la separazione di un frammento dal suo contesto abbia potuto modificare la stessa valutazione formale dell'opera, «celebrato capolavoro che però dalla mutilazione che lo isolava quasi providenzialmente ha ricevuto una maggiore imponenza».<sup>19</sup>

Prima degli scritti specifici, raramente si raggiunge in altri testi sull'arte senese la pienezza di osservazioni sull'opera, la sua conservazione e il suo restauro presenti nel catalogo della Pinacoteca di Siena. Saggi su Niccolò di Ser Sozzo Tegliacci, Guido da Siena, Francesco di Giorgio, Domenico Beccafumi, Pietro di Giovanni di Ambrogio affrontano questioni squisitamente filologiche, mentre le monografie su *Giovanni di Paolo*, sui *Quattrocentisti senesi* e anche quella su *Duccio*, datata dall'autore, con esclusione degli apparati, ottobre 1943, sviluppano l'impianto adottato nel volume dedicato a Rutilio Manetti e corroborano la separazione concettuale fra il testo e le note, rappresentando queste ultime il solido basamento fattuale su cui si impianta e si sviluppa l'interpretazione brandiana del processo creativo.<sup>20</sup> Non a caso, nell'avvertenza che apre il volume su *Giovanni di Paolo*, è posto in evidenza come il testo, apparso nel 1947 ma redatto nel 1941, costituisca la gestazione prima del *Carminè* (1945).

<sup>16</sup> Ivi, pp. 118, 119, 127-128, 131, 132, 135.

<sup>17</sup> Ivi, p. 48.

<sup>18</sup> Ivi, p. 334. La cornice, opera dello scultore Taddeucci di Siena, è indicata espressamente come proprietà dello Stato.

<sup>19</sup> Ivi, p. 286.

<sup>20</sup> C. Brandi, *Niccolò di Ser Sozzo Tegliacci*, in «L'Arte», XXXV (1932), pp. 223-236; Id., *Una Madonna del 1262 ed ancora il problema di Guido da Siena*, in «L'Arte», XXXVI (1933), pp. 3-13; Id., *Disegni inediti di Francesco di Giorgio*, in «L'Arte», XXXVII (1934), pp. 45-47; Id., *Disegni inediti di Domenico Beccafumi*, in «Bollettino d'Arte», XXVII (1934), pp. 350-369; Id., *Pietro di Giovanni di Ambrogio*, in «Le Arti», V (1943), pp. 123-138.



Nel percorso parallelo, ma non separato, dedicato alla conservazione e al restauro, solo sei anni intercorrono fra il catalogo della Pinacoteca di Siena e la costituzione dell'Istituto Centrale del Restauro (1939). Fra le prime campagne di restauro c'è quella del 1942 relativa agli otto dipinti della Pinacoteca di Siena che dettero anche luogo alla prima mostra dell'Istituto.<sup>21</sup> I problemi connessi con quelle opere, tavole mutilate, macchiate, portatrici di restauri pregressi sono quelli canonici affrontati nella *Teoria del restauro*, ai quali si aggiunse un criterio espositivo inedito, nato dalla consapevolezza che una mostra di opere restaurate sollecita attenzioni diverse da quelle delle medesime opere in un museo.

Seguiranno ancora interventi sulla pala del Carmine di Pietro Lorenzetti, sulla *Madonna* di Coppo di Marcovaldo e su quella di Guido da Siena, sulla *Maestà* di Duccio, tasselli operativi per l'ormai maturo modello teorico.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> C. Brandi, *Gli otto dipinti acquistati dallo Stato presso la regia Pinacoteca di Siena restaurati ed esposti presso l'Istituto Centrale del Restauro*, in «Le Arti», IV (1942), pp. 366-371.

<sup>22</sup> C. Brandi, *Ricomposizione e restauro della Pala del Carmine di Pietro Lorenzetti*, in «Bollettino d'Arte», XXXIII (1948), pp. 68-77; Id., *Il restauro della Madonna di Coppo di Marcovaldo nella chiesa dei Servi di Siena*, in «Bollettino d'Arte», XXXV (1950), pp. 160-170; Id., *Relazioni sul restauro della Madonna di Guido da Siena*, in «Bollettino d'Arte», XXXVI (1951), pp. 248-260; Id., *Restauro della 'Maestà' di Duccio*, in «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», 37-40 (1959), pp. 7-13.

# LA CULTURA DI BRANDI E I SUOI RIFLESSI SULLA *TEORIA DEL RESTAURO*

ENZO BILARDELLO

Il primo ricordo è legato ai colleghi di corso, per lo più studenti di filosofia maggiori di me: «Ah, segui Brandi, il fenomenologo». Poi, a lezione, la citazione di Gadda «*massimo* scrittore italiano contemporaneo» e, a ruota, il siciliano Antonio Pizzuto. Quando la nostra frequentazione divenne più assidua, gli chiesi lumi sull'importanza di Pizzuto e mi rispose con ironia: «Ho voluto conoscerlo, ma fece il vate con me. Non aveva letto niente, conosciuto niente; aveva scritto tutto per virtù medianiche. Figuriamoci, questo dell'Interpol, conosceva non so quante lingue!».

In conversazione veniva fuori la frequentazione di Sartre e, soprattutto, della Yourcenar. Uno dei 400 amici della domenica, ossia votanti per il Premio Strega, Brandi mi sorprende per la capacità di lettura che, a sessant'anni passati, surclassava la mia. Egli era sorpreso che, da insulare, non conoscessi Merimée e mi mise in mano *Colomba*, storia di una donna corsa che impone al fratello, che non ne vuol sapere, di vendicarla. Mi consigliò Fausta Cialente, *Ballata levantina*, «un romanzo dell'Ottocento», tuttavia molto bello.

Negli ultimi anni buoni, prima dell'inabissamento della coscienza, un giorno commentavamo una traduzione da Sofocle di un conoscente professore di filosofia: «Chissà da quale lingua l'ha tradotto! Prima di chiudere mi vorrei levare la soddisfazione di tradurre *I persiani*, credo che in un anno di lavoro ce la farei».

Il primo filosofo che gli ho sentito nominare, a lezione come in privato, è stato Kant, verso il quale riconosceva un profondo debito. È sempre la migliore ginnastica intellettuale, mi diceva, consigliandomene una lettura assidua. Sulla base dello schematismo preconettuale di Kant, Brandi è pervenuto indipendentemente dai linguisti ad individuare la precedenza della parola scritta sulla parola fonica.

Su Nietzsche: «Io non ho nulla contro Nietzsche, solo che gli puoi far dire tutto quello che vuoi, in lui c'è tutto ed il contrario di tutto».

Di Giovanni Gentile: «Non sarà un grande filosofo, ma che il pensiero è azione è stato lui a dirlo».

Su Albert Camus, come scrittore e come filosofo: «Certamente non un grande scrittore, tuttavia fu l'uomo giusto al momento giusto»; sui suoi libri la predilezione per *L'étranger*, mentre riscontrava ne *La peste* un eccesso di naturalizzazione.

Su se stesso poeta: «Io non ho voluto mai raccontare».

Sto evocando per sparsi lacerti la mia consuetudine con Brandi, letterato e pensatore, ma siamo già alla metà degli anni Sessanta. Manca l'accumulazione di sapere dei quarant'anni precedenti che cominciano con la scoperta di Proust di un Brandi diciottenne, lo scrittore appena scomparso.

Di un uomo molto colto si dice che porta con sé la sua biblioteca: le citazioni hanno un valore d'uso istantaneo; da Montaigne a Proust non è concepibile la propria versione dei fatti senza un sistema di citazioni, spesso ricostruite a memoria, con gl'inevitabili errori. La citazione dotta è il tallone aureo del proprio contributo alla tradizione ed al rinnovamento della cultura.

Rispetto a questo modello già eccelso, Brandi poteva produrre qualcosa di più: la comprensione. Non solo la volontà di capire, che è un passo più avanzato della curiosità, ma l'atto intrinseco di capire: il saper incrociare il pensiero altrui con il proprio e restituire una lettura sintetica nuova, potenziata nell'essenza.

Ci sono due modi per ricostruire il pensiero estetico di Brandi nel suo farsi. Il primo consiste nel ritenere che egli abbia selezionato e scrutinato le punte più avanzate della critica letteraria, della linguistica, della storiografia, della filosofia e su questi dispiegamenti e stratificazioni, per analogia e adattamenti abbia costruito il proprio sistema. Il secondo consiste nel riconoscergli l'individuazione precoce del nocciolo della creatività artistica, del suo divenire nella coscienza dell'artista, della storicità dell'opera e che solo a partire da codesta intuizione originaria egli poi sia andato a cercare entro aree e direzioni privilegiate le analogie e le asserzioni a conferma della giustezza del proprio pensiero, in quanto questo trascorrere da un campo all'altro avviene sulla base di un corretto metodo epistemologico, valido per il suo sistema come per altri, diversi. In parole povere, da Cartesio in poi è il metodo che garantisce la validità di un sistema.

Brandi ha una mentalità sistematica che si avvale costantemente d'illuminazioni estemporanee, non strutturate, anche d'improvvisazioni e del gusto del paradosso entro la sistematicità, ed è per questo motivo che l'ossatura della sua *bildung* specifica si può agevolmente seguire, risultando composta da Platone, Aristotele, Kant, Croce, Husserl, Heidegger, lo strutturalismo nelle sue varie diramazioni. Quasi tutti gli autori citati valgono come rispecchiamento, con aumento di sapere ed ancoraggio, delle proprie idee. Croce vale, al contrario, come sistema costituito da smantellare, salvando qua e là qualche dettaglio marginale. Su questo punto temo che molti studiosi non concorderebbero. Tuttavia a me sembra chiaro che tutto il *Carmine* esprime la profonda insoddisfazione dell'estetica crociana ed è teso al suo superamento, che diventa abbandono al momento dell'approdo allo strutturalismo.

Questa spina dorsale si complica d'una miriade di terminazioni che costantemente l'alimentano e la verificano. Sulla determinazione dell'opera d'arte come "realtà pura", non si può non partire dal misterioso frammento di Protagora – «l'uomo è la misura di tutte le cose, di quelle che sono quel che sono e di quelle che non sono quel che non sono» – che Brandi interpreta in modo rivoluzionario: le cose che "non sono quel che non sono" sono le opere d'arte la cui realtà profonda non è materica.

Brandi ha tentennato molto su come denominare la presenza che l'opera d'arte realizza nella coscienza individuale. Dapprima pensò ad epifania che s'incontra in Joyce, *Ritratto dell'artista da giovane*; termine non estraneo nemmeno a Proust, in quella sterminata fondazione dell'estetica moderna che è la *Recherche*. Proust, cultore d'arte, discende da Viollet-le-duc e da John Ruskin, e pertanto nella sua estetica, peraltro geniale, si rinvengono molti cascami dell'Ottocento, fatti d'intuito e di sensibilità d'accatto, che l'auto-

re quasi sempre riscatta con il dono della scrittura e con la propria intelligenza. Brandi può spesso trovarsi in sintonia con Proust e anche in concordanza, fino al punto di dare l'impressione di aver mutuato questo o quell'aspetto teoretico, una definizione o un'illuminazione. Invece, ciò che a Brandi doveva risultare inaccettabile è l'asistematicità, l'oscillazione che faceva azzeccare certi giudizi (un esempio a caso: «cacce mediocri di Boucher» in *Le côté de Guermantes*) seguiti dall'esaltazione di autori di quart'ordine verso i quali si dimostrava fruitore medio e mondano, ossia superficiale, del suo tempo.

Proust era pervenuto a concepire l'opera d'arte come pura forma senza corpo, basti citare tra centinaia d'esempi l'exkursus sulla *voix de la Berma* o la ricostruzione narrativa del *septuor di Vinteuil*, brani che raggiungono l'assolutezza, oppure in termini più astuti, ma sempre teoreticamente corretti, a dimostrazione che aveva capito: «non si sa di cosa sia composta un'opera d'arte: colla, rubino, sapone, bronzo, sole, cacca... Misteriosa come la Ronda o i Reggenti» in *Du côté de chez Swann*. In Brandi, in termini più scientifici si trova che la materia non può essere mutuata alle scienze naturali ma per via fenomenologica: «quanto serve all'epifania dell'immagine». Ma l'aspetto che separa nettamente Brandi da Proust è il continuo andirivieni in questi dalla vita all'arte. Traggio una citazione esemplificativa da *La fugitive*:

L'arte non è l'unica a mettere fascino e mistero nelle cose massimamente insignificanti; questo stesso potere di metterle in rapporto intimo con noi è concesso anche al dolore.

Una differenza rilevabile tra Brandi e Proust è che questi filtra e sublima la memoria, ossia il vissuto, mentre in Brandi – derivazione da Kant – l'intelligenza strutturante (si) plasma il vissuto. In Proust s'incontrano importanti aperture sulla teoria del restauro, anche se troppo episodiche. In *Du côté de chez Swann*:

ma la mia fantasticheria (simile a quegli architetti allievi di Viollet-le-duc, i quali, credendo di ritrovare sotto un jubé del Rinascimento e un altare del secolo XVII le tracce di un coro romanico, rimettono tutto l'edificio nello stato in cui doveva essere nel XII secolo) non lascia una pietra dell'edificio nuovo, riapre e "restituisce" la via di Perchamps.

Nel terzo capitolo della *Teoria del restauro*<sup>1</sup> Brandi scrive:

Se infatti l'opera d'arte non dovesse concepirsi come un *intero*, dovrebbe considerarsi come un totale, e in conseguenza risultare composta di parti: da ciò si giungerebbe ad un concetto geometrico dell'opera d'arte simile al concetto geometrico del bello, e per questo varrebbe, come per il bello, la critica a cui già il concetto fu sottoposto da Plotino.

Nel passo corrispondente di Plotino, mi sembra essere in I 6, 2 e, tralasciando tutto il ragionamento, la conclusione suona così:

La bellezza dunque risiede in questo essere, una volta ricondotto all'unità, e si dà a tutte le sue parti e all'insieme.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro*, Roma 1963.

<sup>2</sup> Plotino, *Enneadi*, Milano 1992.

Non saprei dire se Brandi si sia avvalso della traduzione di Faggin o di quella di Cilento (entrambe degli anni '45-'47) o di una più antica, ancora in francese; resta il fatto che la chiamata in causa è del tutto inopinata, quando ci saremmo aspettati una probabile disamina da Platone.

In Plotino c'è un trascendentalismo estraneo alla mentalità brandiana, il quale riconduce tutto a fenomenologia, e ciò ci porta al rapporto con Heidegger ed all'adattamento che Brandi fa compiere al tema dell'essere rispetto all'esistente, divenuto, nella sua interpretazione, la realtà pura dell'arte rispetto alla flagranza dell'esistente. La prima pagina di *Essere e Tempo*<sup>3</sup> evoca, direttamente in greco, una  $\gamma\lambda\alpha\nu\tau\omicron\mu\alpha\chi\iota\omega\alpha \pi\epsilon\rho\iota; \tau\eta \bar{\nu}\omicron\upsilon\phi\omicron\iota\omega\alpha\sim$ . A p. 21:

Il primo passo innanzi filosofico nella comprensione del problema dell'essere consiste nel non  $\mu\upsilon \bar{\theta}\omicron\omega\nu \tau\iota\nu\alpha \delta\eta\eta\epsilon\iota \bar{\omicron}\theta\alpha\iota$ , nel non “raccontare storie”.

La qual cosa coincide con la visione di Brandi dell'opera d'arte come presenza e non come comunicazione, discorso. A p. 44:

Ma allora si fa chiaro che l'interpretazione antica dell'essere dell'ente trae il suo orientamento dal “mondo” e dalla “natura” nel senso più ampio e che, di fatto, essa ricava dal “tempo” la sua comprensione dell'essere. La prova indiretta, benché, di certo, soltanto indiretta, di ciò, è la determinazione del senso dell'essere come  $\pi\alpha\rho\omicron\upsilon\sigma\iota\omega\alpha$  o  $\omicron\upsilon \bar{\omicron}\omega\alpha$ , che ha il significato ontologico-temporale di “presenzialità”.

Questo passo non dev'essere mai tramontato nella coscienza di Brandi, ed infatti lo ritroviamo riconsiderato a distanza di anni nella *Teoria generale della critica*.<sup>4</sup> A p. 83:

Ma dall'oblio dell'essere, per riprendere la proposizione di Heidegger, in seno all'esistente, traccia e differenza possono ad un tratto riemergere di colpo, proprio in quella presenza che non è flagranza, ma è come se sospendesse l'esistente in quel punto: e questa è allora l'astanza, come presenza della traccia stessa che divide l'essere dall'esistente, il presente come esistente dalla presenza. Nel presentificarsi di qualcosa che solo è in quanto è presente, che solo è in quanto è la differenza stessa che lo contrappone all'esistente, ciò che vela in sé la differenza tra l'essere e l'esistente: in questo si fonda il concetto (e la presenza) dell'astanza. La differenza è inscritta nell'astanza, come presenza-assenza, per una traccia che è solo in quanto non è, ma divide, stacca, incide: come presenza, quindi, che non rimanda all'ousia. Parousia senza ousia.

In pratica Brandi ha sostituito l'essere con opera d'arte, dandogli il senso e significato di realtà pura ossia di parousia, sottraendovi la ousia che rappresenta il suo “esserci” fisico nel tempo, e attribuendo alla *ousia* il ruolo di veicolo della parousia.

Continuando con Heidegger, a p. 48:

“fenomeno”: *ciò che si manifesta in se stesso*, il manifesto.

A p. 49:

Ciò che non si manifesta nel modo in cui non si manifesta l'apparenza, non può neppure sembrare, esser parvenza.

<sup>3</sup> M. Heidegger, *Essere e Tempo*, Milano 1976.

<sup>4</sup> C. Brandi, *Teoria generale della critica*, Torino 1974.

A p. 88:

“Fenomeno” in senso fenomenologico è ciò che si manifesta come essere e struttura dell’essere.

A p. 227:

L’essere-nel-mondo è una struttura originaria e costantemente unitaria.

Come si vede, Brandi ha assunto tutte le definizioni e determinazioni dell’essere e le ha trasferite alle determinazioni della forma. A p. 258:

Se il termine idealismo sta a significare che l’essere non è esplicabile mediante l’ente, ma che, rispetto ad ogni ente è il “trascendentale”, allora nell’idealismo è riposta l’unica possibilità adeguata di una problematica filosofica.

Non sono certo che Brandi abbia filtrato l’idealismo attraverso Heidegger, quando poteva ricavarlo direttamente da Hegel. Brandi nelle sue lezioni diceva che nell’idealismo i nomi non contano, è lo spirito che si realizza attraverso le opere. Ma quel che mi preme qui è affermare l’indipendenza di Brandi dal pensiero di Heidegger o da quello di Husserl o di Sartre. Brandi intendeva affermare il concetto di opera d’arte come creazione, senza per questo discendere a una qualsiasi metafisica. Si tratta di una creazione del tutto immanente alle possibilità dell’uomo che si trascende, supera i propri limiti, ma resta tale e quale, senza creare nessun riflesso della creazione divina o del mondo delle idee. La realtà pura è la realtà creata dalla coscienza che brucia qualsiasi residuo esistenziale, ma per esistere non ha bisogno di ricorrere o di ancorarsi al mondo delle idee o scimiottare la creatività divina.

Pertanto, nell’esaminare Caravaggio, Brandi riscontra nella sua opera autentica i caratteri della realtà pura della forma nella quale il pittore si è risolto tutto, liberandosi di qualsivoglia residuo o pulsione omosessuale o criminogena. Caravaggio pittore trascende il Caravaggio uomo, anche se in filigrana possiamo ancora riconoscere i lati oscuri che lo divoravano, come contenuto narrativo, come materia grezza da sublimare in forma e contenuto dell’espressione.

In queste compendiarie puntualizzazioni sulla cultura di Brandi a mio avviso rientra la scelta della forma dialogica dei primi trattati, automaticamente attribuiti all’influenza esclusiva di Platone. Forse, non sarebbe male includere anche l’esempio di Paul Valéry i cui dialoghi *Eupalinos ou l’architecte*, *L’âme et la danse* si datano al 1921 e costituiscono pertanto un modello recente. Prendo in considerazione solo il primo dialogo,<sup>5</sup> tutto incentrato sulla creazione artistica e sull’estrinsecazione delle norme che presiedono ad essa. Alle pp. 108-109 Socrate sembra adombrare la costituzione d’oggetto e la divaricazione tra l’oggetto preso a modello e il farsi dell’opera che sembra rispondere ad una logica indipendente dalla replicazione. Alle pp. 121-122 Socrate comincia a distinguere la complessità delle opere naturali da quella che regola le opere d’arte. Alle p. 123-124 sono chiaramente espressi alcuni concetti fondamentali: «Mais quant aux objets qui sont œu-

<sup>5</sup> P. Valéry, *Œuvres*, Parigi 1960.

vres de l'homme, il en va tout autrement. Leur structure est ... un désordre!», ossia l'arte porta scompiglio nella tassonomia dell'ordine naturale, ed è chiaramente delineata la costituzione d'oggetto. Il dialogo si conclude ammettendo che la creazione artistica comincia là dove si è arrestata la creazione della natura.

La mia ricostruzione frammentaria e rapsodica si arresta qui. Per restituire la cultura di Brandi in tutta la sua complessità sarebbe necessario ben altro sforzo ed il concorso di diversi suoi discepoli.

# IL MODELLO ORGANIZZATIVO DELL'ISTITUTO CENTRALE DEL RESTAURO E LE CONSEGUENZE SUL PIANO METODOLOGICO

MARIO MICHELI

## PREMESSA

Il modello proposto nel 1938 da Giulio Carlo Argan nel memorabile documento *Progettata istituzione di un Gabinetto Centrale del Restauro* era assolutamente innovativo se lo si considera rispetto all'intero panorama internazionale di quel periodo e ancora oggi rappresenta il punto di riferimento basilare per la concezione di un moderno Centro di Restauro e Conservazione. Il nuovo modello consentiva di arrestare la crescita indiscriminata di scuole di restauro e di centri di diagnosi.

La messa in funzione dell'Istituto Centrale del Restauro sulla base di quel documento programmatico era portata a compimento da Cesare Brandi in tempi brevissimi e con una strategia straordinariamente efficace: a partire dal progetto dell'allestimento affidato a Silvio Radiconcini, fino alle opere di adeguamento e all'installazione completa degli equipaggiamenti. Brandi, fondatore e direttore dell'ICR, metteva a punto e consolidava un modello organizzativo e metodologico nuovo. Tale modello, che prevedeva tra l'altro un complesso sistema trasversale di relazioni di collaborazione tra le diverse competenze, consentiva la rapida creazione di un gruppo multidisciplinare. Le caratteristiche funzionali, architettoniche, tecnologiche e organizzative di quel nuovo istituto rispondevano alle necessità del territorio e del contesto. Pertanto si riscontra nel processo di creazione dell'ICR, nei contributi integrati di Argan e Brandi, una modernissima concezione del *fabbisogno specifico settoriale*, la cui analisi è decisiva per giustificare la necessità e le caratteristiche costitutive di una qualsiasi struttura o istituzione da creare o da potenziare nel comparto della conservazione del patrimonio culturale, in Italia e in qualsiasi altro paese del mondo.

La creazione di un *team* di eccellenza consentì in pochi anni l'accumulo di un bagaglio di esperienze unico in tutti i filoni di attività enunciati nel Progetto fondativo, pertanto già alla fine degli anni Cinquanta il modello organizzativo era perfettamente funzionante in tutte le sue componenti. Un'attenta gestione della comunicazione permetteva la rapidissima crescita della notorietà sul piano internazionale. Modello organizzativo, progetto architettonico e attività, concepiti come sistema unico integrato, hanno prodotto quei risultati sul piano metodologico, già con estrema chiarezza precisati nel progetto iniziale.



## LE ORIGINI DELLA PROPOSTA DI COSTITUZIONE DI UN GABINETTO NAZIONALE DEL RESTAURO

La necessità di realizzare una struttura pubblica di ricerca e di riferimento per l'intera nazione, espressa nel progetto di Argan, derivava non solo da strategie politiche centraliste, ma essenzialmente dall'urgenza di ricondurre l'ambito del restauro su un terreno metodologico multidisciplinare in cui risultassero fondamentali le discipline storiche, invertendo in tal modo la tendenza sempre più forte negli anni Trenta di monopolio di questo settore da parte delle scienze chimico-fisiche. La frenetica attività di Renato Mancina, un singolare personaggio attivo negli anni Trenta, potrebbe aver costituito la maggiore spinta per Argan nell'intraprendere il tentativo, perfettamente riuscito grazie al sodalizio con Cesare Brandi, di mettere freno ad un fenomeno di presunta modernizzazione del restauro che, se non interrotta, avrebbe potuto produrre risultati disastrosi.

Renato Mancina ha un ruolo centrale tra i personaggi attivi intorno in quell'epoca e la sua notorietà è legata ad un singolare manuale pubblicato dall'Editore Hoepli nel 1936 e in seguito ristampato nel 1946, dal titolo *L'esame scientifico delle opere d'arte ed il loro restauro*. Si tratta di un testo dal carattere innovativo, nel quale sono presentate le metodologie scientifiche più recenti e le loro applicazioni nel restauro, con l'illustrazione dettagliata di casi di studio (fig. 1).

Appare singolare che questo straordinario personaggio sia stato così trascurato negli studi di storia del restauro e poco si conosce dell'itinerario che Mancina compì, dalla fase della scultura e dell'apprendimento del restauro, a quella di attivo diagnosta, precursore dei moderni *Conservation Scientists* e poi alla successiva fase di ideatore di iniziative di formazione nel campo del restauro. Mancina, originario di Trevi, era stato allievo di Fabrizio Lucarini, autore nel 1912 del restauro assai discusso dell'*Incoronazione della Vergine* di Botticelli della Galleria degli Uffizi. Come scultore era stato poi autore del *Monumento ai Caduti* del Comune di Trevi.

Negli anni Venti i suoi interessi si spostarono verso le scienze applicate al restauro. Nel 1931 in un articolo sul quotidiano «Il Popolo di Roma»<sup>1</sup> Mancina rilasciava una dichiarazione sui nuovi metodi elettrolitici per la pulitura dei metalli antichi da lui utilizzati. Nell'estate del 1933 collaborava con l'incarico di consulente<sup>2</sup> al restauro delle Navi di Nemi e dava indicazioni sui trattamenti del legno bagnato. La partecipazione a quell'impresa dai forti connotati politici accresceva la sua notorietà e veniva menzionata sulla stampa.

A partire dal 1933 fondava a Torino un centro che portava la seguente denominazione: «Istituto del Restauro - Esame scientifico delle opere d'arte - Restauro Pittorico - Radiografia - Fotografia - Restauro sculture - Elettrolisi - Disincrostazione elettrolitica dei Bronzi - Patine elettrolitiche - Analisi».

In un'intervista al quotidiano «Corriere Padano» del 13 aprile 1934<sup>3</sup> Mancina dichiarava: «Vogliamo apportare a quest'arte del restauro così varia ed oscura un nuovo indirizzo scientifico». L'attività del centro, definito correntemente Istituto del Restauro, e gli indirizzi dati dal suo fondatore sono accuratamente descritti in un lungo articolo comparso

<sup>1</sup> *Il presunto segreto del mago del Paladino*, in «Il Popolo di Roma», 10 marzo 1931.

<sup>2</sup> G. Ucelli, *Le navi di Nemi*, a cura dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1940.

<sup>3</sup> U. De Paoli, *La nuova scienza del restauro*, in «Corriere Padano», 13 aprile 1934.



Fig. 1. Esecuzione della radioscopia di un dipinto.

sul quotidiano «La Stampa» l'8 maggio del 1934. Nel 1936 il Laboratorio era oramai consolidato e veniva definito sui giornali come «il più importante d'Europa». <sup>4</sup> Il laboratorio rimase attivo fino al 1941 e non sono chiare le circostanze che ne determinarono la chiusura e non sono emerse finora tracce documentarie che attestino il presunto passaggio delle apparecchiature del centro di Torino al nuovo Regio Istituto Centrale del Restauro, menzionato dalla stampa dell'epoca. <sup>5</sup>

Nel 1935 Mancina creò a Milano una Scuola di Restauro. <sup>6</sup> Nel 1936 sui quotidiani si fa già cenno alla scuola istituita da Mancina e alla funzione didattica del libro che era stato appena pubblicato. <sup>7</sup> Nella seconda edizione del manuale del 1946 è riportato lo «Schema di programma per una scuola per l'educazione professionale dei restauratori opere d'arte» ed il sunto della prolusione pronunciata dallo stesso Mancina in occasione dell'inaugurazione della «Scuola artigiana del restauro» il 14 dicembre 1935. In seguito Mancina fondò scuole di restauro a Lugano, ad Assisi e a Perugia. <sup>8</sup>

Nel manuale di Mancina e negli articoli sui quotidiani appare chiaro che l'indirizzo messo a punto dal singolare ricercatore prevedeva un ruolo sempre più massiccio della

<sup>4</sup> Recensione a R. Mancina, *L'esame scientifico delle opere d'arte ed il loro restauro*, in «L'Ambrosiano», 5 dicembre 1936.

<sup>5</sup> Una singolare annotazione compare nella riedizione del 1941 dell'opera di Mancina, che riporto integralmente: «Questi laboratori che nel 1933 figuravano a Torino sotto il nome di Istituto del Restauro - Prof. Renato Mancina - Corso Oporto 3, passarono nel 1941 al Ministero dell'Educazione Nazionale sotto il nome di Regio Istituto Centrale del Restauro».

<sup>6</sup> *Arte e scienza del restauro*, in «La rivista illustrata del popolo d'Italia», marzo 1936. Altri riferimenti alla Scuola di Milano si trovano in «Mouseion», 1937.

<sup>7</sup> Recensione cit.

<sup>8</sup> A proposito di quest'ultima iniziativa è significativa la menzione riportata dal quotidiano «La Stampa Sera» l'8 dicembre 1936: «... Renato Mancina, direttore del Laboratorio di Ricerche Scientifiche alla Scuola Nazionale del Restauro di Perugia».

fase cosiddetta diagnostica in seno all'intervento di restauro, con scopi prettamente attributivi e immaginava uno *skill* del nuovo restauratore composto da un ibrido tra l'artista e lo scienziato.<sup>9</sup> Questo preciso indirizzo appariva ancora più evidente nel programma didattico proposto da Mancina e riportato nella seconda edizione.<sup>10</sup> La credibilità di Mancina era cresciuta considerevolmente. Si ignorano le fonti finanziarie che avevano sostenuto la creazione del centro torinese prima e delle successive scuole di restauro. Scarse sono le menzioni degli storici dell'arte del tempo riguardanti le imprese di Mancina.<sup>11</sup>

Il progetto di Argan, al contrario, tendeva a restituire il giusto equilibrio ai ruoli delle scienze e delle discipline che afferiscono al restauro e delle figure professionali che concorrono all'intervento. Nel documento *Progettata istituzione...* innanzitutto emerge con chiarezza e per la prima volta l'idea del restauro come prassi critica che può essere compiuta unicamente all'interno di un "gruppo multidisciplinare" e si percepisce nettamente la preoccupazione verso quello squilibrio tra i diversi ambiti disciplinari che in quegli anni si stava affermando. Storico, scienziato e restauratore hanno ruoli distinti e un'influenza diversa all'interno del gruppo ma devono procedere assieme.<sup>12</sup> A questo proposito è significativo un commento di Brandi:

Questa era la novità maggiore dell'impostazione: il restauro come lettura critica dell'opera d'arte, operazione solo indirettamente manuale: arte liberale, infine e non meccanica.<sup>13</sup>

Lipotesi che Argan fosse a conoscenza delle attività di Renato Mancina, in generale e in particolare di quelle torinesi, e ne vedesse con preoccupazione gli sviluppi caratterizzati da

<sup>9</sup> È significativo un brano in *Le magie della scienza per la scoperta delle frodi artistiche* («Il Resto del Carlino» del 17 gennaio del 1937) in cui si afferma: «Vediamo rapidamente i principali elementi di questa nuova dottrina che sarà indubbiamente di ausilio anche allo storico dell'arte il quale fino pochi anni fa era solo un teorico che giudicava secondo gli elementi stilistici e iconografici, cioè visivi, un antico lavoro mentre il nuovo esperto dovrà essere anche un abile chirurgo per saper se necessario, sviscerare la materia e scoprirne i mali interni».

<sup>10</sup> Nella premessa si afferma: «Le condizioni spesso preoccupanti, in cui vengono a trovarsi capolavori di valore inestimabile, hanno da molti anni consigliato l'istituzione di una Scuola del Restauro, dove, uscendo dall'empirismo, con il quale oggi si tratta tale materia, si addivenga a studi ed applicazioni dei metodi che la scienza moderna ha scoperto e perfezionato. Questa scuola dovrà inoltre disporre di un Laboratorio per ricerche scientifiche». Segue l'elenco degli argomenti per ciascuno dei tre ambiti disciplinari considerati, denominati *Materie tecniche, materie artistiche e materie scientifiche*. Sono assenti del tutto i contributi delle discipline storiche. In R. Mancina, *L'esame scientifico delle opere d'arte ed il loro restauro*, Milano 1946<sup>2</sup>, II, p. 245.

<sup>11</sup> Mancina fece dono di una copia della prima edizione del manuale ad Adolfo Venturi e tale esemplare oggi è conservato nella Biblioteca dell'ICR. Nell'ottobre del 1936 Venturi scriveva un messaggio di ringraziamento a Mancina di cui si riporta il brano seguente «... ho avuto per compagni di viaggio i suoi due bei volumi sull'Esame scientifico delle opere d'arte e mi compiaccio vivamente con lei per il contributo che porterà il suo lavoro alla critica d'arte ...».

<sup>12</sup> «Il restauro delle opere d'arte è oggi concordemente considerato come attività rigorosamente scientifica e precisamente come indagine filologica diretta a ritrovare e rimettere in evidenza il testo originale dell'opera, eliminando alterazioni e sovrapposizioni di ogni genere fino a consentire di quel testo una lettura chiara e storicamente esatta. Coerentemente a questo principio, il restauro, che un tempo veniva esercitato prevalentemente da artisti che spesso sovrapponevano una interpretazione personale alla visione dell'artista antico, è oggi esercitato da tecnici specializzati, continuamente guidati e controllati da studiosi: a una competenza genericamente artistica si è così sostituita una competenza rigorosamente storicistica e tecnica». «Occorre tuttavia tenere presente che il contributo della scienza positiva al restauro delle opere d'arte si limita nella maggior parte dei casi alla fase preparatoria del lavoro in quanto quelle indagini forniscono dati essenziali all'opera del restauratore ma non la sostituiscono. L'apparente limitazione del restauro a compiti puramente conservativi non rappresenta dunque una vittoria della meccanica sulla attività intelligente del restauratore, ma sposta semplicemente l'attività del restauro dal campo artistico al campo critico».

<sup>13</sup> C. Brandi, *Argan e il restauro*, in *Il pensiero critico di Giulio Carlo Argan*, Studi in onore di G. C. Argan, Roma 1985, pp. 33-36.

un orientamento metodologico diametralmente opposto a quello che condivideva con Cesare Brandi, può trovare riscontro in un altro brano tratto dal medesimo progetto del 1938:

La necessità di una scuola nazionale del restauro è dimostrata dal recente sorgere di iniziative private e di enti per la formazione di istituti del genere. Per quanto tali iniziative possano essere lodevoli, è necessario affermare che la loro azione, come l'azione di un istituto scolastico privato, deve essere modellata sul programma e sui metodi di insegnamento di una Scuola di Stato; è inoltre evidente che ogni attività didattica diretta alla formazione di abili restauratori deve essere svolta in strettissimo rapporto con l'azione dello Stato per la tutela del patrimonio artistico. Non solo dunque per ragioni di prestigio ma per precise esigenze didattiche e nell'interesse del patrimonio artistico nazionale è necessaria la costituzione di una scuola governativa del restauro.

Il nuovo modello proposto da Argan e con rapidità messo in atto da Brandi provocava un radicale mutamento nel processo di ammodernamento del restauro. Si ridimensionava il ruolo delle scienze positive e nasceva il concetto di "gruppo multidisciplinare" sotto la guida dello storico. È lecito supporre che proprio l'attivismo di Renato Mancia, con la sua visione iperscientifica, abbia accelerato tale processo di trasformazione.

## GLI STRUMENTI ISTITUZIONALI PER L'ATTUAZIONE

Nel testo della legge del 22 luglio 1939 n. 1240, dal titolo *Creazione del Regio Istituto Centrale del Restauro presso il Ministero dell'Educazione Nazionale*, si definisce l'elenco degli insegnamenti che sarebbero stati impartiti nel corso triennale di restauro ed è evidente il mutamento di impostazione rispetto alla Scuola di Restauro di Mancia.<sup>14</sup> Altri riferimenti che dimostrano la volontà di rimettere ordine nel delicato comparto dell'insegnamento del restauro sono contenuti nell'articolo 12 della stessa legge: «È vietato istituire scuole di restauro senza l'autorizzazione del Ministro per l'Educazione Nazionale, al cui controllo è sottoposto l'insegnamento del restauro nel regno».

Ad un anno esatto dallo storico convegno della Sala Borromini il progetto di Argan era divenuto legge del regno ed era stato arrestato il fenomeno della nascita indiscriminata di iniziative formative nel campo del restauro. Con l'inaugurazione dell'Istituto avvenuta il 18 ottobre del 1941 finalmente il paese si dotava di una vera istituzione di riferimento.

## IL PROGETTO DELL'ALLESTIMENTO E LE ATTIVITÀ

Il nuovo modello organizzativo multidisciplinare che Brandi attuava nel nascente Istituto Centrale del Restauro richiedeva una traduzione in uno spazio architettonico che derivasse da un progetto esecutivo e determinante fu la scelta di Silvio Radiconcini, a cui venne conferito da Brandi l'incarico dell'allestimento del terzo piano dell'ex convento di San Francesco di Paola<sup>15</sup> (fig. 2).

<sup>14</sup> Gli insegnamenti previsti erano i seguenti: storia dell'arte antica, medioevale e moderna; tecnica del restauro; chimica; fisica; scienze naturali; disegno e tecniche pittoriche; legislazione delle antichità e belle arti.

<sup>15</sup> *L'emozione e la regola. I gruppi creativi in Europa dal 1850 al 1950*, a cura di D. De Masi, Bari 1991. Nel saggio di

Forte è l'influenza che ebbe Frank Lloyd Wright e la cosiddetta Architettura Organica su Radiconcini<sup>16</sup> e ciò si nota particolarmente nel design dei dispositivi di arredo quali i tavoli, gli armadi, le sedie, le lampade. L'ambiente nel suo complesso doveva essere confortevole, funzionale, bello ma privo di lusso (fig. 3). La visione organico-funzionale, che nel progetto si esprimeva in un connubio perfetto tra l'ambiente operativo e le attività che in esso dovevano svolgersi, accomunava Brandi a Radiconcini e consentì la creazione di una speciale condizione ambientale che avrebbe favorito una particolare prassi, nella quale rigore scientifico e creatività erano armonicamente presenti.

Le sezioni tecnico-scientifiche dell'Istituto vennero completate seguendo criteri compatibili con quelli che Radiconcini aveva impiegato per l'allestimento delle parti che gli erano state affidate e l'istituto raggiungeva fin dall'inizio della sua messa in funzione quell'organicità funzionale che avrebbe influenzato gli indirizzi metodologici che negli anni successivi sarebbero stati definiti (figg. 4, 5).

## IL MODELLO ATTUATIVO DI BRANDI

L'ambiente doveva essere riempito di uomini, il gruppo fondativo era scelto accuratamente da Brandi con criteri di *Talent Scouting* sorprendentemente moderni.

Gli aspetti maggiormente innovativi del modello attuativo di Brandi e che rappresentano ancora oggi un motivo di ispirazione nella visione attuale dei Centri di Restauro, sono: *a.* l'organizzazione del gruppo creativo; *b.* il *Talent Scouting*; *c.* la concezione della Scuola come incubatore di talenti; *d.* la visibilità attraverso un'accorta attività all'estero.

### L'ORGANIZZAZIONE DEL GRUPPO CREATIVO

È di fondamentale importanza l'intuizione di Domenico De Masi che include l'ICR tra i più significativi casi di creatività organizzata<sup>17</sup> e il saggio di Buzzanca e Cinti ha il merito di aver reso evidente l'originalità dell'insieme di regole ed emozioni che erano la caratteristica dominante della direzione brandiana, e di aver definito, con gli strumenti

---

G. Buzzanca - P. Cinti, *Un'équipe multidisciplinare: l'Istituto Centrale del Restauro di Roma*, si riportano i dettagli dell'incarico professionale conferito da Brandi a Radiconcini: «1) sistemazione di un ambiente a biblioteca; 2) sistemazione di un ambiente a sala mostre; 3) sistemazione di un ambiente ad archivio, 4) sistemazione di un ambiente ad economato e segreteria; 5) sistemazione e arredamento dell'atrio d'ingresso al piano terreno e dell'atrio di ingresso al piano terzo; 6) disegno del portale in pietra prospiciente la piazza di San Francesco di Paola; 7) progetti e disegni di mobili in legno». Nel medesimo saggio Buzzanca-Cinti segnalano l'esistenza nella Biblioteca dell'ICR di una cartella contenente le tavole del progetto di Radiconcini. La cartella contiene 48 tavole grafiche numerate in ordine progressivo e datate. Il progetto completo doveva essere formato da almeno 59 tavole, in quanto l'ultima conservata riporta appunto tale numero di ordine. Pertanto risultano mancanti le tavole contrassegnate dai numeri 1, 2, 3, 8, 14, 15, 42, 43, 55, 56, 58. La prima tavola conservata (la quarta in ordine progressivo) è datata 2 marzo 1941. La tavola 59 riporta la data del 9 gennaio 1942. Radiconcini certamente completò gli elaborati dopo l'inaugurazione dell'Istituto, avvenuta il giorno 18 ottobre 1941; infatti le tavole 57 e 59 riportano una data successiva a tale avvenimento. Inoltre si può ragionevolmente ipotizzare che Radiconcini elaborava gli esecutivi degli arredi e delle disposizioni nei diversi ambienti mentre erano in corso i lavori di adeguamento e di installazione. Gli elaborati riportano date comprese in un arco di tempo di sette mesi e mezzo e molte delle tavole vennero terminate a ridosso del giorno della cerimonia inaugurale.

<sup>16</sup> Radiconcini fonderà nel 1945 l'APAO, Associazione per l'Architettura Organica, assieme a Bruno Zevi, Luigi Piccinato, Pier Luigi Nervi ed altri e sarà poi membro del comitato di redazione della prestigiosa rivista «Metron».

<sup>17</sup> *L'emozione ... cit.*

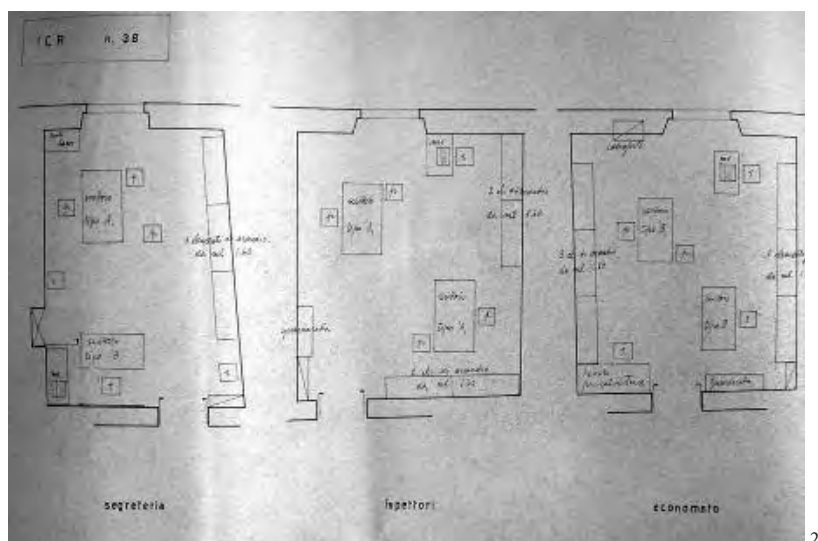


Fig. 2. Silvio Radiconcini, Progetto di allestimento del 3° piano dell'Istituto Centrale del Restauro, tavola n. 38 (particolare) (Biblioteca ICR di Roma).

Fig. 3. La realizzazione del progetto di allestimento: uno degli uffici del 3° piano destinato alle attività degli Ispettori (Foto: Archivio fotografico ICR di Roma).



4



5

Fig. 4. Il primo allestimento della Sala Posa (Foto: Archivio fotografico ICR di Roma).

Fig. 5. L'allestimento dei Laboratori Scientifici (Foto: Archivio fotografico ICR di Roma).

delle sociologia del lavoro, le autentiche novità di quel modello organizzativo. La vocazione principale dell'ICR era la produzione delle idee attraverso il confronto con la prassi. Questo scopo doveva essere raggiunto non attraverso singoli contributi, ma mediante il lavoro di gruppo. Le attività del restauro rendevano e rendono ancora oggi necessaria una reinvenzione continua delle metodologie, pertanto necessitano di creatività, non del singolo specialista di genio, ma di una creatività collettiva. Questa creatività collettiva è stata espressa nell'istituto romano con continuità fino al termine della direzione di Cesare Brandi, ha avuto una fase di "mantenimento" durante la direzione meno carismatica, ma di "continuità", di Pasquale Rotondi, si è riaccesa durante la direzione di Giovanni Urbani grazie alla forza rianimatrice del nuovo *leader*, si è affievolita nei periodi successivi, fino ad un parziale recupero sotto la direzione di Michele Cordaro.

Quali sono le caratteristiche specifiche dei gruppi creativi e quali cause determinano la fine della creatività in tali gruppi? Gli anni della messa in funzione dell'ICR sono gli anni della diffusione della cultura del cosiddetto *Scientific Management* che muta radicalmente il lavoro esecutivo della produzione in serie. Buzzanca e Cinti riconoscono nell'organizzazione post-bellica dell'ICR un'influenza delle idee di Taylor, oramai rimbalzate in Europa. Non vi sono prove certe di una consapevole taylorizzazione di Cesare Brandi, ma certamente le caratteristiche delle azioni che in quegli anni erano compiute nell'istituto romano sono improntate alla variante europea del taylorismo, più adatta in quanto meno rigida, ma allo stesso tempo più fragile, della versione originale, nel favorire il lavoro creativo dei gruppi organizzati. Veniamo ora ad analizzare le caratteristiche prima degli individui, poi dei gruppi, per tentare in parallelo una rilettura della situazione specifica dell'istituto romano.

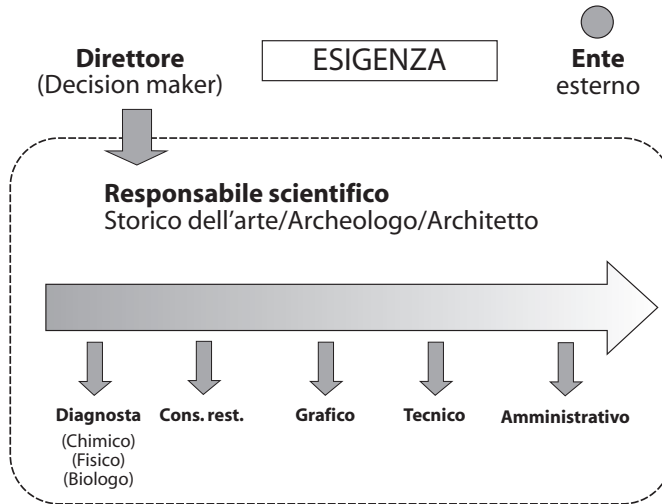
Tra i fattori individuali è dominante la motivazione personale a svolgere quella determinata attività ideativa e realizzativa. Il restauro può essere proprio inquadrato in questa categoria di attività. La motivazione però, secondo quanto è riportato nella letteratura specialistica è incostante, alle fasi attive seguono fasi abuliche, persino di rigetto e depressive. Se si esaminano molte delle vicende personali di influenti personaggi che hanno determinato la storia dell'ICR, tali comportamenti intermittenti possono essere facilmente rintracciati. Il forte coinvolgimento emotivo, unito ad un'elevata e sempre crescente preparazione professionale, al forte senso di appartenenza al gruppo, alla dedizione totale al lavoro, al rispetto delle regole, al radicale senso di concorrenza nei confronti dei gruppi rivali, alla molteplicità di interessi, al facile sconfinamento in campi prossimi al proprio, alla disponibilità al rischio, al riconoscimento totale del leader, sono le caratteristiche comuni ai gruppi creativi europei che ritroviamo integralmente nei componenti del gruppo brandiano e post brandiano romano.

Per quanto riguarda le caratteristiche dei gruppi creativi, nell'analisi del team brandiano si possono rintracciare, utilizzando i modelli proposti da De Masi, la convivenza almeno parzialmente pacifica, la ricerca e la cura di un ambiente di lavoro dignitoso, accogliente, funzionale e bello, la capacità di sincronismo e di concentrazione su un obiettivo comune, ognuno con il proprio ruolo, fino al raggiungimento del risultato, un po' come se ci si trovasse in un'orchestra. Il coordinamento degli interventi di restauro da parte degli storici dell'arte e degli archeologi non ostacolava, bensì favoriva il lavoro di gruppo a cui contribuivano le tre componenti fondamentali dell'istituto e cioè gli stessi storici dell'arte e archeologi, gli esperti scientifici e i restauratori, a cui si aggiungeva la componente dei tecnici di laboratorio e degli operatori di settore. Questo modello organico di gruppo produceva risposte all'esterno univoche e coordinate.



Nello schema che segue è rappresentata la dinamica delle azioni che riguardavano l'istituto, a partire dalle esigenze, poste dagli enti esterni e fatte pervenire al Direttore, la delega al responsabile scientifico delle singole istruttorie (storico dell'arte, archeologo, architetto) e il coordinamento delle azioni interne con la compartecipazione dei diversi specialisti, fino alla risposta verso l'esterno.

### Management di un intervento/progetto di ricerca mediante il sistema del team multidisciplinare brandiano



Infine il ruolo del *leader* è fondamentale: mostra totale dedizione verso l'obiettivo, vive quasi all'interno della stessa struttura fisica, è accettato e rispettato dal gruppo senza riserve, crea nel gruppo stesso una costante tensione emotiva attraverso un uso calibrato della libertà di ciascuno nell'espressione della creatività individuale e di un efficace controllo e coordinamento del prodotto collettivo. Il *leader* all'interno carica costantemente il gruppo di nuova energia motivazionale e parallelamente all'esterno accresce il prestigio del gruppo stesso.

Infine il *leader* è talmente dedito alla causa che può far lasciar pensare che quasi desidera che il gruppo e ciò che è stato creato muoia con sé.

Questi elementi erano tutti presenti nel modello organizzativo portato a regime negli anni Cinquanta e si percepiscono con chiarezza nel caso del restauro della *Maestà* di Duccio, raccontato in un mirabile documentario dell'Istituto Luce del 1959 che rende visibile all'esterno lo spirito che animava il gruppo creativo brandiano.

### IL TALENT SCOUTING

La ricerca di talenti era una componente fondamentale della strategia brandiana. Le "scoperte" di maggior spicco sono Selim Augusti, Manlio Santini, Roberto Carità, Licia Borrelli, Augusto Vermeheren, Paolo Mora, Laura Sbordonì, Giovanni Urbani, solo per citare alcuni dei nomi che hanno fatto la storia del restauro moderno.

È esemplare il caso di Augusto Vermeheren. Figlio del pittore Otto Vermeheren, pittore e restauratore egli stesso, aveva già manifestato una rara capacità nella diagnosi radiografica applicata al restauro attraverso la costruzione nel 1935 del prototipo dello Stereo-strato-tomografo, attraverso cui si riusciva ad ottenere, nel caso delle tavole dipinte, immagini radiografiche del solo strato composto dalla pellicola pittorica e prive delle informazioni di disturbo del supporto. Nel 1949 Vermeheren venne chiamato a far parte del Consiglio Tecnico dell'ICR. L'Istituto, grazie ai fondi americani del Piano ERP, stava potenziando i propri laboratori scientifici. Vermeheren propose la riprogettazione dell'apparecchio inventato in precedenza.<sup>18</sup>

Altro grande talento scoperto da Brandi è Roberto Carità, attivo presso l'ICR dal 1954 al 1960. Lo storico dell'arte è noto per le ricerche innovative nel campo della meccanica dei supporti delle tavole, delle tele e dei dipinti murali e per le sue invenzioni nel campo dell'illuminotecnica, in collaborazione con il grande fisico Manlio Santini.

### LA SCUOLA DI RESTAURO COME INCUBATORE DI TALENTI

Nel 1942 viene effettuata la selezione dei candidati per il I corso di restauro. Brandi incarica Selim Augusti, Direttore del Laboratorio di Chimica e Fisica, di dirigere la Scuola e di controllare «l'andamento generale della scuola stessa».<sup>19</sup> Il numero dei diplomati nei primi sedici corsi triennali assomma a 68 unità. Oltre che dall'Italia i primi allievi provenivano dai seguenti dieci paesi stranieri: USA, Irlanda, Grecia, Nuova Zelanda, Germania, Messico, Egitto, Danimarca, Svizzera e Polonia.

La Scuola di Restauro dei primi anni venne utilizzata scientemente come incubatore di talenti per poi, dopo accurata selezione, travasarne i migliori nell'istituto che li aveva formati.

### LE RELAZIONI INTERNAZIONALI

Altra caratteristica fondamentale della conduzione brandiana era la capacità di conciliare l'intensa attività su tutto il territorio nazionale, rispondendo pienamente ai compiti istituzionali che all'istituto erano stati assegnati, con un'accorta strategia d'interventi all'estero che provocava un rapido aumento della notorietà e del prestigio del centro romano. A tale proposito si riporta l'elenco delle principali attività d'intervento condotte all'estero fino al 1959:

- Perù, 1952-1955, restauro del dipinto murale *Imagen del Señor de los Milagros* a Lima;
- Francia, 1956, Collezione De Vienne, Giovanni di Paolo;
- Belgio, 1952, Marie-Mont, restauro di affreschi;

<sup>18</sup> Vermeheren riprogettò l'innovativo strumento in collaborazione con la ditta tedesca Rich Seifert di Amburgo. L'apparecchio venne prodotto in un numero ridotto di esemplari: uno per l'ICR, un altro venne acquistato successivamente, verosimilmente su spinta di Selim Augusti, dal Museo di Capodimonte a Napoli. L'apparecchio dell'ICR è stato conservato fino alla metà degli anni Ottanta presso il vecchio Laboratorio Fotografico nella sede di Piazza San Francesco di Paola e successivamente è stato disassemblato.

<sup>19</sup> Le attività della Scuola sono documentate nel Registro della Commissione Didattica, oggi conservato presso la Segreteria Didattica dell'ICR, che rappresenta uno dei documenti di maggiore rilevanza circa le attività dei primi 15 anni di esistenza dell'istituto.

- Cipro, 1958, interventi su dipinti mobili a Nicosia;
- Jugoslavia, 1951, Okrida, Chiesa di Santa Sofia;
- Grecia, Creta, 1955-1958, pitture minoiche del Museo Nazionale di Heraklion;
- Turchia, 1952, restauro delle sculture ittite di Karatepe;
- Turchia, 1957-1958, restauro delle porte bronzee di Santa Sofia;
- Malta, 1952, restauro dei dipinti di Mattia Preti;
- Malta, 1955-1957, restauro dei dipinti di Caravaggio nella Cattedrale;
- Libia, 1958, sopralluoghi ed esecuzione di interventi a Garghareth, Leptis Magna e Sabratha;
- Afghanistan, 1955, interventi su manufatti archeologici presso il Museo di Kabul.

Tra tutte le iniziative e le collaborazioni degli anni Cinquanta, particolare significato hanno i rapporti con l'Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente (IsMEO). Già nei primi anni Cinquanta Michelangelo Cagianò de Azevedo curava interventi su importanti manufatti in bronzo delle raccolte del Museo Nazionale d'Arte Orientale e dell'IsMEO stesso. L'ICR inviava i propri specialisti a partecipare alle missioni in Oriente. Attorno al 1955 la collaborazione tra le due istituzioni si intensificava e ne è prova la nota redatta il 12 gennaio 1955 da Giuseppe Tucci, allora Presidente dell'IsMEO, di cui si riporta un brano significativo:

Il Prof. Brandi si era mostrato entusiasta dell'iniziativa<sup>20</sup> fino a proporre una collaborazione fra il suo istituto e l'IsMEO, diretta a creare delle squadre di restauratori destinate ai paesi d'oriente. Per questo fu compilato uno schema che prevedeva l'insegnamento delle lingue, particolari corsi di storia dell'arte, specialmente curati dal punto di vista della tecnica usata dagli artisti orientali e da un corso di lingua inglese parallelo ai precedenti.

La collaborazione intrapresa negli anni Novanta dai due istituti per la creazione del Centro di Restauro di Xi'an in Cina prosegue sul percorso tracciato quarant'anni prima dai due grandi studiosi.

## CONCLUSIONI

In questo lavoro si è tentato di dimostrare che il modello proposto da Argan deve essere considerato come un tentativo coraggioso e perfettamente riuscito, teso a porre un freno ad un fenomeno incontrollato di presunta modernizzazione del restauro e per arrestare il proliferare di iniziative formative discutibili sul piano metodologico. Il tentativo riuscì grazie al consenso di un uomo di cultura quale era il ministro Bottai e grazie alla capacità attuativa di Cesare Brandi.

Si è inoltre tentato di analizzare il rivoluzionario sistema di organizzazione del gruppo creativo messo a punto da Brandi e di comprendere le dinamiche di crescita dell'efficacia di quel modello.

<sup>20</sup> Tucci si riferisce al prestito di un restauratore dell'ICR per l'esecuzione di interventi di restauro presso il Museo Archeologico di Kabul.

# DALL'ESPERIENZA DELL'ARTE ALL'ESTETICA: LA «SALA DELLE MOSTRE» DELL'ISTITUTO CENTRALE DEL RESTAURO

MARIA IDA CATALANO

1936-1946: al centro di un decennio selezionato come unità di misura dell'indagine storiografica, che permette di cogliere antefatti ed esiti di un segmento fondativo del percorso di Cesare Brandi, si colloca un episodio totalmente dimenticato: la progettazione e la realizzazione della "Sala delle Mostre". Concepita insieme all'architetto Silvio Radiconcini e situata sullo stesso livello della biblioteca e dell'ufficio del direttore, al secondo piano dell'edificio che, già sede del convento romano di San Francesco di Paola, si rifunzionalizzava per accogliere il nascente Istituto Centrale del Restauro di Roma, la sala, fin dagli esordi, è consapevolmente progettata come spazio di «sperimentazioni museografiche». Un ambiente concepito meticolosamente sul piano funzionale dove si sarebbero presentate le opere appena restaurate, esito di una ricerca all'avanguardia nel settore.

Nato nell'alveo del sistema di promozione culturale del regime, come risultato di un progetto sviluppato dal modernista Giuseppe Bottai, allora ministro dell'Educazione Nazionale, l'Istituto coagulava un'élite culturale di eccezione intenta ad elaborare contenuti innovativi rifunzionalizzati dalle pressanti esigenze di un potere che, nel passaggio all'impero, consolidava la sua immagine. Coniugare componenti contrastanti per dare vita ad una vera e propria cultura storica fascista era l'obiettivo dell'Italia del littorio che, alla fine degli anni Trenta, avrebbe patrocinato anche la riorganizzazione di tutto il settore delle Antichità e Belle Arti. Nei luoghi tradizionali di gestione del patrimonio storico artistico italiano, enfatizzando «l'importanza storica dell'ora presente», Bottai portava l'onda lunga del rinnovamento. Gli atti del convegno dei Soprintendenti, aperto a Roma nel 1938, si propongono entro un preciso involucro politico. Introdotti dal ministro, che stabiliva le *Direttive per la tutela dell'arte antica e moderna*, i lavori del convegno si chiudevano con un contributo di Marino Lazzari, allora direttore generale del ministero.<sup>1</sup> Nell'orchestrare la «cameratesca consultazione», così la definiva Bottai, il

---

<sup>1</sup> *Il convegno dei Soprintendenti*, in «Le Arti», I (1938), 1, pp. 41-69; ivi, I, 2 (1938), pp. 133-169, ora in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli Trenta*, a cura di V. Cazzato, I, Roma 2001, pp. 217 ss.; per un inquadramento della complessa elaborazione normativa di quegli anni si veda S. Cassese, *Introduzione*, ivi, I, pp. 21-24; sugli organismi istituzionali preposti cfr. M. Serio, *Il riordinamento delle strutture centrali e periferiche*, ivi, II, pp. 615-620; in particolare, Serio (nota 1 p. 217) sottolinea il ruolo svolto dalla rivista «Le Arti» nel campo della conservazione, delle mostre e della museologia, già evidenziato da F. Tempesti, *Arte dell'Italia fascista*, Milano 1976, p. 225; vedi anche S. Salvagnini, *Il sistema*

ministro giocava su registri diversi. Secondo l'abile luogo retorico dell'ossimoro, nell'opportunità «di conservare e nella necessità di rinnovare» si sperimentavano i contenuti di una «tutela dell'antico» riletta alla luce delle «esigenze vitali del nuovo» intrecciati con le affermazioni critiche di ispirazione longhiana, per cui restaurare significava «interpretare criticamente». L'immagine dell'opera d'arte «eternamente attuale e perennemente moderna», secondo l'eco diffusa delle tematiche gentiliane, forniva la possibilità ideologica di evocare «l'importanza storica dell'ora presente».<sup>2</sup> La banale metafora, usata da Marino Lazzari, dell'orologio fisso ad indicare «l'ora esatta» dell'oggi, proiettava, attraverso i valori dell'arte e della cultura, in una sfera extratemporale, il tempo eterno del regime.<sup>3</sup> Da qui, il connubio tra coercizione e tolleranza sperimentato su tutti i fronti della cultura si insinuava nel settore della tutela, canalizzando le più autentiche spinte intellettuali del tempo.

Tra le maglie di una scontata retorica coniugata con le manovre ideologiche di una sofisticata regia, Cesare Brandi saldava i suoi contenuti radicati in esperienze in grado di sviluppare, anche sul piano degli spazi, risposte di sperimentazione avanzata.

Dopo un avvio filologico e critico capace di interessare Roberto Longhi, che avrebbe elogiato come esemplare l'ordinamento ed il Catalogo del 1933 della Pinacoteca di Siena,<sup>4</sup> dove compaiono fugaci osservazioni di Brandi sul restauro,<sup>5</sup> ancora tutte interne ad

*delle Arti in Italia 1919-1943*, Urbino 2000, pp. 386 ss. La rivista fu edita a Firenze per i tipi di Felice Le Monnier. Con l'editore fu stabilito un programma di politica editoriale di settore, ancora in gran parte da esaminare, dove nella «Biblioteca di Storia dell'Arte» diretta da Giulio Carlo Argan e Cesare Brandi (serie di arte moderna e antica) confluirono monografie come *Morandi* (1942) e *Giovanni di Paolo* (1947) sviluppate dagli articoli di Brandi apparsi su «Le Arti» (cfr. N. Tranfaglia - A. Vittoria, *Storia degli editori italiani*, Roma-Bari 2000, pp. 268 ss.).

<sup>2</sup> L'utilizzo ricorrente dell'ossimoro è stato recentemente focalizzato dagli storici; cfr. J. T. Schnapp, *Anno X. La Mostra della Rivoluzione fascista del 1932*, con una postfazione di C. Fogu, Pisa-Roma 2003, p. 16: «Ecco allora la figura retorica che si insinua fatalmente al centro di qualsivoglia analisi del fenomeno fascista: l'ossimoro».

<sup>3</sup> Sull'immaginario storico fascista in relazione al fenomeno espositivo si è ultimamente soffermato C. Fogu, *L'immaginario storico fascista e la mostra della rivoluzione*, in J. T. Schnapp, *Anno X* ... cit., pp. 131 ss.

<sup>4</sup> Roberto Longhi, nell'ambito del suo intervento al convegno dei Soprintendenti del 1938, dal titolo *Relazione sul servizio di catalogo delle cose d'arte e sulle pubblicazioni connesse*, affrontava il problema delle *Guide dei Musei e Gallerie d'Italia*, indicando, quale modello di riferimento esaustivo, la tipologia del catalogo critico, così come l'aveva inteso Brandi (*Istituzioni* ... cit., I, pp. 282-289). Sul versante delle mostre e degli allestimenti, in questi anni, prima della progettazione della «Sala delle Mostre», sono sporadiche le riflessioni di Brandi. Leggendo il dattiloscritto che commenta la prima quadriennale romana del 1931 citato da Cecilia Mazzi (*Modernità e tradizione: temi della politica artistica del regime fascista*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 12 [1980], pp. 19-32) e conservato all'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze, si trova un fuggevole appunto: «va lodata senza ambagi la trasformazione, la disposizione, il rinnovamento totale che il vecchio e antipatico edificio delle Esposizioni ha subito. Aschieri e Del Debbio, capitanati dall'On. Oppo, infaticabile animatore, hanno compiuto un miracolo. Questa prima quadriennale si presenta con grande signorilità: assolutamente e nobilmente realizzata». L'indicativo apprezzamento del giovane Brandi per il lavoro di quelli che sarebbero stati i protagonisti dell'imminente mostra del decennale si inseriva nel coro degli ammiratori. Più tardi, nella recensione alla mostra del Veronese curata da Pallucchini nel 1939 si trovano altre, fugaci osservazioni dello studioso senese sui problemi delle esposizioni che attestano, al contrario, una predilezione per accenti di sobrio rigore nella selezione/presentazione delle opere di arte antica: «Di tale Mostra va data lode incondizionata a Rodolfo Pallucchini, che, impostandola con solide basi critiche piuttosto che con criterio spettacolare, ha reso un effettivo servizio alla conoscenza del Veronese» (C. Brandi, *Visione del Veronese*, in «Arcobaleno», Venezia, 1939, pp. 1-13). Sul fronte dell'arte antica anche Bottai prediligeva scelte di sobria modernità. Del nuovo ordinamento del Museo della Ceramica di Pesaro il ministro sottolineava i criteri «modernissimi, chiari, nitidi, precisi e tali da dimostrare la ricchezza e l'importanza della sua collezione» (G. Bottai, *Politica fascista delle Arti*, Roma 1940, p. 145); mentre – è indicativo – per il contemporaneo la strategia del regime si era servita dell'audacia dell'avanguardia, ampiamente apprezzata anche strategicamente da Bottai, come aveva dimostrato nella recensione alla mostra della rivoluzione fascista dal titolo eloquente *Vedere il fascismo* (in «Critica fascista», 10 [1932], p. 401).

<sup>5</sup> C. Brandi, *La Pinacoteca di Siena*, Roma 1933, p. 8.

una logica storicistica, che proponeva l'antitesi conservazione/restauro, nei tre anni successivi, a Bologna,<sup>6</sup> lo studioso senese avrebbe compiuto il suo primo, sostanziale cambiamento di rotta. Mentre seguiva gli interventi di Enrico Podio e sull'onda degli insegnamenti di Roberto Longhi, allora docente nell'ateneo bolognese, Brandi approdava, questa volta sul versante specifico del restauro, ad un altro modo di guardare l'oggetto e, di conseguenza – l'avrebbe dimostrato – la sua stessa presentazione. È questo, a mio avviso, l'anno di nascita di quella «filologia dei materiali» che Cordaro aveva saputo individuare. Si strutturava, nella parentesi bolognese, un'originalità di sguardo capace di saldare, attraverso la lettura delle tracce materiali più minute, filologia e critica. È un momento speciale, una congiuntura fin qui ignorata per la genesi della teoria del restauro che, sul piano concettuale – gli studi di Petrarroia<sup>7</sup> hanno aperto un primo varco – avrebbe solo dopo focalizzato le sue tematiche innovative. Come ben rivelano le pagine ancora inedite conservate in dattiloscritto nell'archivio della Soprintendenza bolognese intorno ai restauri di Cimabue, Giunta e Vitale,<sup>8</sup> la teoria si strutturava partendo dalla filologia e dalla critica che costituivano il sostrato fondante l'esperienza dell'opera. Nel crocifisso di Giunta, la materia del perizoma del *Cristo* diveniva, per traslazione critica, «sottile trama aurea»; mentre, nei punti di colore abraso, la comparsa della preparazione a terra verde, spingeva lo studioso a riflettere sul fatto che «l'unità cromatica sopporta la lacuna e [...] si integra da se stessa», convergendo così con quanto Longhi avrebbe di lì a poco puntualmente affermato, in un approdo di ispirazione crociana, per cui è possibile “mental-

<sup>6</sup> Dopo aver vinto il concorso come Ispettore nei ruoli dello Stato per il settore delle Antichità e Belle Arti, Brandi fu assegnato alla soprintendenza bolognese (1933-1936). Grazie alla cortesia di Marisa Dalai Emiliani ho potuto consultare le carte conservate nell'archivio dell'Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, che costituiscono un fondo inesplorato per la ricostruzione della carriera e dell'attività didattica dello studioso. Si tratta di due voluminosi fascicoli, all'interno privi di numerazione, che portano rispettivamente le signature AS 5767, fasc. I, AS 5767, fasc. II, dove si rintracciano anche i libretti delle lezioni che Brandi tenne a Roma presso la Scuola di Specializzazione di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna. Il materiale individuato si rivela una fonte preziosa per contribuire alla storia della genesi e dello sviluppo del testo *Teoria del restauro* (Roma 1963) che, come è noto, si struttura partendo dalle lezioni dello studioso. Tra le notizie sulle tappe della carriera di Brandi si trova nelle carte l'iscrizione al Fascio (1933) per il concorso che gli aveva consentito di lasciare la posizione precaria di Ispettore volontario assunta per tre anni presso la Soprintendenza senese (fasc. II). Su questo materiale e sulla genesi della *Teoria del restauro* è stato di recente pubblicato, in «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», 8-9 (2004), pp. 102-128, un mio articolo, che ritengo complementare al presente saggio. Il titolo di tale contributo è il seguente: *Una definizione che viene da lontano: avvio allo 'smontaggio' della Teoria del restauro di Cesare Brandi*.

<sup>7</sup> P. Petrarroia, *Genesi della Teoria del restauro*, in *Brandi e l'estetica*, a cura di L. Russo, Palermo 1986, pp. LXXVII-LXXXVI.

<sup>8</sup> Si tratta di tre relazioni conservate nell'archivio della soprintendenza bolognese, dove le mie ricerche sono state facilitate dalla gentile collaborazione del dott. Cammarota. La prima relazione, effettuata nel 1936 in seguito alle indagini svolte il 21 gennaio presso la clinica del prof. Nigrisoli, strutturata in quattro pagine dattiloscritte a firma dell'ispettore, ha il seguente titolo: *Relazione sulla ricognizione radiografica esperita sulla Madonna attribuita a Cimabue di S. Maria dei Servi di Bologna*. Che la ricognizione radiografica citata sia un testo autografo di Brandi lo conferma, oltre al contenuto intrinseco del lavoro, la prima nota al testo dattiloscritto di Luisa Becherucci, sempre ritrovato nell'archivio bolognese. Il riferimento a Brandi sarà poi omissso nella pubblicazione dove verranno citati solo Roberto Longhi ed Enrico Podio (L. Becherucci, *Il restauro della 'Madonna dei Servi' a Bologna*, in «Bollettino d'Arte», I [1937], pp. 9-18). La seconda relazione consiste in sei pagine dattiloscritte firmate da Cesare Brandi in qualità di ispettore e datate «Bologna 27 maggio 1936-XIV» dal seguente titolo: *Il cenacolo di Vitale da Bologna dopo il distacco e il trasporto*. L'importante ritrovamento, subito reso noto dallo studioso, sarebbe stato presto pubblicato (*Un 'cenacolo' di Vitale scoperto nel convento di San Francesco a Bologna*, in «Bollettino d'Arte», X [1936], pp. 448-457). La terza relazione, firmata da Brandi e datata «Bologna 16 giugno 1936-XIV», consiste in tre pagine dattiloscritte intitolate *Relazione sul restauro del crocifisso di Giunta Pisano in San Domenico a Bologna*, parallele all'articolo *Il Crocifisso di Giunta Pisano nella chiesa di San Domenico a Bologna* (in «L'Arte», XXXIX [1936], pp. 71-91).

mente” ricucire ciò che manca.<sup>9</sup> Nell’analisi minuta di ogni dettaglio morfologico, dai bordi agli spessori, dagli orli della preparazione alle impronte sui retri si valutavano anche le più semplici incorniciature, sia rispetto all’integrità dell’oggetto, che nella loro autenticità e specifica funzione rappresentativa. Nel Cimabue, la ricognizione radiografica, lucidamente intesa come «controprova diagnostica», seguiva il meticoloso esame visivo, costruendo un proficuo intreccio di dati, metodo guida esemplare all’indagine dell’opera, considerando gli anni ancora immaturi della diagnostica artistica italiana.<sup>10</sup> Dal solo esame visivo scaturiva il rigore di un’analisi senza confronti; scriveva Brandi:

Sulle condizioni della tavola predetta riferisco le seguenti osservazioni: la tavola si trova barbaramente assicurata alla cornice eseguita nel 1928, per mezzo di viti che si applicano dalla parte della superficie dipinta. L’attuale forma, centinata nella parte superiore, è dovuta ad una mutilazione che probabilmente la tavola subì nel sec. XVIII, allorché fu dipinta nella parte inferiore la scritta apocrifa in versi leonini e in falsi caratteri gotici [...] Non è neppure da supporre che l’attuale iscrizione ne ripettesse una più antica, perché a parte la chiara falsificazione del testo di un arcaismo insincero, si sa per tradizione che la tavola stessa fu regalata ai Serviti da Taddeo Pepoli nel 1385. L’esame della tavola corrobora quanto precede. Infatti l’iscrizione si trova dipinta su di un pezzo aggiunto alla tavola originaria. Un attento esame della faccia posteriore del dipinto fa rilevare che l’intonacatura a gesso, con marmorizzazione uniforme, è ancora quella originaria. La tavola era dunque preparata nel modo che si riscontra solo in dipinti di piccole dimensioni: oltre alla preparazione a gesso anche una tela resistente era applicata sul legno, proprio come se la tavola avesse dovuto essere dipinta anche dalla parte posteriore. Si deve forse a ciò, oltre alla stagionatura del legno impiegato, se anche ora la tavola si trova in perfette condizioni, a parte qualche tarlatura, e non si è incurvata affatto. Restano però le impronte di due traverse di legno che furono applicate levando la preparazione a gesso e poi tolte. Tuttavia la predetta preparazione non doveva continuare fino agli orli della tavola: in alto in due punti lascia scoperte due porzioni di tavola, che ora sembrano due archi di cerchio, ma che corrispondono alla inclinazione della primitiva cuspidale, con la quale, a somiglianza di tutte le tavole dugentesche, terminava anche questo dipin-

<sup>9</sup> R. Longhi, *Restauri*, in «La Critica d’Arte», 24 (1940), pp. 121-128; S. Rinaldi, *Longhi e Oggetti sul restauro degli affreschi di Maso in Santa Croce*, in «Paragone», L (1999), 587 (23), pp. 25-42. Di integrazione mentale aveva parlato Croce: «Sono costretto a ricorrere ai ripari ora coi restauri e le copie, ora con l’integrazione mentale di quel che in quegli strumenti riproduttori manca o è venuto a mancare» (citazione dal Battaglia alla voce «Integrazione»). Nel paragrafo su *La rievocazione della poesia* e su *I sussidi dell’interpretazione*, Croce (*La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, ed. cons. Bari 1936, pp. 65-71), affrontando «la tecnica del restauro alla quale porgono i loro aiuti la scienza fisica e la chimica, col togliere le scritture sovrapposte senza distruggere le sottostanti, e col rendere visibili le sottostanti senza abolire le sovrapposte nel trattamento dei palinsesti mercé gli scoloranti e mercé la fotografia, e col fissare i carbonizzati papiri ercolanesi senza che al tocco vadano in frantumi o si riducano in polvere», tecnica cui sovengono la filologia e la critica testuale, poneva le basi per una riflessione che sarebbe stata presto intesa. Per l’uso della terminologia crociana nell’ambito delle prime riflessioni teoriche sul restauro si veda G. Carbonara, *Il restauro critico*, in *Il progetto di restauro, interpretazione critica del testo architettonico*, Trento 1978, p. 29; per il tema della provenienza crociana di una terminologia adattata a nuove istanze filosofiche si rimanda a precedenti riflessioni (M. I. Catalano, *Brandi e il restauro. Percorsi del pensiero*, Firenze 1998, pp. 12 ss.) che andrebbero sviluppate in un’indagine specifica.

<sup>10</sup> A Modena, Argan (*Ricognizione radiografiche di alcuni quadri della R. Galleria Estense di Modena*, in «Bollettino d’Arte», IV [1935], pp. 202-204), parallelamente, aveva avviato una pionieristica campagna diagnostica, avvalendosi della collaborazione del Direttore del Regio Istituto Radiologico e del Rettore dell’Università degli Studi di Modena prof. Ruggero Balli. Le indagini erano propedeutiche alla valutazione dello stato di conservazione dei dipinti ed alle eventuali scelte di restauro da compiere. Per una disamina sulla storia della diagnostica artistica in questi anni cfr. M. Cardinali - M. B. De Ruggiero - C. Falcucci, *Diagnostica artistica. Tracce materiali per la storia dell’arte e la conservazione*, Roma 2002.

to. Il bordo di tavola che rimaneva così scoperto, giro giro, dalla rivestitura di gesso, doveva portare verosimilmente una cornice, ed ora serve di prezioso indizio per ricavare la forma e le dimensioni originali della tavola. Continuando l'esame, nel taglio della tavola, tanto a destra che a sinistra si notano tre fori a distanza di circa cm. 80 l'uno dall'altro. Dalla parte destra tali fori sono profondi circa cm. 9, dalla parte sinistra circa cm. 5. Tale disuguaglianza di profondità non può essere casuale; ricostruendo la cuspidè della tavola, la bisettrice infatti non cade nella mediana attuale della tavola, e perciò deve ritenersi che questa fu diminuita maggiormente dalla parte sinistra, in cui i fori infatti hanno minore profondità. Tali fori che costituivano l'innesto per cavicchi di sutura – sia detto per ora di sfuggita – stanno ad indicare che la tavola non era isolata, ma costituiva la parte centrale di un trittico o di un polittico. Arrivato a queste conclusioni esaminai la parte di legno riportata in fondo alla tavola, sulla quale, dalla parte opposta, si legge la dubbia iscrizione. Potei rilevare allora chiaramente che tale asse, di spessore identico alla tavola, reca ancora una striscia della medesima intonacatura di tela, colla, gesso, che si vede nella tavola: e che in una parola, tale asse deriva dalla diminuzione laterale della tavola. A conferma di questo rilievo, si aggiunge il fatto che nel taglio inferiore, l'asse aggiunta reca un foro del preciso calibro di quelli della tavola, foro che attraversa tutto lo spessore dell'asse stessa, alta mm. 86. Considerando che dalla parte destra i fori avevano nove cm. di lunghezza, mentre a sinistra misuravano appena cinque cm., si ottiene per i fori originali una lunghezza di 13 cm., poiché si deve tener presente che anche dalla parte destra mancano i 4 cm. del bordo non intonato. Inoltre dalla parte inferiore dell'asse per un'altezza di mm. 42 è scoperta dalla intonacatura, precisamente come la parte superiore della tavola, lungo la cuspidè. Potevo perciò concludere che tale asse era stata segata dalla parte sinistra della tavola. La coincidenza esatta di tali misure offriva la sicurezza che tornando ad aggiungere la misura dell'asse incollata in fondo alla tavola, si ritrovavano con sicurezza le dimensioni originali e perfino si poteva tracciare nuovamente e con precisione la cuspidè della tavola [...] L'esame accurato della pittura ha rilevato come l'oro del fondo sia da considerarsi interamente rimesso, le aureole rozzamente rifatte: un vero intento di falsificazione appare nell'aureola della Madonna che, a parte la significativa irregolarità del cerchio, reca una rosetta che ricorda un simile motivo ornamentale della Madonna di Cimabue a gli Uffizi. L'aureola del Bambino che potrebbe sembrare più veritiera è sicuramente falsa, perché non reca inscritta la Croce che non può mai mancare in un dipinto dugentesco. Un avanzo delle primitive aureole con lettere cufiche si vede nell'aureola anch'essa ridorata tuttavia dell'Angelo di sinistra. Della pittura poche sono le parti rimaste intatte. Completamente rifatto è il volto della Madonna, ridipinto il manto, quasi del tutto ripreso e completato il disegno del panno del trono, sicché solo le facce degli Angeli e del Bambino possono ritenersi ancora simili all'originale, quantunque anche queste siano leggermente ritoccate. Le mani furono allo stesso modo ricontornate, tanto che si devono riconoscere i frammenti più autentici di pittura in alcune parti del trono e del suppedaneo.

Nell'eccezionalità dell'esperienza bolognese, si era forgiata una peculiarità di sguardo delle tracce materiali, che trova la sua verifica in un'intervista di Brandi, dell'8 giugno 1941, al «Resto del Carlino», rilasciata in occasione della prima mostra di restauro dell'Istituto. Nell'insperato ritrovamento lo studioso precisava:

Questo Istituto del Restauro [...] potrei dire ch'è nato a Bologna per quelle che sono le sue direttive e i suoi postulati scientifici. Le mie esperienze decisive in materia



di restauro sono state fatte nella vostra città col Cimabue della chiesa dei Servi, il Giunta Pisano di San Domenico, gli affreschi di San Francesco di Vitale.<sup>11</sup>

L'antefatto bolognese si incrociava con la parabola poetica di Brandi che, dal 1935 al 1942, pubblicava le sue tre raccolte.<sup>12</sup> Il critico era anche poeta. Intanto, nel 1939, in un'inconfondibile forma di un'arte che ben sapeva scrivere sull'arte, Brandi si confrontava con la pittura di Morandi. Da Cimabue a Morandi. Un lucido, commosso *Cammino di Morandi* appariva sulla rivista «Le Arti»<sup>13</sup> a decantare la fuggevole citazione longhiana del 1935 dove, nella prolusione al Corso di Storia dell'Arte all'Università di Bologna, «a mo' di epilogo ad un sagacissimo percorso della pittura bolognese», Roberto Longhi riconosceva solennemente nel pittore: «un incamminato».<sup>14</sup> Già altrove gli studi hanno

<sup>11</sup> *La prima Mostra dell'Istituto del Restauro*, in «Il Resto del Carlino», 8 giugno 1941 (si ringrazia per la segnalazione il dott. Fausto Nicolai). Dell'esperienza bolognese c'è una significativa traccia anche nelle carte ritrovate nell'archivio dell'Università di Roma (cfr. nota 6). In occasione del trasferimento di Brandi da Bologna al soprintendente Carlo Calzecchi il 17 giugno 1936-XIV scrive a S.E. Il Ministro dell'Educazione Nazionale e alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti una relazione sull'*Attività svolta dall'Ispettore Dr. Prof. Cesare Brandi*. Quest'ultima, oltre a costituire un meticoloso resoconto dell'intenso lavoro svolto dallo studioso, attesta un'organicità di impegno fondamentale e costitutiva per gli sviluppi successivi delle vicende storiche ed istituzionali del restauro in Italia. Scrive Calzecchi: «Contemporaneamente all'invio delle relazioni sui restauri monumentali e pittorici eseguiti dal 1934 sino ad oggi, ritengo mio gradito dovere segnalare all'Eccellenza Vostra in modo particolare il contributo veramente lodevole che per i restauri pittorici ha dato con zelo e competenza il Prof. Dr. Cesare Brandi, entrato nell'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti nel 1933, in seguito a concorso. La vasta e profonda coltura del Dr. Brandi è attestata dal modo brillante col quale nel 1934 egli conseguì la libera docenza in Storia dell'Arte: ma nei restauri che ora con vivo compiacimento andrò ricordando egli ha dimostrato non soltanto cultura organicamente assimilata e con chiara precisione posseduta, ma anche padronanza della tecnica del restauro e di quei criteri dai quali il restauro stesso deve essere guidato e disciplinato». Il documento continua con un dettagliato elenco dei lavori seguiti da Brandi in una intensa attività sul territorio; sono citati «Resti importanti di un affresco di Vitale da Bologna negli avanzi della distrutta Chiesa di S. M. Maddalena nell'Arena del Sole a Bologna [...] Affreschi e tele di S. Mercuriale a Forlì», gli interventi propedeutici alla mostra dei riminesi di cui lo studioso pubblicava contestualmente il noto catalogo (*Mostra della pittura riminese del Trecento*, catalogo a cura di C. Brandi, Rimini 1935), il «distacco, trasporto a Bologna, restauro» dell'affresco di Bianchi Ferrari di Castelvetro (Modena) dove «le operazioni dirette dal Brandi in collaborazione col Prof. Dr. Giulio Carlo Argan, richiesero grandissima cura». A Ferrara, nell'ex chiesa delle Martiri, è citato il «distacco e restauro di affreschi fra il sec. XIII e il sec. XIV» poi raccolti nel Palazzo dei Diamanti; infine, a Rimini, lo studioso si era occupato del «Crocifisso trecentesco su tavola donato a quel Museo dal Marchese Aducci Diotallevi». All'elenco seguono ulteriori considerazioni del Soprintendente che vale la pena riportare: «sono veramente convinto che questa copiosa messe di restauri che caratterizza l'opera alacre e dotta svolta con limitati mezzi in poco più di due anni dal giovane Ispettore Brandi meriti l'ambito altissimo plauso dell'Eccellenza vostra ed un particolare incoraggiamento. È per me ragione di viva soddisfazione aver cercato di assecondare del mio meglio questa ammirabile attività dalla quale si può presagire che il Dr. Brandi sarà sempre più meritevole della benevola fiducia che l'Eccellenza Vostra gli accorda. Con profondo ossequio. Il Soprintendente f.f. Carlo Calzecchi» (Roma, Archivio corrente dell'Università degli Studi «La Sapienza», AS 5767, fasc. I). Sempre nello stesso fascicolo si trova una lettera successiva del 25 giugno 1936-XIV con all'oggetto il *Trasferimento dell'Ispettore Dr. Brandi* dove il Soprintendente ribadisce: «V.E. è bene edotta che il Dr. Brandi ha atteso, in questi tre anni di permanenza a Bologna, in modo che non avrebbe potuto essere migliore, ad una intensa attività: e poiché restano ancora da ultimarsi restauri importantissimi, come quello che già ottenne il plauso di V.E. della Madonna del Cimabue della Chiesa dei Servi, e il consolidamento degli affreschi di S. Maria in Porto fuori a Ravenna, condotto in base a nuovissime ricerche chimiche, faccio presente all'E.V. l'opportunità che per il buon esito finale la direzione stessa dei restauri resti affidata al Dr. Brandi. Ultimamente poi egli si era dedicato, d'accordo con me, ad un diligente esame delle condizioni di conservazione dei preziosi mosaici ravennati, a cominciare da quelli di San Vitale e del Battistero Neoniano. Chiederei perciò a Vostra Eccellenza che anche da Roma al Dr. Brandi sia consentito di continuare ad occuparsi di questo argomento importantissimo, compiendo di quando in quando gli occorrenti sopralluoghi. Il Soprintendente f.f. Carlo Calzecchi» (Roma, Archivio corrente dell'Università degli Studi «La Sapienza», AS 5767 fasc. I).

<sup>12</sup> In successione, Brandi pubblicava: *Poesie* (Siena 1935), *Voce sola* (Roma 1939), *Elegie* (Firenze 1942).

<sup>13</sup> C. Brandi, *Cammino di Morandi*, in «Le Arti», I (1939), pp. 245-252.

<sup>14</sup> Cfr. nota bibliografica in C. Brandi, *Morandi*, Firenze 1942, p. 39.

sottolineato, seppure fuggevolmente, il passaggio dall'articolo del 1939 al volume del 1942.<sup>15</sup> Una transizione che non è solo ampliamento ai fini della costituzione di una monografia, ma è segno e snodo di un'elaborazione speculativa precisa. Sono gli anni di gestazione del *Carmine*, primo testo dell'estetica brandiana, finito a Vignano nel 1943 e pubblicato nel 1945.<sup>16</sup> Qui, in un sistema ben strutturato, si stigmatizzavano le tappe del percorso creativo: dalla costituzione dell'oggetto alla decantazione dell'immagine. Come Brandi stesso avrebbe poi ricordato, la fenomenologia e l'esistenzialismo avevano nutrito dal 1939 al 1941 la sua svolta concettuale, che avrebbe inglobato poi anche il versante del restauro, inteso come l'altro polo, quello della fruizione. In una lettera a Croce ritrovata a Napoli nell'Archivio Croce, datata 29.IV.46, scritta in risposta alla recensione del *Carmine*, comparsa sui «Quaderni della Critica»,<sup>17</sup> pur accogliendo con reverenza l'idea del maestro di essersi mosso entro il solco profondo del suo tracciato, con grande onestà intellettuale, Brandi rivendicava fermamente, ben attento a non precisare, un punto di partenza diverso:

Illustre Senatore, se mai apprezzamento favorevole alla mia fatica potevo ambire, era il Suo: ambire e, confesso, senza sperarlo. Poiché, seppure, come Ella dice, io mi sono mosso nella cerchia segnata e coltivata dal lavoro italiano di estetica (e io dico, senza adulazione possibile, dal Suo lavoro), innegabilmente il mio punto di partenza ne diverge. Che Ella abbia voluto superare questa divergenza iniziale, è per me il monito e l'esempio più autorevole che potessi ricevere nell'arduo cammino della filosofia: e solo da uno spirito illuminante come il suo poteva pervenirmi. Della mia massima deferenza spero poterLe dare nel seguito del mio lavoro segni ancor più tangibili, dai quali spero veder fugata quell'ombra di dubbio che mi sembra ancora rimasta in Lei, circa il 'critico pedante e circoscritto', col quale io volevo in blocco designare proprio i ripetitori supini della Sua dottrina, de' quali, Ella, a più riprese ha mostrato di infastidirsi. Nel pregarLa ora di accogliere le espressioni del mio grato animo, mi permetta ancora di pregarla di volermi ricevere quando avrò la possibilità (né, spero, troppo tardi) di venire a Napoli. Voglia intanto accettare l'ossequio e l'augurio fervidissimo del suo devoto Cesare Brandi.

È molto probabile che qui lo studioso alludesse ad un piano esclusivamente speculativo, strutturato, si è detto, sui più recenti traguardi della fenomenologia e dell'esistenzialismo. Ma, ancor prima, qualcosa era avvenuto. Oggi, l'avvio più antico appare un altro. Prima di ogni concetto c'era stato Morandi. L'oggetto che nel *Carmine* si costituisce in

<sup>15</sup> P. D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento*, Bari 1997, p. 213 ha evidenziato l'importanza del passaggio dall'articolo al volume monografico su Morandi. Non è stato ancora compiuto però un esame sistematico di confronto tra i due testi.

<sup>16</sup> Per le varie edizioni del *Carmine o della Pittura* si vedano le note all'introduzione di Luigi Russo che commenta l'ultima edizione del testo per gli Editori Riuniti (in particolare p. XLV nota 1 e, per il cambiamento di rotta corrispondente agli anni di elaborazione del testo e al passaggio dall'articolo su Morandi alla monografia, p. II nota 17). Vedi poi M. I. Catalano, *Il 'Carmine' di Cesare Brandi: note all'edizione Vallecchi*, in *Settanta studiosi italiani. Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, Firenze 1997, pp. 441-444 e Id., *Brandi e il restauro ... cit.*, pp. 32 ss.

<sup>17</sup> La lettera segue di un giorno quella scritta ad Enrico Vallecchi (M. I. Catalano, *Brandi e il restauro ... cit.*, p. 75) dove lo studioso riporta all'editore l'autorevole giudizio di Croce sul *Carmine* comparso nella recensione pubblicata sui «Quaderni della Critica», IV (1946). Sebbene volta ad un recupero del testo brandiano entro il tracciato crociano, la positiva valutazione del maestro costituisce per Brandi una gratificante attestazione di stima. I documenti ritrovati provano quanto già sul piano esegetico aveva sostenuto Luigi Russo circa il rapporto di Brandi con l'estetica crociana, così come si struttura consapevolmente nel *Carmine* (cfr. nota 16).

immagine è l'oggetto della pittura di Morandi, così come Brandi l'aveva intesa. Una comprensione profonda, interna, capace di produrre cambiamenti di rotta. Il confronto tra le due versioni citate, l'articolo ed il volume, è in questo senso esemplare. Quando il sistema teorico non si è ancora strutturato, come avverrà nella monografia, la scrittura traduce l'esperienza emotiva della pittura ed il linguaggio si serra in accenti di liriche consonanze. Si diviene testimoni della nascita dell'oggetto alla coscienza «lenta, tenace e dolorosa – scriveva Brandi – come un'introspezione». <sup>18</sup> Nella lucida ricerca di Morandi, scevra da ogni intimismo, l'oggetto, «lungi dal divenire enigmatico, o valere come componente astratta di una sciarada figurata», fermo, sulla soglia della coscienza, lascia percepire «l'effrazione dal contesto naturale a cui appartiene». <sup>19</sup> Solo dopo le intuizioni nate dall'esperienza diretta, scriveva Brandi, di «come lavora» Morandi, <sup>20</sup> la filosofia avrebbe sistematicamente fornito il suo adeguato statuto.

Ma, mentre il cambiamento di rotta cercava le sue forme teoriche più congeniali, il giovane direttore seguiva puntigliosamente la definizione di ambienti e funzioni del nuovo Istituto. E, se il percorso teorico e l'attuazione logistica vengono letti in correlazione, retroterra crociano, esperienza dell'arte e della critica, filologia dei materiali, restauro, ap-prodo alla fenomenologia e all'esistenzialismo risultano un coacervo stratificato di un pensiero che troverà, proprio nell'ideazione della sala delle mostre, uno dei suoi sbocchi più significativi. Luogo reale e simbolico l'ambiente, progettato e realizzato, vissuto e poi stravolto, assume, in questa prospettiva, valenze ignote. Brandi vi ricapitola le esperienze compiute, visualizzandole. Come altrove, anche in questo caso, indica le coordinate per interpretarlo; l'autorinvio, che Emma Giammattei segnala in Croce, <sup>21</sup> prende forma in Brandi come predisposizione ad intessere una fitta rete di rimandi esplicativi, tutti rivolti al coinvolgimento del fruitore intorno alla genesi del suo stesso pensare. Una dichiarazione di intenti sperimentali sulle funzioni conservative della sala espressa nell'ambito del discorso inaugurale del Regio Istituto Centrale del Restauro ed un articolo comparso sulla rivista «Le Arti» nel 1942 scritto in occasione della Mostra dei dipinti acquistati dallo stato per la R. Pinacoteca di Siena, prima mostra di restauro dell'Istituto, corredato da immagini, offrono numerosi spunti. <sup>22</sup> Poi, una serie di vecchie riproduzioni fotografiche, alcune già pubblicate dallo studioso, altre rintracciate nell'archivio dell'istituto, aggiungono nuovi elementi, insieme all'album di disegni firmati e datati di Silvio Radiconcini conservato nella Biblioteca Venturi – oggi al San Michele – che documenta, nel corso del 1941, l'iter progettuale, i materiali adottati ed ogni singolo elemento della sala. <sup>23</sup>

<sup>18</sup> C. Brandi, *Cammino ... cit.*, p. 246.

<sup>19</sup> Ivi, p. 246.

<sup>20</sup> Ivi, p. 252.

<sup>21</sup> E. Giammattei, *Retorica e idealismo. Croce nel primo Novecento*, Bologna 1987, p. 21.

<sup>22</sup> C. Brandi, *L'inaugurazione del Regio Istituto di Centrale del Restauro*, in «Le Arti», IV (1941), 1, pp. 51-53 ora in M. Cordaro, *Il restauro. Teoria e pratica*, Roma 1994, pp. 68-71; C. Brandi, *Mostra dei dipinti acquistati dallo Stato per la R. Pinacoteca di Siena*, catalogo a cura di C. Brandi, Roma 1942.

<sup>23</sup> L'album (citato in G. Buzzanca - P. Cinti, *Un'équipe multidisciplinare: l'Istituto Centrale del Restauro di Roma, in L'emozione e la regola. I gruppi creativi in Europa dal 1850 al 1950*, a cura di D. De Masi, Bari 1995, p. 375 nota 18, ora in *Istituzioni ... cit.*, II, p. 741) contiene disegni e piante di Silvio Radiconcini, finora mai pubblicati e commentati, che grazie all'assenso degli eredi e alla gentile collaborazione di Caterina Pileggi, responsabile dell'Archivio dell'Istituto, si sono qui potuti riprodurre. L'album documenta aspetti progettuali di ambienti ed arredi dell'Istituto Centrale del Restauro di cui andrebbe effettuata un'analisi minuziosa: dalle proiezioni del soffitto della sala delle mostre, allo studio per la porta scorrevole in rovere con guarnizioni in oxal, ai disegni di scrittoi e librerie, a quelli per lo studio del direttore con pianta e prospetti etc.

L'articolo di Brandi dichiarava in apertura i suoi intenti generali:

I criteri che vengono seguiti per le Mostre presso l'Istituto Centrale del Restauro non possono collimare in tutto con quelli che si attuano nell'esposizione delle opere d'arte dei Musei: e ciò deriva soprattutto dallo scopo tecnico dell'Istituto, di dar conto nel modo più integrale dei restauri compiuti.<sup>24</sup>

Già da queste prime affermazioni, che saldano museografia e restauro, si comprende come la sala, appena realizzata, svolgeva una funzione di spazio espositivo stabile. Il luogo rivelava caratteristiche di esemplarità, dove l'effimero espositivo si coniugava con le esigenze di un ambiente strutturato in chiave permanente.<sup>25</sup> Infatti, la sala era stata concepita per una possibile flessibilità d'uso, sempre in un preciso isolamento, funzionale anche al condizionamento climatico.<sup>26</sup> La struttura del soffitto (fig. 1) era cosparsa di alloggi predisposti ad accogliere lampade orientabili verso qualsiasi punto della sala. Tende scorrevoli consentivano sia di schermare la luce naturale che di frazionare, volendo, lo

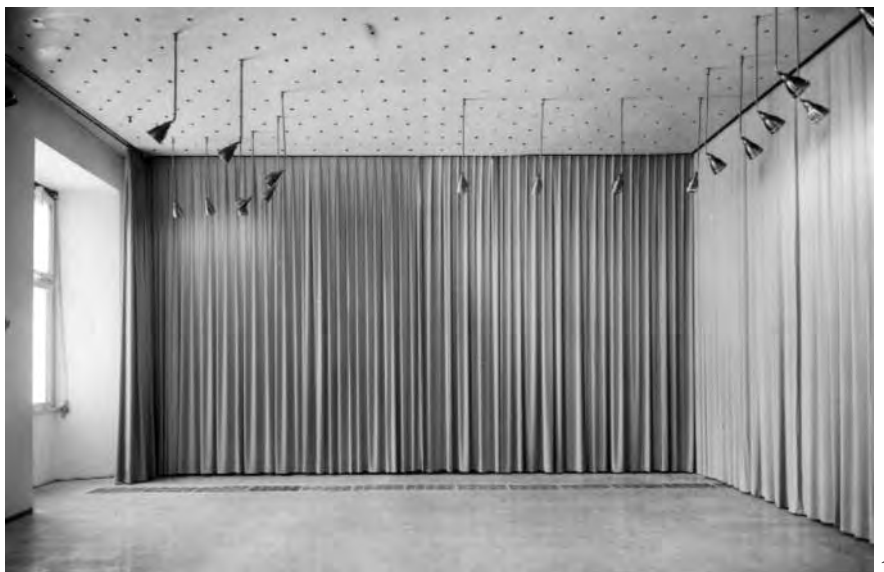


Fig. 1. Roma, ICR, Sala delle esposizioni (Foto: Archivio fotografico ICR di Roma).

<sup>24</sup> *Mostra dei dipinti ... cit.*, p. 367.

<sup>25</sup> Il nesso restauro-museografia è presente in Brandi fin dagli esordi. In un *Appunto per l'Ecc. il Ministro dell'Educazione Nazionale Presidente dell'Istituto Centrale del Restauro* autografo di Brandi e databile ai primi del 1942 si legge: «Riterrai pertanto che, ove potesse avvenire in Aprile la visita di S.M. Imperatore, potrebbe coincidere tanto con l'inaugurazione della Ia Mostra che con lo scoprimento del bassorilievo del Sen. Venturi. Contemporaneamente S.M. Il Re potrebbe vedere parte degli Antonelli e il Bellini in lavorazione e quindi avrebbe un'idea completa dell'attività dell'Istituto, sia dal punto di vista del restauro che da quello museografico» (Roma, Archivio ICR).

<sup>26</sup> La polivalenza di funzioni della sala è ampiamente descritta da Brandi in un testo dattiloscritto rintracciato nell'Archivio fotografico dell'ICR intitolato: *Lavori in corso nell'Istituto Centrale del Restauro*. Il dattiloscritto (databile al

spazio espositivo. L'obiettivo di escludere «ogni illuminazione superflua», l'eliminazione dei vetri dalle opere miravano ad agevolare l'esame diretto, introducendo all'occorrenza dispositivi «atti a mantenere in luce i margini del dipinto o il tergo della tavola» (fig. 2). Al fondale di panno grigio disposto a pieghe, visibile nelle immagini raccolte, si alternava il trattamento di pareti dal muro granulato di colore bianco avorio (fig. 3). Per ognuno degli otto dipinti presentati Brandi aveva pensato una collocazione specifica. Rispetto alle cornici, in particolare, era stato necessario differenziare le soluzioni. Nei tre scomparti del Brescianino, per esempio, sia allo scopo di evidenziare i margini «che recano ancora le gocciolature dell'ammanitura in gesso», sia perché le tavole erano state realizzate per essere incastonate, magari in qualche studiolo, non potendosi più inventare alcun collegamento, lo studioso sceglieva di accentuare il carattere isolato dei pezzi, ormai avulsi da qualsiasi originario contenitore, optando per una presentazione delle opere «in una inquadratura che lasciava a giorno, fra il regolo dorato e il dipinto, le pieghe del fondale» (fig. 4). L'ardita soluzione, definita da Brandi «un'infrazione alle consuetudini museografiche», veniva motivata alla luce di un passo di Kant rintracciato nella *Critica del Giudizio*, dove si contestava l'uso esclusivamente ornamentale della cornice che nuoce «alla pura bellezza».<sup>27</sup> La volontà di strutturare solo un campo gravitazionale che segnalava una separazione, spingeva, analogamente a quanto si veniva sperimentando sul piano dell'integrazione delle lacune, a porre in evidenza la realtà dell'oggetto inteso in tutte le sue più complesse valenze di materia, forma, funzione. Il bisogno di affermare la priorità assoluta dell'opera portava parallelamente ad elaborare nuove soluzioni integrative tese ad un risultato che, tenendo conto di embrionali riflessioni sul problema della percezione, ben prima dei più noti approdi alla *Gestalt*, intendeva distinguere per non comporre, finendo però con l'interferire nell'economia visiva dell'oggetto.

Ma, al di là degli esiti contingenti, il percorso di questi anni assume valore sul piano metodologico della strutturazione dei significati. Qui, come l'esperienza bolognese aveva indicato, la filologia dei materiali si saldava con l'analisi critica che, progressivamente, si innervava di istanze teoriche. Protagonista assoluta, l'opera – perfino i cartellini esplicativi concepiti in vetro trasparente dovevano ridurre al minimo ogni interferenza di lettura

---

1941) non è firmato ma i contenuti esposti non lasciano dubbi sull'autografia. Si fa riferimento ai lavori e alle «difficoltà derivate dallo stato di guerra»; si cita la dislocazione degli ambienti al «Pianterreno», al «Piano dei laboratori scientifici e piano della Scuola di restauro», al «Piano degli uffici, della Biblioteca e della Sala d'esposizione»; qui, si sottolinea la necessità di «dare un'unità architettonica ai vari ambienti». Si precisa poi che: «Più complessa è invece la questione della Sala d'esposizione in cui l'impianto di condizionamento, ora definitivamente studiato dalla ditta De Micheli, richiederà non meno di tre mesi al suo compimento. Tuttavia si procederà alla sistemazione delle condutture, e alla posa in opera dei rivestimenti in vetro-flex, e del soffitto con gli speciali impianti di illuminazione. Le difficoltà tecniche della realizzazione sono anche in questo caso aumentate dalla consegna ritardata dei materiali: basti infatti accennare che il rivestimento in 10 cm. di vetro-flex di tutta la sala (necessario per il totale isolamento dell'ambiente e che richiede la spesa di L. 70.000) non sarà pronto che fra quaranta giorni. Con ciò si otterrà che la sala possa servire oltre che ad uso di esposizioni, per esperienze connesse al restauro e ai materiali nuovi da sperimentare per il restauro; infatti vi si raggiungeranno anche in estate temperature bassissime e se ne potrà graduare a volontà l'umidificazione. Tale sala si può ben dire che è unica al mondo, né è stata pensata o realizzata, sia pure parzialmente, neanche in America». A conclusione del dattiloscritto si legge: «Dopo tale succinto esposto, dovendosi prevedere il tempo più propizio per l'inaugurazione dell'Istituto, occorre far presente che, per dare una certa solennità alla inaugurazione stessa e predisporre per il convegno del restauro, essendo d'altro lato necessario che all'atto dell'inaugurazione l'Istituto abbia già iniziato a funzionare, non si potrebbe proporre come data più vicina che il settembre prossimo». Il convegno cui si fa fugace riferimento non fu mai realizzato probabilmente a causa della guerra.

<sup>27</sup> *Gli otto dipinti acquistati dallo Stato per la R. Pinacoteca di Siena restaurati ed esposti presso l'Istituto Centrale del Restauro*, in «Le Arti» (1942), giugno-settembre, p. 368.



2



3



4

Figg. 2-4. Roma, ICR, Sala delle esposizioni, Mostra degli otto dipinti acquistati dalla Pinacoteca di Siena (1942) (particolari) (Foto: Archivio fotografico ICR di Roma).

ra – rivelava nuove dimensioni. Così Brandi azzardava il suo linguaggio innovativo, inseguendo da protagonista anche sul fronte della museografia. Certo, il confronto con l'organicismo del giovane Radiconcini – nel '41 l'architetto romano aveva ventisei anni – dovette svolgere un ruolo.<sup>28</sup> Ma, come sempre, la prensilità mentale dello studioso, ben stigmatizzata da Luigi Russo, riporta ad una pluralità di esperienze, sempre rifunzionalizzate alle esigenze di un complesso itinerario interiore. La sala romana aveva le sue fonti determinante si era rivelata per Brandi l'esperienza americana.<sup>29</sup> Con Argan si era mobilitato per organizzare, sulla spinta delle intenzioni ministeriali, le mostre degli antichi capolavori italiani che nel 1939 giungevano, estremamente attesi dal pubblico americano, da San Francisco a Chicago e a New York. Il resoconto, pubblicato sulla rivista «Le Arti» nel numero di aprile-maggio del 1940, è in ogni punto eloquente.<sup>30</sup> La collocazione delle antiche opere italiane nei moderni ambienti newyorchesi del Museum of Modern Art si sarebbe rivelata un'esperienza risolutiva. L'uso esclusivo della luce artificiale concepito, scriveva Brandi, in modo da

aggiustare le sorgenti luminose per ogni opera graduandone l'intensità, la colorazione, l'incidenza, così da evitare sia l'assorbimento dei toni caldi, quanto l'uniformità dei freddi [...] offriva una gamma sensibilissima [con] risultati molto esatti (fig. 5).

Nella straordinaria esposizione, lo studioso sottolineava che ad ogni opera era stato restituito «il senso dell'eccezionalità» e, «senza oziosi abbellimenti di contorno», l'opportunità, per l'osservatore, di una indispensabile concentrazione. Il raffinato effetto di lettura era il prodotto di un sistema di lampade in fila, «montate su snodi», che permet-

<sup>28</sup> La personalità di Radiconcini è oggetto di uno studio in corso di Mario Micheli, come emerge dal contributo pubblicato in questi stessi atti. Il giovane architetto avrebbe più tardi ricordato la sua collaborazione alla strutturazione dell'Istituto in un articolo dal titolo indicativo: *La casa del restauro*, in «Domus», 214 (1946), p. 9. Il rigore del lessico Brandi-Radiconcini nella definizione unitaria degli spazi e nella concezione della Sala delle Esposizioni compete, sebbene con segno diverso, con quanto di più avanzato si stava elaborando in Italia su questo versante, ben prima dei noti esiti del dopoguerra. La collocazione dei dipinti di arte antica nell'appartamento Albinì di via De Alessandri (1938) e di via De Togni (1940) a Milano annunciano l'esperienza di Albinì nel settore, coerentemente sviluppato nella mostra di Scipione e del «Bianco e Nero» organizzata nelle sale Napoleoniche della Pinacoteca di Brera (1941). La singolare esposizione avrebbe avuto un immediato commento di Gio. Ponti (*Una mostra perfetta*, in «Stile», 3 [1941]) al quale, è indicativo, Brandi scriveva un biglietto senza data ma con ogni evidenza riferibile agli anni di cui si sta trattando: «Ill.mo Arch. Gio. Ponti - Piazzale Giulio Cesare 14 Milano - Egregio Architetto, per incarico del Direttore Generale delle Arti, Prof. Lazzari, Vi invio queste fotografie, in gran parte inedite, degli ambienti dell'Istituto Centrale del Restauro. Distinti saluti» (Roma, Archivio ICR). Sulle esperienze museografiche di Albinì si veda ora A. Piva - V. Prina, *Francesco Albinì*, Milano 1998.

<sup>29</sup> Sul rapporto controverso con la modernità americana da parte degli intellettuali italiani nel corso degli anni Trenta si vedano le recenti considerazioni di R. Ben Ghiat, *La cultura fascista*, Bologna 2000 e la bibliografia di rimando, con particolare attenzione al saggio di Brunetta, *Il sogno a stelle e strisce di Mussolini*, in *L'estetica della politica*, a cura di M. Vaudagna, Roma 1989, pp. 173-186. Per quanto riguarda Brandi, un'eco di turbamento, forse risultato di un disagio ed insieme di una profonda seduzione che l'esperienza americana provoca in lui, arriva attraverso la lettera del 10.I.1940 che Argan gli scrive mentre è a New York (Carte Brandi, Vignano, Sc.12, n. 86). Per quello che è stato definito «una specie di ritratto in movimento di un Paese» (O. Gargano, *Emilio Cecchi e l'America degli Anni Trenta*, in «Bollettino del C.I.R.V.I.», 18 [1997], 35-36, p. 166) si veda di E. Cecchi, *America Amara* (Verona 1995), testo pubblicato nel 1939 che ebbe grande fortuna.

<sup>30</sup> G. C. Argan - C. Brandi, *Le mostre degli antichi capolavori italiani a Chicago e a New York*, in «Le Arti», XVIII (1940), pp. 270-274. È interessante considerare la funzione che l'arte italiana svolgeva per la propaganda del regime (vedi in proposito S. Salvagnini, *Il sistema ... cit.*, p. 403 nota 62) e, nel giro di qualche anno, per il governo alleato. La mostra del 1944 a Palazzo Venezia descritta nel diario di Palama Bucarelli (1944. *Cronaca di sei mesi*, a cura di L. Cantatore, Roma 1997, p. 78) meriterebbe un'analisi mai tentata.



Fig. 5. New York, Museum of Modern Art, Mostra dei Capolavori italiani (1939).



tevano «tutte le varietà delle inclinazioni volute», disposte sul soffitto, distanti circa un metro dalle pareti e protette da «speciali schermi che ne rifrangevano i raggi». Una distanza che consentiva l'eliminazione dei difetti di un'illuminazione troppo prossima e incidente, come di falsi effetti d'ombra (fig. 6). Così, il centro della stanza restava «in una luce quieta, mentre sulla parete» si coglieva «un trapasso di luminosità» che – scriveva – «sul dipinto culmina e si centra». Tinte di rosso bruno o di verde e di verde azzurro, di violetto, di rosa, di un tono aranciato le pareti, accompagnate dalla specifica illuminazione e in sintonia, senza competizione cromatica, con le tinte locali di ogni opera presentata, segnavano l'isolamento sufficiente alla «gravitazione» dell'oggetto. Isolamento reso possibile anche per la mobilità delle pareti, che usate come fondali o tramezzi, offrivano l'opportunità di modificare la cubatura dei vani. Il «puro, integro risalto», che le opere ricevevano, aveva determinato la sensibilissima lettura di Brandi. E lo studioso, in conclusione, ribadiva:

Si può affermare senza timore che mai una esposizione di così eccelsi capolavori era stata pensata e realizzata con spirito tanto nuovo e pure così aderente e sottomesso alla qualità individuale di ogni opera.

Sull'onda di questa indimenticabile esperienza, Brandi, tornato in Italia, sperimentava in Istituto la sua sintassi espositiva, capace di saldare la funzionalità dell'ambiente a più vasti significati d'insieme. Non ci sono in questa direzione dichiarazioni esplicite da parte dello studioso, ma la concatenazione dei pensieri si rivela da sola, non solo per la genesi di un personale linguaggio museografico, ma anche per l'intima connessione, vissuta nel viaggio americano, con le problematiche della conservazione. Non è un caso che, tra i temi della prima seduta del consiglio tecnico dell'istituto, Brandi trattasse metodi e procedimenti adottati nei gabinetti di restauro d'oltreoceano.<sup>31</sup>

Ma, puntualmente individuate le fonti, il passaggio successivo, certamente più seducente, spinge a cogliere nella sala romana modalità e significati di una appropriazione capace di ricreare senso. In questa direzione, la soggettività di Brandi rivela tutte le sue infinite sfaccettature. I primi spunti sono offerti da alcune fotografie relative all'organizzazione dello spazio che precedeva la sala espositiva. Qui, creati secondo il gusto del giova-

---

<sup>31</sup> I temi affrontati nella prima seduta scientifica da alcuni membri del consiglio tecnico dell'Istituto furono i seguenti: Selim Augusti, *Sulla trasformazione di alcuni colori azzurri in verde negli affreschi*; Cesare Brandi, *Di alcuni metodi di restauro in uso negli Stati Uniti*; Roberto Longhi, *Problemi di lettura e problemi di conservazione*; Pietro Toesca, *Problemi di restauro negli affreschi*. Finora, grazie alla collaborazione del dott. Nicolai, si è recuperata la relazione di Brandi (Roma, Archivio ICR) dove, seppure fuggevolmente, alcuni passi evidenziano le idee dello studioso ancora di carattere eminentemente conservativo rispetto al problema delle lacune, prima del passaggio agli esiti più noti che condurranno alla nascita del tratteggio: «Sarebbe questione di abitudine, e come nessuno protesta più di vedere le statue classiche mutilate o i vasi greci ricostituiti con le lacune in vista, così anche ci si abituerebbe a vedere un dipinto con le sue piaghe aperte, ma integro in quanto ne rimane. Egualmente sarebbe eliminata nel modo più radicale la difficoltà, che si aggira ma non si supera, delle campiture che comunque si facciano, o nel modo più deprecabile, col rifacimento, o nel modo più onesto, con le tinte piatte o punteggiate, rappresentano sempre una integrazione arbitraria e intellettualistica dell'opera d'arte, come opera d'arte e come documento storico». Per quanto riguarda il contributo di Longhi, che coincide nel titolo con quello di una famosa conferenza alla Sorbona (1956), poi inserita con lo stesso titolo nella prefazione al volume di A. Conti, *Storia del restauro*, Milano 1973, pp. 7-30, si veda il commento di Simona Rinaldi in questo stesso volume, che accoglie l'ipotesi di una genesi del testo riconducibile agli anni Trenta. Alcuni dei restauri citati da Longhi, come la *Dama del Liocorno* di Raffaello, appartengono infatti proprio alle esperienze di questi anni (cfr. sito della Galleria Borghese a cura della dott.ssa Costamagna).



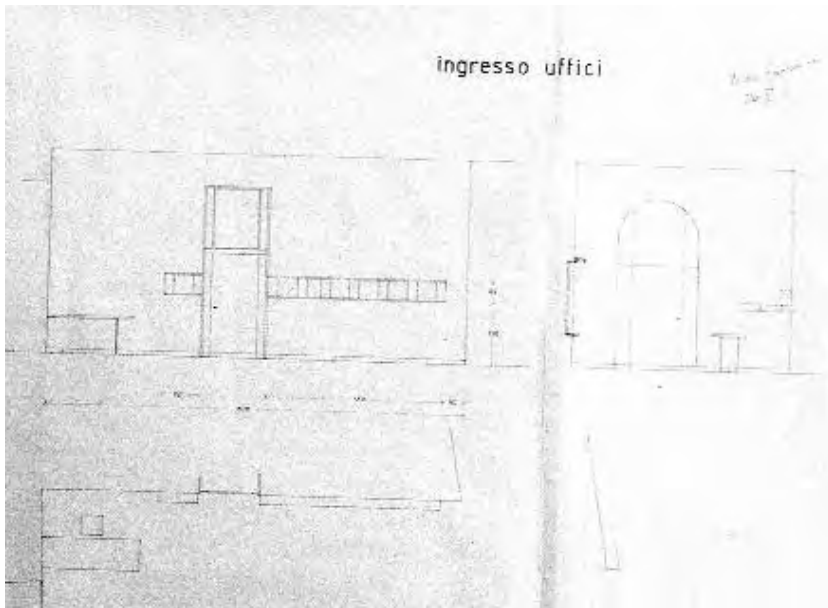
Fig. 6. New York, Museum of Modern Art, Mostra dei Capolavori italiani (1939).

ne Radiconcini (fig. 7), bacheche dal disegno essenziale, appositamente illuminate e negatoscopi per esporre il materiale diagnostico, fotografico e radiografico, connotavano l'ambiente in chiave funzionale, affermando il principio conoscitivo ed analitico della documentazione, altro cardine dell'attività di conservazione del nascente istituto (fig. 8). Ma, tutto ciò si articolava fuori della sala, in uno spazio altro. Esterno rispetto all'interno. Separava le due zone una porta dall'insolita tipologia che Radiconcini aveva accuratamente studiato, disegnando tre diverse soluzioni (fig. 9). Quella prescelta avrebbe avuto un'intelaiatura in rovere lucidato a cera ed una imbottitura in cuoio – nelle note autografe ai disegni, Radiconcini ipotizzava l'alternativa di una stoffa rossa – con zoccolo in metallo bronzato e vetro opaco per la parte superiore (fig. 10).<sup>32</sup> Sembra evidente che, con l'insolita soluzione, si intendeva garantire l'isolamento ai fini di una corretta climatizzazione, ma anche affermare una netta separazione di zone. L'interno andava tutelato con ogni cura, preservato da rumori – erano stati previsti infissi a doppio vetro – per facilitare, come Brandi aveva scritto, il raccoglimento interiore (fig. 11). Il vuoto della sala, l'isolamento dell'oggetto sulla parete dichiaravano il bisogno di una concentrata visione. Andava colto il manifestarsi dell'essenza. Qui, libero da interferenze, l'oggetto si profilava nudo alla coscienza. Nel vissuto della fruizione si rivelava allo spettatore, che avviava così il suo percorso di riconoscimento.<sup>33</sup> Lontano da effimere autosuggestioni, fondamentalmente schivo rispetto al travestimento cerimoniale di una retorica magniloquente, Brandi, entro l'ombra protettiva di Bottai, sempre attento a garantire le migliori condizioni per la conservazione dell'oggetto, inventava il suo spazio fenomenologico. Non lo interessava l'intimismo, che già aveva rifiutato come chiave di lettura per la pittura di Morandi, né lo incantava l'enigma di una dimensione metafisica, come non esibiva certo una feticistica sacralità verso l'oggetto, che aveva connotato l'approccio espositivo delle mostre di regime. Il vuoto della sala era possibilità di senso. Un senso illuminato dalla chiarezza critica ed interiore di un rigoroso percorso esistenziale. L'opera d'arte per lui non era una superficie da consumare: ne conosceva gli spessori. D'altra parte, sinceramente, aveva scritto a Croce: il suo punto di partenza era stato un altro.

Ma la vicenda italiana si avviava precipitosamente a cambiare di segno. Il tragico epilogo della guerra si avvicinava. Era il 1944 quando, tra le pagine di una serrata cronaca di sei mesi, il 1 settembre, Palma Bucarelli descriveva la sua faticosa sortita in automobile con Brandi e Cagianò de Azvedo. Tra strade «stracciate e piene di buche mal ricolmate», i tre colleghi si erano recati a Viterbo. La città

<sup>32</sup> La soluzione adottata evoca analoghe tipologie presenti nei teatri di quegli anni; da questo punto di vista è interessante rilevare che Brandi, proprio in quella fase, scriveva di scenografia teatrale (C. Brandi, *Le scene*, in «Le Arti», dicembre-gennaio 1940-1941, pp. 127-128). L'ampio spettro di interessi dello studioso aveva trovato nella rivista «Le Arti» una sua immediata possibilità espressiva. Di quel vasto orizzonte Brandi si sarebbe ricordato quando avrebbe organizzato la rivista «L'immagine» (1947-1950) dove si canalizzeranno molteplici energie intellettuali e l'esperienza del dopoguerra.

<sup>33</sup> Il concetto di riconoscimento in Brandi merita un'analisi specifica per la complessità dei rimandi che implica. Per ora, è significativo rilevare che nel resoconto redazionale del convegno dei Soprintendenti del 1942, apparso sulla rivista «Le Arti» – da intendersi come un'eco della posizione di Brandi – si rivendica una concezione del restauro come «mera conservazione della materia dell'opera d'arte, e cioè come attività pratica, posta alle dipendenze del giudizio estetico che riconosce le parti autentiche dell'opera». Qui appare, per la prima volta, il tema del riconoscimento oggetto di un mio studio specifico (cfr. nota 6), dove credo di aver provato la matrice del termine che, come altri della *Teoria*, trova riferimenti nella filosofia del diritto. Per l'uso fortunato in questi anni del termine, in sede giuridica, cfr. poi M. Grisolia, *La nuova legge sulla tutela delle cose d'interesse artistico o storico*, in «Le Arti», 1938, pp. 488-493. L'autore collegava esplicitamente il concetto di riconoscimento alla tutela del diritto dei singoli.



7



8

Fig. 7. Studio per la porta d'ingresso alla Sala delle esposizioni e bacheche per l'esposizione delle radiografie (Biblioteca ICR di Roma).

Fig. 8. Roma, ICR, Spazio antistante la Sala delle esposizioni (Foto: Archivio fotografico ICR di Roma).

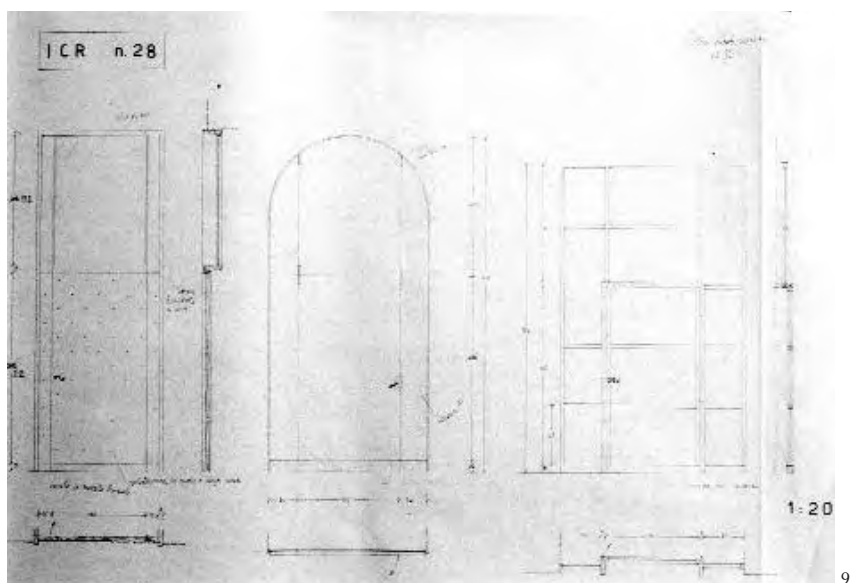


Fig. 9. Silvio Radiconcini, Studio per la porta di ingresso alla Sala delle esposizioni dell'ICR di Roma (Biblioteca ICR di Roma).

Fig. 10. Roma, ICR, Porta d'ingresso alla Sala delle esposizioni (Foto: Archivio fotografico ICR di Roma).



Fig. 11. Roma, ICR, Sala delle esposizioni (particolare) (Foto: Archivio fotografico ICR di Roma).

c'è quasi tutta – appunta Palma – ha distruzioni grosse in due luoghi: subito dentro Porta Romana, con S. Sisto di cui è rimasto solo l'abside [...] e alla Rocca dove S. Francesco ha solo il transetto e l'abside. Ma in fondo la struttura della città c'è e si può ripristinare molto. Il quartiere medioevale è intatto. La chiesa della Verità, museo, è rovinatissima. Brandi e il suo compagno, nella cappella Mazzatosta, cercano i pezzettini di Lorenzo da Viterbo. Che pena quello Sposalizio, così bello, ogni alito di vento solleva nuvole dalle macerie. Tristissimo spettacolo. Le tegole in bilico sui tetti sfondati minacciano di cadere. Crateri delle bombe. Spettacolo di rovina, peggio d'un terremoto.<sup>34</sup>

Ora, l'evidenza della realtà prendeva un assoluto sopravvento sull'opera. Dal recupero di quel testo sarebbe partito un lento, complesso percorso di riappropriazione, dove si sarebbe focalizzato il metodo dell'integrazione a tratteggio. Negli stessi giorni, la giovane ispettrice della Galleria d'Arte Moderna di Roma si confrontava con il problema dei materiali della mostra del decennale che occupavano inutilmente alcuni ambienti.<sup>35</sup> Era una memoria ingombrante. Rimuovere, si profilava come la via più breve.

<sup>34</sup> P. Bucarelli, *1944 ... cit.*, p. 81.

<sup>35</sup> Per il problema della dismissione dei materiali della mostra cfr. Partito Nazionale Fascista. *Mostra della Rivoluzione Fascista*, inventario a cura di G. Fioravanti, Roma 1990.



## «MUSEOGRAFIA COME RESTAURO PREVENTIVO»

MARIA CECILIA MAZZI

Il percorso che intendo seguire si snoda lungo l'arco di un decennio, dal dopoguerra fino alla soglia degli anni Sessanta e riguarda il tema che conclude la *Teoria del restauro* di Cesare Brandi, quello delle cornici, ricondotto all'interno di un'area più vasta che riporta o porta alla definizione del museo come «luogo architettonico» ove si esercita un'attività critica e non operazioni di “gusto” o di arredo. In quel decennio in Italia avvengono numerose ricostruzioni di musei, dietro impulsi e spinte diverse con esiti molto diversificati accomunati, però, al desiderio di rinnovare la museografia italiana che, al convegno del 1935 a Madrid, era apparsa quanto mai attardata.<sup>1</sup>

### L'ORIZZONTE DELLA RICOSTRUZIONE

La realtà della guerra irrompe sulle colonne de «L'Immagine» come visione delle profonde ferite inferte ai monumenti. Sentimenti, impressioni, conoscenze si traducono in “immagini”: A Genova:

Il nostro terrore era grande: mai né a Firenze, né a Pisa o a Viterbo, la distruzione improvvisa di una casa [...] poteva produrre maggior rovina. [...] Aprire un vuoto in questo aggregato di cristalli opachi, dai colori teneri o accesi dei coralli, era ristabilire delle proporzioni eluse, permettere dei ristagni di aria ove non possono esserci che camini e sfiatatoi, con un tettino d'azzurro come un velario.

In visita alla mostra del '600 e del '700

con dei Van Dyck che nessuno quasi, ha mai visto, e l'enigma bruciante di un nuovo Caravaggio, [...] per il cuore, bisognava prima stabilire che Genova esiste ancora, si riassetta lentamente, madreporicamente.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> *Muséographie. Architecture et Aménagement des Musée d'Art*, conférence internationale d'études, Madrid 1934, organizzata dall'Institut International de Coopération Intellectuelle, Madrid 1935.

<sup>2</sup> C. Brandi, *Genova ritrovata*, in «L'Immagine», I (1947), pp. 128-129.



Nella “Firenze di Dante” il rischio è ancora maggiore, non solo il “colpo al cuore” della distruzione di Ponte Santa Trinita, ciò che incombe di veramente minaccioso è la falsificazione della città in nome di «qualcosa che non era ormai se non annebbiato ricordo della Firenze di Dante», il pericolo vero è quello di «renderla un plastico a scala naturale per film storici di pessimo gusto» mentre la Firenze di Dante è quella di Giotto a Santa Croce «che resta imbrattato e nessuno se ne scandalizza». Il ponte si può ricomporre ripescandone le pietre ma l’attacco alla città nasce al suo stesso interno: una mostra, al Centro del Rinascimento che è il «fraitendimento del Rinascimento» e che la gente si affolla per ammirare e dove i dipinti sono

resi un po’ più *vissuti* con addobbi, mobili, ceramiche secondo un gusto che si sarebbe ben ingenui se credessimo tramontato per sempre.

All’Accademia, invece, non c’è nessuna calca, quasi non ci sono visitatori per il Piero della Francesca, ospite da Sansepolcro.<sup>3</sup> Eppure vi si trovano «in buona luce e ad altezza conveniente, dipinti solenni come il Crocefisso di Cimabue da San Domenico ad Arezzo, il Polittico di Pietro Lorenzetti del 1320».

È, ancora, «la derelizione di Palermo» dove la città “divina” sebbene così ben guardata «dai suoi spettri magni, seppelliti nel porfido» ora

... colpita amaramente nelle sue parti più tenere, sanguina: sanguina lungo il rovinoso corso, lungo la folta e squarciata via Maqueda; sanguina a via Alloro, a piazza Bologni, nella Cala. [...] La città è per metà perduta, nel suo intrigato, corrusco traliccio settecentesco.<sup>4</sup>

È il Camposanto di Pisa bombardato nel luglio del 1944 e arso da un enorme incendio che ne aveva distrutto le travature fondendo anche il piombo del tetto, colato sulle sculture, sui monumenti. A tali immagini, forti e dolenti, si univa il grido di Fernanda Wittgens in una lettera a Brandi per il «gran lutto di Brera», 30 sale su 34, distrutte dalle bombe esplosive e incendiarie, cinque musei da ricostruire fra cui il Poldi Pezzoli e il Museo Civico del Castello Sforzesco e l’arte da tutelare «... in sette province [...] in tre soli tecnici».<sup>5</sup>

La reazione davanti ad un simile scenario si può leggere annidata in alcune rubriche “minori” de «L’Immagine», la straordinaria rivista diretta da Cesare Brandi dal 1947 al 1950 che offriva ad un’Italia forse gloriosa e sicuramente stracciata, non tanto l’epica già consunta del neorealismo quanto il vento di una cultura rivolta al presente e al futuro: gli articoli sulla musica di Schönberg scritti da Roman Vlad, i saggi di Gianfranco Contini; la rivista che aveva alla base del suo indirizzo critico, il dialogo del Carmine<sup>6</sup> dove i pensieri sull’estetica e sul restauro appaiono già intrecciati e saldamente correlati, come han-

<sup>3</sup> C. Brandi, *La Firenze di Dante*, ivi, p. 130. L’autore prosegue: «Ma forse la ragione è un’altra. Occorreva rimediare all’inopportunità culturale e pratica di una simile celebrazione in questo momento a Firenze, quando è noto che l’arte italiana è in ribasso sui mercati mondiali: occorreva qualche premio di consolazione. E questo è supposto negli addobbi, nei mobili, nei drappi profusi ovunque, per i quali il catalogo riporta gentilmente nome e indirizzo della casa».

<sup>4</sup> «L’Immagine», II (1948). Ripubblicato in C. Brandi, *Terre d’Italia*, Roma 1991, pp. 541-544.

<sup>5</sup> Lettera di Fernanda Wittgens a Brandi, Roma, Archivio ICR, Archivio privato del Direttore.

<sup>6</sup> P. Petrarola, *Genesis della teoria del restauro*, in *Brandi e l’estetica*, a cura di L. Russo, Palermo 1986; M. Carboni, *Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell’arte*, Roma 1992; M. I. Catalano, *Brandi e il restauro. Percorsi del pensiero*, Firenze 1998.

no messo in evidenza Petrarroia, Carboni e Catalano.<sup>7</sup> La rivista riuscirà a raggiungere i 200 abbonati, come Brandi confida a Vallecchi in una lettera.<sup>8</sup>

Nel primo numero de «L'Immagine», quindi, la risposta sembra trasparire dalle «Piccole moralità di Eftimio» (il nome caro e ricorrente in Brandi), dai colloqui del poeta che dichiara la sua appartenenza ad un'unica classe, e si rende esplicita come dedizione etica a quell'assoluto che l'opera d'arte nel suo pensiero e nell'azione viene sempre più rappresentando, anche in funzione civile.<sup>9</sup>

Il restauro, d'altro canto, richiedeva, con urgenza, saldi criteri di riferimento, un'impostazione rigorosa data la quantità e qualità dei problemi che si presentavano e l'impegno verso la ricostruzione si fa energico, senza cedimenti: in poco più di tre mesi la parte destra della *Decollazione di san Giacomo* di Mantegna, scaricata all'Istituto Centrale del Restauro in «grossi sacchi colmi di frantumi» come ricorda di aver visto Lidia Storoni,<sup>10</sup> è ricostituita ed il grande frammento risultante da 1800 altri è inviato a Parigi, alla Mostra dell'Urbanistica, nella sezione dedicata al restauro dei monumenti danneggiati dalla guerra. La vicenda della «triste tombola» della Cappella Ovetari conosce momenti intensi: per la ricerca di altri frammenti, Brandi si rivolge anche ai privati che fossero in possesso o avessero notizie di quelle «scarse reliquie» chiedendo aiuto in quell'opera di «pietà artistica nazionale».<sup>11</sup>

Appare subito chiaro che l'intero patrimonio artistico è devastato. Molte opere sono state per anni rinchiusse nelle casse a Firenze, a Roma, in Vaticano per motivi di sicurezza; altre sono state trafugate dai tedeschi e, solo in parte, recuperate.

Nel 1945, all'apertura delle casse, c'erano state alcune brutte sorprese: la *Pietà* di Sebastiano del Piombo «presentava vari accenni e sollevazione del colore» che si aggravano durante i mesi estivi tanto da richiedere operazioni di restauro «indispensabili e urgenti»; l'*Incoronazione della Vergine* di Giovanni Bellini presentava «sconnessioni nelle assi che ne compongono l'intavolato» e, ad uno sguardo più da vicino, «la grande tavola si rivelava in condizioni molto più delicate del previsto a causa dell'incurvatura prodottasi nel rifugio antiaereo»<sup>12</sup> ambedue vengono affidati all'Istituto Centrale del Restauro.<sup>13</sup>

Già qualcuna delle prime mostre del dopoguerra preludeva alla riapertura dei musei; a Venezia, accanto a «indecorose mostre antiquarie» ci sono quelle della Soprintendenza «umili e sublimi mostre, con i [...] restauri prudenti, assennati ed attillatissimi».<sup>14</sup> In

<sup>7</sup> M. I. Catalano, *Brandi ... cit.*, p. 35.

<sup>8</sup> Ivi, Lettera a Vallecchi, p. 77.

<sup>9</sup> A.C. Quintavalle, *Cesare Brandi e la critica d'arte in Italia*, in *Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte*, atti del convegno Siena 12-14 novembre 1998, p. 110; M. Carboni, *Cesare Brandi... cit.*

<sup>10</sup> C. Brandi, *Come un'autobiografia. Pagine scelte*, a cura di V. Rubiu, Roma 1998, pp. 191-193.

<sup>11</sup> Nell'Archivio ICR sono conservate due lettere manoscritte di Brandi a Roberto Viviani di Firenze e ad Antonio Ferro di Padova nell'ottobre 1946 per invitarli a collaborare alla ricerca.

<sup>12</sup> Lettere del 22.11.1945 del Soprintendente, di Brandi del 5.9.1946, del 7.12.1946, in cui si fa presente al ministro che si tratterà di un lavoro molto lungo per sistemare l'immensa tavola, la cornice e la predella, e del 29.1.1947 dove si rende noto che sarà necessaria un'intera armatura di legname pregiato e la documentazione richiederà un considerevole numero di macrofotografie.

<sup>13</sup> Il restauro condotto da Brandi sulla pala belliniana rappresenta uno dei nodi fondamentali per l'elaborazione della sua teoria per quanto riguarda la "patina" e i problemi di pulitura: si veda M. Cordaro, *La patinatura perduta e alcuni problemi di pentimenti e di varianti*, in *La pala ricostituita. L'Incoronazione della Vergine e la cimasa vaticana di Giovanni Bellini. Indagini e restauri*, catalogo della mostra, a cura di M. R. Valazzi, Venezia 1988, pp. 77-84; nel medesimo testo è ricostruita l'intera vicenda critica e storica della pala.

<sup>14</sup> «L'Immagine», I (1947-48), pp. 252-253.

compagnia di Vittorio Moschini e di Roberto Longhi, Brandi percorre uno stupendo itinerario:

le Scuole famose, questi esoterici, inutili luoghi, Chiese e non Chiese, sale e non sale, nessuno riesce più a capire a che cosa servissero, sono ora popolate di quadri scesi dal soffitto e dalle pareti: per farsi guardare. Per noi, pazzi di pittura, questi Tintoretto [...], questi Tiepolo (restaurati in modo encomiabile), [...] altrettante stazioni di una via Picturae, Via Glorïae. Perciò la delusione di non vedere nulla di nuovo è annullata dal fatto di vedere a nuovo quel che si conosceva come vecchio, itterico, fegatoso sotto i sudici empiastri dei rifacimenti.<sup>15</sup>

Vittorio Moschini, allora direttore delle Gallerie dell'Accademia, fin dal 1945 aveva conferito a Carlo Scarpa l'incarico di progettare l'ampliamento del Museo e la nuova sistemazione. In una lettera a Brandi, probabilmente membro della Commissione ministeriale incaricata di prendere in esame il nuovo ordinamento, ne chiede l'appoggio. Il progetto di Moschini è ambizioso: prevede il trasloco dell'Accademia e la costruzione di nuove sale:

anche dopo gli attuali lavori, infatti, la sistemazione della Galleria risulterà inadeguata alla sua importanza – scrive – vi saranno esposte in modo decoroso le opere importanti ma rimarranno da risolvere molti problemi, tra cui quello di una successione cronologica delle opere esposte, di un ingresso decoroso, di un depositario spazioso e adatto alla buona conservazione dei quadri, di un gabinetto per i restauri, di un'attrezzatura della così importante raccolta di disegni, di qualche sala per l'esposizione provvisoria e conferenze, di ambienti adatti per gli uffici e la biblioteca e l'archivio fotografico.<sup>16</sup>

Quell'allestimento impegnerà Carlo Scarpa fino al 1960; nel 1947, intanto, si aprono la Saletta di Sant'Orsola e quella del Settecento.<sup>17</sup>

Nel 1948, all'Istituto Centrale del Restauro ha luogo la V Mostra dei Restauri, ordinata in numerosi ambienti e non più soltanto nella Sala delle Mostre: al piano terreno c'era il *Seppellimento di Santa Lucia* di Caravaggio da Siracusa, ma lì il pubblico poteva vedere anche «i nuovi impianti dell'Istituto: la cella a gas per la disinfestazione dei tarli e la grande trincea per i dipinti di eccezionali dimensioni»; al secondo piano un gruppo di dipinti su tavola «fondamentale per il Museo Regionale dell'Aquila», dichiarava la disponibilità dell'Istituto Centrale del Restauro a collaborare: «ove le rispettive Soprintendenze lo ritengano opportuno, per la decorosa sistemazione di complessi d'arte, che pur non essendo dei capolavori, esigono, tuttavia, le cure di una scrupolosa conservazione»; nell'atrio e nella sala delle Mostre altre nove opere tra cui *La Madonna con il Bambino* di Duccio dalla Pinacoteca di Perugia e *L'Incoronazione della Vergine* di Giovanni Bellini dalla Pinacoteca di Pesaro.<sup>18</sup> Quel restauro, decisivo per l'impostazione del problema delle vernici, si presentava a Roma prima che la tavola partisse per figurare alla mostra di Giovanni Bellini, allestita da Carlo Scarpa a Venezia (12 giugno del 1949).

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> 18.8.1947; 25.8.1947 e 16.12.1947, lettere di V. Moschini a C. Brandi, Roma, Archivio ICR.

<sup>17</sup> V. Moschini, *La nuova sistemazione delle Gallerie di Venezia*, in «Bollettino d'arte del M.P.I.», I (1948), pp. 85-90.

<sup>18</sup> Ministero della Pubblica Istruzione - Istituto Centrale del Restauro, *V Mostra dei Restauri*, catalogo, Roma 1948.

Dalla Sala delle Mostre che continua a rappresentare una sorta di nucleo fondante, sembrano irradiarsi per poi riconfluirvi altre direttrici espositive, quasi a visualizzare le attività, gli strumenti che, una volta avvenuto il riconoscimento dell'opera d'arte in quanto tale, sono chiamate a mobilitarsi intorno ad essa, come "ancelle".

All'attenzione per le attrezzature scientifiche – già ribadita nel catalogo del 1942 – si affianca l'esigenza costante di raccogliere informazioni sui restauri precedenti, sui dati climatici delle città di provenienza, già segnalata da Maria Ida Catalano.<sup>19</sup> Sul finire degli anni Cinquanta, il riguardo per il microclima si intensificherà.<sup>20</sup> In altri casi, invece, compare la richiesta, perfino concitata, di notizie inventariali, della provenienza, di fotografie antiche quando il dipinto ai «primi assaggi» appare «sconcertante» ed è il caso della *Madonna della Misericordia* del Boccati dalla Pinacoteca di Perugia che una pesante ridipintura cinquecentesca poteva far apparire falso.<sup>21</sup>

Per rendere puntualmente conto dei restauri eseguiti, Brandi organizza una mostra anche nell'anno seguente (1949), contraddistinta dalle ricomposizioni dei frammenti degli affreschi del Camposanto di Pisa e degli Eremitani di Padova, anche se *La decapitazione di San Giacomo* del Mantegna può tramandare solo: «il ricordo più prossimo di un'opera distrutta». La Sala delle Mostre mantiene la sua funzione centrale accogliendo alcune opere fra cui la *Pietà* di Sebastiano del Piombo dalla Chiesa di Santa Maria della Verità, a Viterbo; nell'ingresso, al piano terreno, erano esposte le fotografie dei lavori più significativi.

## GLI ESITI DELLA RICOSTRUZIONE

Fino a questo punto, l'isolamento dell'opera d'arte nell'accezione brandiana sembra trovare una radice poetica in Proust e in Valéry che, nel 1934, narra così una sua visita ai musei:

L'orecchio non riuscirebbe ad ascoltare dieci orchestre contemporaneamente. La mente non può seguire né compiere operazioni diverse e distinte, e non esistono ragionamenti simultanei. Ma l'occhio, nell'apertura del suo angolo mobile e nel momento della percezione, si trova costretto ad accogliere un *ritratto* e una *marina*, una *cucina* e un *trionfo*, personaggi dalle condizioni e dalle dimensioni più diverse; e per di più, deve accogliere nello stesso sguardo armonie e modi di dipingere non paragonabili fra loro.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> M. I. Catalano, *Brandi ... cit.*, p. 43. In piena seconda guerra mondiale (febbraio 1942), in vista del trasferimento per i restauri dei dipinti di Antonello da Messina e del Caravaggio, il restauratore dell'Istituto era stato inviato in Sicilia (28 ore di viaggio), per provvedere alle misurazioni della temperatura e dell'umidità nei luoghi abituali delle opere, alla ricerca dei dati climatici generali della città e per la cura dell'imballaggio. L'accurata e dettagliata relazione è conservata nell'Archivio ICR.

<sup>20</sup> Cesare Gnudi, per la Pinacoteca di Bologna, verrà sollecitato a procurarsi presso l'Università o gli uffici comunali i dati meteorologici degli ultimi anni, soprattutto nei riguardi dell'umidità relativa oltre che della temperatura.

<sup>21</sup> Lettera di Brandi a Gisberto Martelli, allora Soprintendente a Perugia, Roma, Archivio ICR, Archivio privato del Direttore.

<sup>22</sup> P. Valéry, *Il problema dei musei*, in *Scritti sull'arte*, Milano 1984, p. 113.

Egli ne vede una prima applicazione pratica a New York e a Chicago in occasione del suo primo viaggio americano per l'inaugurazione delle mostre cui fa riferimento Maria Ida Catalano.<sup>23</sup>

La sua elaborazione teorica segna, quindi, una tappa fondamentale, offrendo un esempio concreto, nella Sala delle Mostre, togliendo le cornici intese kantianamente come "ornamento" e riconducendo l'opera al centro di tutto, in un ambiente che non può essere né neutro né carico di orpelli storicizzanti<sup>24</sup> e prosegue individuando altre tappe.

A conclusione di quegli anni di lavoro a ritmi serrati, dei numerosi restauri impegnativi che avevano richiesto, consentito e sostanziato il suo sforzo decisivo, Brandi, nella prolusione al Corso di perfezionamento dell'Università di Roma (1948-49), riprende un tema già vivo nel *Carmine*:

E neppure vorremmo parere esagerati dicendo che ovunque e comunque si metta mano a restaurare un'opera d'arte, dall'intervento minimo che può ridursi a cambiar le tegole a un monumento o a ricollocare una statua all'altezza per cui era stata modellata, noi non possiamo illuderci di contenere la nostra attività nel mero campo della pratica.<sup>25</sup>

Quel pensiero penetrava all'interno di linee di confine che, già sulla soglia della II Guerra Mondiale, si stavano modificando, anche attraverso un processo di maturazione indotto dal confronto con altre realtà. Il giro di boa si era avuto alla "Conferenza internazionale di studi sull'architettura dei musei" svoltasi a Madrid nel 1935, dove l'Italia era stata presente in virtù di una incalzante politica di mostre ma quasi assente per quella museale.<sup>26</sup> Nel 1938, al convegno dei Soprintendenti, presieduto dall'allora ministro Bottai, fra gli argomenti dominanti, il restauro, la catalogazione, l'arte contemporanea, Guglielmo Pacchioni aveva richiamato l'attenzione anche sull'ordinamento dei musei.<sup>27</sup>

Gli spunti più ricchi fiorivano, però, in Europa e oltreoceano, lì dove erano state compiute le prime ricerche sull'effetto scolorante della luce da parte delle industrie tessili,<sup>28</sup> dove esistevano numerosi esempi ed una ricca bibliografia. Fin dal 1947, si era costituito l'ICOM (International Council of Museum) per iniziativa dell'Unesco, che, dal 1948, inizia la pubblicazione della rivista quadrimestrale «Museum», un importante nodo di scambio internazionale su quelle tematiche.<sup>29</sup> L'ICOM promuoveva anche congressi di

<sup>23</sup> In questo stesso volume.

<sup>24</sup> Questi, ormai, apparivano ridicoli, come gli scriveva nel 1949 anche Bertini Calosso a proposito del Duccio di Perugia: egli apprezza la «tenacia appassionata e intelligente» con la quale Brandi organizza questo «settore essenziale della tutela del nostro Patrimonio Artistico» inviandogli due fotografie della *Madonna* di Duccio «eseguite prima del restauro del 1920 all'incirca» e fornisce un'indiretta testimonianza dell'allestimento: «È spassoso vedere come la Madonna senese è stata costretta entro mobili umbri, e avvicinata a qualche esemplare di [...] Antonio Mezzastri o di Benedetto Bonfigli!».

<sup>25</sup> C. Brandi, *Il fondamento teorico del restauro*, in Id., *Il restauro. Teoria e pratica*, a cura di M. Cordaro, Roma 1994, pp. 5-14. Il testo è la prolusione tenuta da Brandi nell'a.a. 1948-49 al Corso di Perfezionamento dell'Università di Roma in Teoria e storia del restauro, poi pubblicato con lo stesso titolo in «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», 1950, pp. 5-12.

<sup>26</sup> *Muséographie ... cit.*; cfr. M. Dalai Emiliani, *Musei della ricostruzione in Italia tra disfatta e rivincita*, in Carlo Scarpa a Castelvecchio, a cura di L. Magagnato, Milano 1982, pp. 149-170.

<sup>27</sup> G. Pacchioni, *Coordinamento dei criteri museografici (1938)*, in Ministero per i Beni e le Attività Culturali, *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a cura di V. Cazzato, Roma 2001, pp. 290-298.

<sup>28</sup> C. Brandi, *I viaggi delle opere d'arte*, in C. Brandi, *Il restauro. Teoria e pratica cit.*, p. 282.

<sup>29</sup> M. Dalai Emiliani, *Musei ... cit.*, p. 165.

museografia e Brandi parteciperà a quello di Londra (1950), di Lisbona (1952), di Palermo e di New York (1954).<sup>30</sup> In seguito, L'ICOM offrirà anche una utile collaborazione per lo studio del comportamento del legno nel caso del restauro della *Flagellazione* di Piero della Francesca.

Subito dopo la guerra, in risposta alla nuova situazione politica e per riparare i gravi danni subiti dal patrimonio artistico, l'azione per il rinnovamento dei musei in Italia si intensifica con grande slancio. Dal 1945 molte città italiane, anche le minori, hanno migliorato i loro musei: sono state aperte nuove sale accanto alle vecchie, l'ordinamento delle opere ha seguito dei raggruppamenti più sistematici, a volte ci sono state trasformazioni profonde, in particolare alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, alla Pinacoteca di Parma, a Urbino, al Museo di San Martino a Napoli. Milano, la città più danneggiata, ha già riaperto la Pinacoteca di Brera (1950) e il museo Poldi Pezzoli (1951); il Castello Sforzesco è in restauro. Genova ha dato vita ad uno dei musei più moderni del momento, Palazzo Bianco, che quasi totalmente distrutto dal bombardamento del 9 novembre 1942 si riapre (1950) per volontà di Caterina Marcenaro e per opera dell'architetto Franco Albini. L'inizio del nuovo decennio consentiva già i primi bilanci e a trarli è Giulio Carlo Argan.

I temi all'ordine del giorno ci sono tutti: il riordino è fortemente selettivo ma sono state realizzate tredici sale per depositi molto funzionali e locali di studio; sono state tolte ai quadri tutte le cornici non originali e ogni elemento di arredo decorativo che potesse evocare il precedente uso di nobile abitazione; l'illuminazione è attentamente studiata, i dipinti "sospesi" alle pareti o su agili supporti, disponibili alla contemplazione, al dialogo con lo spettatore.<sup>31</sup> L'ordinamento si dichiara educativo, il pubblico deve essere il nuovo protagonista di musei rigenerati; continua a mantenersi stretto il legame fra mostre e musei. Nel 1950 inizia la pubblicazione del «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», «specchio della vitalità dell'Istituto Centrale del Restauro e della varietà e ampiezza delle ricerche che vi si compiono», come scriveva Lionello Venturi nella presentazione.<sup>32</sup> Fin dai primi numeri, appaiono, in parallelo, sia gli articoli fondamentali di Brandi sul restauro, sia quelli di Liberti o di Santini sulla luce naturale o artificiale e, su tali argomenti, si riportano anche notizie da «Museum».<sup>33</sup>

<sup>30</sup> In una di quelle occasioni, al Louvre per mostrane le sale riordinate, Brandi assiste ad un concerto, all'interno del museo, quasi sorpreso dalle raffinatissime scelte musicali, in una cornice indimenticabile: «era illuminato, spesso teneramente, e rilievi assiri e babilonesi, egiziani e sumeri ritrovavano quasi lo splendore delle notti di laggù ...», in «L'Immagine», I (1947-48), p. 495.

<sup>31</sup> G. C. Argan, *Renouveau des musées en Italie*, in «Museum», V (1952), pp. 156-164; C. Marcenaro, *Le concept de musée et la réorganisation du Palazzo Bianco, a Gènes*, ivi, pp. 250-258; M. Dalai Emiliani, *Musei ... cit.*, pp. 153-154. L'anno successivo esce il resoconto ministeriale che, nella dichiarazione sui criteri, oscilla ancora pericolosamente, non riuscendo a sottrarsi alle Sirene dell'ambientazione, cfr. Ministero della Pubblica Istruzione, *Musei e gallerie d'arte in Italia. 1945-53*, a cura di G. Rosi - V. Brugnoli - A. Mezzetti, Roma 1953.

<sup>32</sup> L. Venturi, *Presentazione*, in «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», I (1950), s.p., che delinea il progetto della rivista: «Il programma di superare il carattere archeologico del restauro per portare l'attenzione sull'*artisticità* dell'opera, i saggi storici sulle vernici, sulle falsificazioni, sui pregiudizi e le ricerche fisico-chimiche sul materiale del supporto e sull'illuminazione dei musei sono alcuni aspetti di ricerche nei domini dell'estetica, della storia, della scienza sperimentale ...».

<sup>33</sup> S. Liberti, *Le illuminazioni al neon dei musei e generalmente dei dipinti*, in «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», I (1950), pp. 27-28; Id., *Ancora sull'illuminazione dei musei*, ivi, 2 (1950), pp. 65-68; M. Santini, *Luce naturale e luce artificiale in relazione alle opere d'arte*, ivi, 16 (1953), pp. 189-197. Fin dal 1949, l'ICOM aveva compiuto uno studio delle moderne sorgenti di luce artificiale, cfr. P. Eeckout, *Natural and Artificial lighting at the Museum voor Schone Kunsten, Ghent*, in «Museum», V (1952), pp. 28-39.

Intanto, nell'universo di Cesare Brandi stava maturando qualcosa di decisivo. La riflessione sullo spazio e sull'ambiente si avvale anche di sconfinamenti in altri mondi, mentre l'interesse per la "museografia" scava a fondo senza soffermarsi solo su accessori esterni (le cornici) intaccando, invece, la sostanza spaziale del problema. In un breve scritto inedito di Cesare Brandi, la *Piccola teoria della scenografia per Balletti*, databile con certezza al 1950, compaiono pensieri e osservazioni, quasi una catena di ragionamenti sul tema della resa spaziale nella scenografia per il balletto, distinta da quella per il teatro, ma che presenta, a mio parere, assonanze con il tema dello spazio e dell'ambiente nell'allestimento dei musei.<sup>34</sup>

Brandi afferma:

Per altro vi sono condizioni "costitutive" della danza, che non possono non determinare esigenze più sottili, diremmo, se non diverse, da quelle che richiede il teatro in genere. Ciò, naturalmente, a prescindere dal suggerimento ambientale che si attende dalla scenografia. A questo riguardo, in teoria, non si può assolutamente distinguere fra la scenografia per un'Opera e quella per un Balletto. Il suggerimento ambientale infatti, né per un'Opera né per un Balletto, deve rappresentare un "illusionismo realistico" ma solo aiutare il concretarsi della "sostanza conoscitiva" che l'immagine teatrale sviluppa. Oltre a questo suggerimento, che non deve restare "didascalico" ma intimamente connettersi all'azione teatrale, la scenografia – intesa come scene e costumi – deve realizzare la "figuratività" dell'immagine teatrale, nel senso di costituire la "spazialità" propria di quest'immagine.<sup>35</sup>

Non sembra germinare da radici molto distanti il testo che, nella *Teoria del restauro* appare sotto il titolo di *Lo spazio dell'opera d'arte*, uno dei pochi senza data.

Un'iniziativa quasi sperduta ma richiamata in vita da Maria Ida Catalano<sup>36</sup> ci offre una dimostrazione, certamente aggiuntiva «delle caratteristiche della critica brandiana, la quale trae la sua cifra così personale, e forse irripetibile, proprio dalla continua osmosi con l'elaborazione teorica»<sup>37</sup> cui si deve unire l'elemento dell'attività pratica, quel bisogno reale di un contatto con l'esperienza, particolarmente forte e produttivo in quegli anni.

Per i *Corsi di Specializzazione in discipline archeologiche e storico-artistiche* che si svolgevano annualmente all'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma e di cui era Commissario straordinario Achille Bertini Calosso, Cesare Brandi svolge alcuni cicli di lezioni, in parallelo con quelli all'Università «La Sapienza», che sembrano saldare il restauro, la conservazione alla "museografia": nel 1953-54 *Teoria, storia e pratica del restauro*; nel 1954-55 *Il restauro come conservazione dell'opera d'arte*; nel 1955-56 *Il restauro come conservazione dell'opera d'arte: la materia dell'opera d'arte*; nel 1956-57 *Il restauro preventivo*. Destinatari del corso erano i dipendenti delle Soprintendenze statali insieme ai direttori e ai funzionari dei Musei Civici.<sup>38</sup>

<sup>34</sup> *Teoria del balletto*, ms., Roma, Archivio ICR, Archivio privato del Direttore; dalla corrispondenza relativa si ricava la data.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Cfr. M. I. Catalano in questo stesso volume.

<sup>37</sup> P. D'angelo, *Prefazione*, in C. Brandi, *Elicon III-IV. Arcadio o della Scultura. Eliante o dell'Architettura*, Roma 1992, p. XXXIII.

<sup>38</sup> Archivio dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte. Erano previste anche borse di studio per consentire la frequenza a chi proveniva da altre città e la partecipazione degli assistenti universitari, ai quali erano riservate quattro borse di studio.

L'impostazione dei corsi, intitolati in modo significativo *Teoria, Storia e Pratica del Restauro*, come testimoniano i libretti delle lezioni che si sono conservati, comportava una prolusione e alcune lezioni teoriche introduttive svolte da Brandi, sopralluoghi ai restauri, e lezioni tenute dai funzionari dell'Istituto Centrale del Restauro, suddivise in tre gruppi: Architettura, Pittura e Scultura.

La visione è decisamente ad ampio raggio: il restauro dei monumenti deve coinvolgere la tutela del paesaggio, le strade; gli affissi, i punti di vista (4 marzo 1954); la conservazione dei monumenti medievali è pensata in relazione ai problemi dell'urbanistica moderna (25 febbraio 1955). Nell'ambito del corso *Il restauro come conservazione dell'opera d'arte* la lezione tenuta da Brandi ha come titolo *La museografia in relazione alla conservazione delle opere d'arte: illuminazione e condizionamento dell'aria* (25 febbraio 1955) ed è seguita da due lezioni svolte da Roberto Carità: *Illustrazione di vari esempi di illuminazione artificiale e naturale dei musei con accenno alle basi teoriche* (28 febbraio 1955) e *Questioni museografiche relative alla conservazione ed alla sicurezza delle opere d'arte*. Nel corso dell'anno 1956-1957 si entra maggiormente nel dettaglio tecnico con le lezioni di Masari: *Problemi relativi alle vibrazioni* (con riguardo particolare alla Farnesina); *Condizionamento di grandi ambienti e risanamento dall'umidità*. Le lezioni introduttive di Brandi riguardavano: A. *Come debba intendersi la conservazione in loco delle opere d'arte mobili* (25 febbraio 1957), B. *Come e quando si debbano far viaggiare le opere d'arte. Le esposizioni da fare e da non fare* (4 marzo 1957);<sup>39</sup> all'interno di quell'introduzione si collocavano le lezioni di Santini (*La spettrofotometria in relazione alla conservazione dei dipinti*, 28 febbraio 1957, e *Condizionamento totale o parziale con il relativo sopralluogo*, 1 marzo 1957); e ancora due lezioni di Carità sui sistemi d'illuminazione artificiale nelle gallerie (5 marzo 1957). Nella seconda sezione sempre Carità dedica due lezioni ai rifugi, magazzini e imballaggi (8 marzo 1957) e una alle *Misure per il trasporto e l'imballaggio delle opere d'arte in relazione alle norme Unesco* (9 marzo 1957). Anche da questi accenni<sup>40</sup> affiora lo stesso limpido disegno che si sta componendo per la *Teoria del restauro*; i problemi trattati entrano agilmente nella medesima griglia, quasi un contrappunto alle tematiche lì affrontate e svolte, materia viva di ricerca e di applicazione.

Quel momento ricco di intrecci, di scambi continui fra teoria e pratica in direzione di un pubblico largo, si manifesta anche con la *Mostra dei dipinti restaurati. Angelico Piero della Francesca Antonello da Messina*, che si svolge a Palazzo Venezia nel marzo 1953. Nella presentazione del catalogo, Brandi non dissimula l'orgoglio per i numerosi progressi compiuti dall'Istituto e per «alcune realizzazioni per la prima volta ottenute nel campo del restauro», dalle radiografie eseguite con il metodo oscillatorio, il nuovo apparecchio radiografico che *eliminava* la parchettatura consentendo radiografie stratigrafiche e stereoscopiche, alla misurazione dell'umidità relativa all'interno dei dipinti su tavola, alle fotografie a colori eseguite e stampate dai Laboratori fotografici dell'Istituto, alla ricerca dei legni adatti per la parchettatura della tavola di Piero della Francesca.

In tale circostanza il *Polittico di Sant'Antonio* di Piero della Francesca (Perugia, Galleria Nazionale) era esposto con la cimasa separata, in seguito alle discontinuità stilistiche riscontrate durante il restauro; benché la cornice fosse falsa, non viene tolta poiché risultava chiaro che «la pittura si arrestava al limite attuale».<sup>41</sup>

<sup>39</sup> La sottolineatura è dell'autore. Sono conservati i libretti delle lezioni ma non esisteva alcuna forma di dispensa.

<sup>40</sup> L'argomento è in corso di studio e di approfondimento.

<sup>41</sup> Ministero della Pubblica Istruzione - Istituto Centrale del Restauro, *Mostra di dipinti restaurati. Angelico Piero del-*



Nel 1953, nel Municipio di Messina, Carlo Scarpa, che fra il 1950 e il 1952 aveva lavorato alla sala dei Primitivi e a quella delle Pale d'altare alle Gallerie dell'Accademia a Venezia, allestisce la mostra *Antonello da Messina e i Quattrocentisti siciliani* al cui comitato scientifico partecipa Brandi, che dedica un intero numero del «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro» ai restauri e a lode della mostra che «non si è prestata a servire interessi di privati né a manovre antiquarie». <sup>42</sup>

È un'indicazione, un rimando dell'autore stesso che lega insieme il saggio sulle cornici che conclude la *Teoria del restauro* e l'*Eliante*, rinviando ad esso per ciò che concerne il problema dell'interno e dell'esterno come dimensioni della spazialità architettonica ed in quanto *tema spaziale* dell'architettura, a seconda del quale la parete viene ad assumere un trattamento ed un valore differenti e due diverse accezioni spaziali, di piano o di superficie. <sup>43</sup> Quel dialogo, iniziato nel settembre 1944, si conclude a New York il 31 dicembre 1953 <sup>44</sup> durante il secondo soggiorno di Brandi in America per l'inaugurazione, nel gennaio 1954, del grandioso ampliamento del Metropolitan Museum (95 gallerie completamente rinnovate).

Nella sezione quinta e sesta del dialogo «che sono di fatto un seguito di saggi, di compiuti e spesso straordinari saggi su singoli capolavori» <sup>45</sup> quasi frantumando la struttura dialogica, avviene quello scarto decisivo che nasce dalla consapevolezza, ormai profonda e indiscussa, dello spazio dell'opera d'arte distinto dallo spazio esistenziale. Ne *Lo spazio dell'opera d'arte* Brandi si esprime così:

L'opera d'arte, in quanto *figuratività* si determina in una autonoma spazialità che è la clausola stessa della realtà pura. Questa spazialità arriva allora ad inserirsi nello spazio fisico che è il nostro stesso spazio. Vi insiste senza tuttavia parteciparne e questa condizione – prosegue Brandi – costituisce, per l'opera d'arte, la fonte di un'infinità di problemi, relativi [...] al *punto di sutura* fra questa spazialità e lo spazio fisico [...] È per questo che il primo intervento [...] non sarà quello *diretto* sulla materia stessa dell'opera, ma quello volto ad assicurare le condizioni necessarie a che la spazialità dell'opera non venga ostacolata al suo affermarsi entro lo spazio fisico dell'esistenza. Da questa proposizione discende che anche l'atto con cui un dipinto viene attaccato ad un muro, non indizia già una fase dell'*arredamento*, ma in primo luogo costituisce l'*enucleazione* della spazialità dell'opera, il suo riconoscimento, e quindi gli accorgimenti presi perché sia tutelato dallo spazio fisico. Attaccare un quadro ad una parete, togliergli o mettergli una cornice, mettere o levare un piedistallo ad una statua, toglierlo dal suo posto o creargliene uno nuovo; aprire uno spiazzo o un largo ad un'architettura [...] ecco altrettante operazioni che si pongono come altrettanti *atti* di restauro. <sup>46</sup>

L'esempio di Sant'Andrea della Valle è fulminante: l'apertura dello slargo della strada non danneggia «Materialmente nulla, figurativamente molto». La notifica della sola fac-

la Francesca Antonello da Messina, catalogo della mostra Roma, Palazzo Venezia, marzo 1953; C. Brandi, *Restauri a Piero della Francesca*, in «Bollettino d'arte», 1954, pp. 241-258, p. 254.

<sup>42</sup> C. Brandi, *I restauri compiuti dall'Istituto Centrale del Restauro per la mostra di Antonello da Messina e del Quattrocento siciliano*, in «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», 14-15 (1953), s.p.

<sup>43</sup> C. Brandi, *Togliere o conservare le cornici come problema di restauro*, in C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 151.

<sup>44</sup> C. Brandi, *Eliante o dell'Architettura*, Roma 1992, p. 368.

<sup>45</sup> P. D'Angelo, *Prefazione* cit., p. XIII.

<sup>46</sup> C. Brandi, *Lo spazio dell'opera d'arte*, in *Teoria del restauro*, lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli - J. Raspi Serra - G. Urbani, Roma 1963.

ciata non serve a nulla poiché non la salverebbe che «nella sua sussistenza materiale, non nell'ambito spaziale che le compete in proprio». <sup>47</sup>

In quegli anni, che seguivano a quasi un secolo di allestimenti di ambientazione in cui la parete veniva annullata come spazio e trattata solo come supporto di stoffe o arredi, il museo trova o ritrova una sua "immagine" architettonica. In tal senso, si può individuare una consonanza con le tensioni e con alcune realizzazioni non solo di Albinì e di Scarpa <sup>48</sup> ma anche di Gardella e di quanti erano alla ricerca di uno spazio architettonico «comunque caratterizzato contro la pretesa neutralità dello spazio museale» nella certezza di un nesso inscindibile fra quello e l'opera d'arte, contro la pretesa di fare il «vuoto intorno ad essa». <sup>49</sup>

Nel luglio 1954, a Pisa, Brandi prende le distanze dalle sue convinzioni espresse in precedenza in merito alle cornici:

sono l'autore di un esempio del quale mi pento, cioè l'abolizione delle cornici. La cornice non è solo un elemento decorativo, è un elemento necessario come raccordo della spazialità all'immagine, allo spazio ambiente, vissuto. La cornice deve rappresentare un elemento di interruzione e di ripresa di due spazialità che non hanno possibilità di contiguità spaziale. È una forma di eccessiva modernità quella di liberare il quadro della cornice. Per eliminare le cornici: o illuminazione speciale, o raccordi speciali in modo che si possa neutralizzare questa specie di prevaricazione che ha lo spazio ambiente. <sup>50</sup>

La critica a Palazzo Bianco nasce di qui, non si possono togliere semplicisticamente le cornici ad un quadro antico «senza sostituire la cornice con un diverso raccordo» e sarà l'ambiente architettonico a decidere «la sorte del raccordo spaziale da impiegare [...] il criterio di porre una cornice del '400 a un dipinto del '400, non è tassativo». <sup>51</sup> Il gesto "so-spensivo" di Albinì e la filologia non gli sembrano ancora soddisfacenti.

La nuova sistemazione di Palazzo Abatellis a Palermo, voluta da Giorgio Vigni e realizzata da Carlo Scarpa quasi di getto, s'inaugura, nel giugno 1954, <sup>52</sup> con un convegno di museografia al quale Brandi partecipa.

Li *Il Trionfo della Morte* ha trovato casa – scriverà – È difficile staccarsene, anche se subito dopo c'è l'esca di una stupenda, colossale anfora islamica [...]. Con quest'anfora cominciano le collocazioni abili, sofisticate, talora outrées, che l'architetto Scarpa [...] ha escogitato [...]. Ma se c'era una collezione d'arte che richiedeva, esigeva soluzioni meno ovvie di quella, a rasoterra che consiste nell'appendere una pittura a un chiodo o ad una corda, questa collezione era proprio la Galleria di Palermo [...] è facile rendersi conto che il nerbo dei dipinti è dato per lo più da opere di interesse locale, anche se si tratta di un distretto dell'importanza della Sicilia, e per di più in uno stato di conservazione deplorabile.

<sup>47</sup> C. Brandi, *Il restauro preventivo*, in C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., pp. 86-87.

<sup>48</sup> Ambedue partecipano ad un corso di specializzazione dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte.

<sup>49</sup> M. Mulazzani, *La tradizione italiana del "museo interno"*, in A. Huber, *Il museo italiano*, Milano 1997, p. 84.

<sup>50</sup> C. Brandi, *Il restauro e l'interpretazione dell'opera d'arte*, in *Atti del Seminario di Storia dell'Arte dell'Università degli studi di Pisa*, Pisa-Viareggio 1-15 luglio 1953, Pisa 1954.

<sup>51</sup> C. Brandi, *Togliere o conservare le cornici ...* cit., p. 152.

<sup>52</sup> G. Vigni, *La Galleria Nazionale della Sicilia a Palermo*, in «Bollettino d'Arte», s. IV, XL (1954), pp. 185-190; G. Vigni, *Nouvelle installation de la Galleria Nazionale della Sicilia, Palermo*, in «Museum», 4 (1956), pp. 201-214.

È una situazione a lui ben nota:

tavole tartassate da liscivature feroci, si trovano in genere ricoperte da uno strato come di cinnamomo o di sandracca che le fa *sospettare* piuttosto che *vedere*. Quegli strati rossastri, avvampati, perversi, una volta rimossi, rimettono in luce delle tragiche larve, epidermidi incartapecorite, impronte ...

Con un simile prontuario c'era poco da stare allegri: e si deve veramente ad una scelta accorta, e allo spregiudicato, risicato *modo di porgere* dello Scarpa, se gli alti e bassi riescono a connettersi in uno snodamento che può essere offerto in proficuo pasto anche al medio visitatore, non solo allo studioso.<sup>53</sup>

Nel 1955, si inaugura a Perugia la Galleria Nazionale dell'Umbria, per la cui Pinacoteca l'Istituto stava lavorando da anni<sup>54</sup> e nella cittadina si svolge il I convegno di museologia, con cui la disciplina fa il suo ingresso ufficiale in Italia.

Il nuovo allestimento aveva posto un dilemma: mantenere il museo nel suo antico palazzo, con tutti gli accomodamenti che ciò richiedeva, la catena di difficoltà grandi e piccole che si presentavano, oppure ricorrere alla costruzione di un nuovo edificio? Brandi non ha dubbi in favore del medievale Palazzo dei Priori: il progetto di una nuova costruzione era «costosissimo e squallido» e le spese enormi per edificarlo avrebbero assorbito tutte quelle per le attrezzature necessarie ad una buona conservazione. L'assenza di un impianto di condizionamento, però, è un inconveniente: Perugia, infatti, come Siena, è una città ventilata, a clima prevalentemente secco e dove i tre quarti delle pitture sono su tavola spesso con traverse fisse, inchiodate o incollate sul retro che bloccano le fibre del legno. Si dovrà prevedere, quindi,

la sistemazione di vari igrometri, cosicché, se si vedesse che l'umidità relativa si riducesse oltre un certo limite di sicurezza si possa intervenire con una umidificazione provvisoria, che non sarà di bell'aspetto, ma sempre preferibile al deterioramento delle pitture.<sup>55</sup>

Dall'edificio si sono ottenuti tutti gli spazi possibili ora – prosegue Brandi – il salone all'ingresso

con gli arconi potenti e il gioco luminoso delle finestre, nella sua freddezza senza ripieghi, rappresenta una specie di grandioso monito iniziale, un invito al silenzio, alla spoliatura monastica degli ambienti.

<sup>53</sup> C. Brandi, *Sicilia mia*, Palermo 2003, pp. 201-202.

<sup>54</sup> Oltre al restauro del polittico di Piero della Francesca, *Madonna in trono con il Bambino, San Francesco, San Giovanni, Sant'Antonio e Santa Elisabetta*, arrivato in Istituto nel dicembre 1951 e finito il 12 gennaio 1952, all'Istituto erano stati affidati anche la *Madonna con Bambino* di Duccio, il polittico del Beato Angelico, la *Madonna della Misericordia* del Boccati che, a causa di pesanti ridipinture, fa addirittura temere a Brandi che si tratti di un falso, per cui chiede un immediato riscontro inventariale; e, inoltre, la *Madonna dell'Umiltà* di Gozzoli, la *Natività* del Perugino, la *Madonna con il Bambino e santi* del Signorelli, e altri (Roma, Archivio ICR, fasc. Perugia II AI, Galleria Nazionale dell'Umbria). A conferma della dannosa influenza del clima secco della città sui dipinti su tavola, la richiesta avanzata all'ICR da Francesco Santi, allora Soprintendente, di un restauratore per controllare i sollevamenti della pellicola pittorica presenti da tempo sul polittico dell'Angelico ed aggravatisi (1975). La vicenda si concludeva con l'esortazione rivolta da Giovanni Urbani (1981), allora Direttore dell'ICR, al Soprintendente Valentino, a «prendere in considerazione l'opportunità di installare, quanto meno nelle sale contenenti dipinti su tavola, i sistemi di regolazione delle condizioni termoigrometriche» per cui la Soprintendenza aveva chiesto tramite l'ICR la consulenza al direttore del CNR (Roma, Archivio ICR).

<sup>55</sup> C. Brandi, *I problemi di un museo*, in «Cronache», 11.1.1955.

Non è d'accordo sugli affreschi staccati posti a filo del muro:

Secondo me, questo è un ripiego insidioso e perfino pericoloso, perché tende a integrare l'affresco alla parete come se ne avesse originariamente fatto parte anche prima di esserne staccato

ed è dannoso dal punto di vista conservativo in quanto diminuisce la circolazione intorno e «lo fa partecipare maggiormente al blocco termico del muro». Invita, poi, ad un ripensamento sul

colore chiarissimo dato in modo uniforme a tutte le sale. È il gusto del nostro tempo – esclama – invalso ormai dalle esposizioni di arte moderna, diffuso fin nell'ambientamento domestico [...] Ma non si può accogliere come una soluzione esatta. Certo è sempre meglio che quelle cortine a finti damaschi ancora pendule in certe nostre Gallerie.

Il punto, prosegue Brandi, non consiste nel variare il colore ma in un principio:

che *valore* deve essere attribuito alla parete di fondo su cui si trova un dipinto? Posto che quel che conta è il dipinto, e, in una galleria, non si tratta di creare un *soggiorno gemütlich* [...] che valore, strutturalmente, deve assumere la parete rispetto al dipinto? Se accade allora che il colore dato ad una parete possa trasformare in una superficie emittente di luce, sarà difficile che il dipinto possa avvantaggiarsene.

Questo è uno dei difetti della museografia moderna, accanto a quello di avere trascurato il valore sospensivo delle cornici. Si tratta di due problemi

intimamente connessi che rivelano alla radice la stessa incomprendimento riguardo alla spazialità del dipinto e a quella del *vano* dove si trova appeso.<sup>56</sup>

A queste parole, è difficile sottrarsi al ricordo della suggestione delle pareti colorate di Scarpa a Palazzo Abatellis ed è opportuno ricordare che, a quelle date, la *Gestalt* di Arnheim è ancora distante (1957).<sup>57</sup>

Nel 1955, alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, si aprono le *Salette dei capolavori* di Scarpa – le cui le foto compaiono nell'edizione del 1963 della *Teoria* – in cui Brandi ravvisa finalmente una buona soluzione al problema delle cornici in «un corridoio anulare di vuoto intorno al dipinto».<sup>58</sup>

La mostra di Mondrian alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna (1956), dove l'allestimento di Scarpa prevedeva pannelli ricoperti di tela imbiancata a calce, gli farà dire:

il più misurato e accorto, senza fronzoli e senza inciampi un percorso obbligato fra nudi divisori bianchi, contro le pareti grattate e quasi livide. Insomma una specie di neoplasticismo alla Montessori, ma astuto, astutissimo. Con tutto questo bianco su

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> Brandi ricorda l'edizione americana: R. Arnheim, *Art and visual perception*, London 1957, in *Togliere o conservare le cornici* ... cit., p. 155.

<sup>58</sup> Tav. XL, figg. 1-2 in C. Brandi, *Teoria del restauro* cit.

bianco i pochi quadratini di colore puro di Mondrian diventano accecanti, si vedono da un miglio lontano, meglio di una segnalazione ferroviaria.<sup>59</sup>

A conclusione del percorso compiuto da Brandi in quegli anni e nutrito di critica, di teoria e pratica ci si può chiedere: che cosa intendeva per *restauro preventivo*? E l'esposizione sistematica che egli porge inquadra il problema in maniera complessa e del tutto inedita. Certo, non una sorta di "vaccinazione" in grado di immunizzare l'opera d'arte, profilassi che non esiste, ma un'area intera la cui delimitazione discende dalla definizione del restauro:

... il compito dell'individuo che riconosce l'opera d'arte come tale impersona istantaneamente la coscienza universale, a cui è demandato il compito di conservare e trasmettere l'opera d'arte al futuro. [Compito che si pone] come imperativo categorico al pari di quello morale e in questo porsi come imperativo determina l'area del restauro preventivo come tutela, rimozione di pericoli, assicurazione di condizioni favorevoli.

Suggerisce tre direzioni d'indagine comuni a tutte le opere d'arte:

la prima sarà quella relativa a determinare le condizioni necessarie per il godimento dell'opera come immagine e come fatto storico; [la seconda] l'indagine [...] sullo stato di consistenza della materia e, successivamente sulle condizioni ambientali, in quanto ne permettano, ne rendano precaria, o direttamente minaccino la conservazione.<sup>60</sup>

Già Michele Cordaro nella raccolta di scritti sul restauro da lui curata, nel 1994, enucleava una sezione dal titolo *Restauro preventivo* ad apertura della quale poneva l'articolo di Brandi sui viaggi delle opere d'arte (1956) in cui era ribadito, con forza, il concetto di "custodia" anziché di proprietà laddove si parli di opere d'arte, anzi della «più attenta custodia di cui si risponde al mondo intero».<sup>61</sup> In quegli stessi anni tornava alla ribalta il problema affine della ricollocazione degli affreschi nel Camposanto di Pisa e della necessità di offrire loro una protezione con le vetrate, a corollario di quel tema.<sup>62</sup>

Brandi, quasi vent'anni dopo l'esposizione nella Sala delle Mostre (1958) riepiloga:

... siamo risaliti al Museo che è fondamentalmente un *luogo architettonico* per far godere appieno, ma in se stesse le opere d'arte che vi si allogano. Il raccordo spaziale fra queste opere e il *luogo architettonico* darà [...] la misura esatta *della consapevo-*

<sup>59</sup> C. Brandi, *Rigore e ritmo nella pittura di Mondrian*, in «Il Punto», 8 dicembre 1956.

<sup>60</sup> C. Brandi, *Il restauro preventivo* cit., pp. 81-89.

<sup>61</sup> Brandi constata che negli ultimi anni è aumentata la fragilità delle pitture, non approva la «corsa all'illuminazione che si è avuta anche nei musei italiani [...] perché, inevitabilmente aumentano le ore di esposizione [...] Il condizionamento dell'aria che sarebbe davvero utile [...] poiché non offre la spettacolarità dell'illuminazione serale, anzi nessuna spettacolarità, passa in secondo ordine». E fa l'esempio della *Maestà* di Duccio.

<sup>62</sup> C. Brandi, *La protezione degli affreschi nel Camposanto di Pisa*, in *Il restauro ...* cit., pp. 284-289. Non era inferiore la sua preoccupazione per i viaggi imposti alle opere d'arte: fin dal 1952 egli, in occasione della Mostra dei Primitivi mediterranei a Genova, dove la «preziosissima Annunciata ha ricevuto tre piccoli danneggiamenti, uno dei quali, dovuto ad uno strumento appuntito, certamente intenzionale», aveva chiesto al Ministero che quadri così preziosi non venissero esposti con tanta disinvoltura. Si oppone anche alla prosecuzione della mostra a Barcellona «viste le condizioni fatiscenti di molti dipinti sia italiani che esteri» se non dopo «un'accuratissima indagine sulle condizioni dei dipinti stessi, alcuni dei quali, spaccati e sollevati, hanno bisogno più dell'ospedale che del museo» (Roma, Archivio ICR, fasc. Mostre). Preciserà, arricchendo il suo pensiero sull'argomento, nel 1956, in Id., *I viaggi ...* cit. pp. 281-284.

*lezza critica dell'epoca che quel luogo architettonico produce. Ma per questo raccordo non esiste soluzione prefabbricata dall'autore né ricostruibile pazientemente attraverso la storia del gusto. La Museografia come *restauro preventivo*, ecco il nostro assioma. Come restauro preventivo nel predisporre le condizioni più felici per la conservazione, la visibilità, la trasmissione dell'opera al futuro; ma anche come salvaguardia delle esigenze figurative che la spazialità dell'opera produce nei riguardi della sua ambientazione.*

Non indica un museo “perfetto” perché, a suo parere, non si è tenuto sufficiente conto del valore nuovo che la parete acquista nell'architettura moderna, così come «del valore incontrovertibile che ha la parete nell'architettura antica».<sup>63</sup>

S'illumina così il rilievo che in Brandi riveste l'incontro diretto, ravvicinato con l'opera d'arte e quella luce si riverbera anche sul luogo dell'incontro. Quel luogo è, spesso, il museo.

Su questa strada procede quasi solitario anche per la forza, assolutamente eccezionale, di quell'elaborazione, carica di conseguenze impegnative, che possono andare dal trattare metodologicamente come una lacuna le assenze di dipinti che formavano un insieme al rispetto della tridimensionalità di un polittico a due facce che non si attua certo distendendolo su una parete, oppure alla necessità di indagare, nei casi che lo richiedono, sulla collocazione antica di un dipinto, un luogo magari stravolto da successivi restauri, per capire il valore dell'illuminazione e l'importanza della profondità della cornice e non certo per metterlo «dov'era e com'era». Si tratta di una lezione ancora interamente da applicare.

---

<sup>63</sup> C. Brandi, *Il restauro preventivo* cit., pp. 81-89 e C. Brandi, *Il restauro* cit., pp. 15-53, in particolare pp. 33-34. Per quanto concerne il valore della parete nell'architettura, si veda la lettura esemplare di Santa Sofia a Costantinopoli in C. Brandi, *Eliante ...* cit., pp. 336-338.



# L'ARCHEOLOGIA ITALIANA PRIMA E DOPO LA *TEORIA DEL RESTAURO*

LICIA VLAD BORRELLI

Nel presentare un articolo di Becatti sull'archeologia italiana in un volume di scritti in onore di Benedetto Croce (*Cinquant'anni di vita intellettuale italiana 1896-1946*, Napoli 1950) Bianchi Bandinelli citava un'osservazione di Goethe sugli archeologi, i quali «sembrano avere tra gli altri studiosi il privilegio di non essere toccati dalle grandi correnti di pensiero che agitano e trasformano il mondo». Eppure Goethe viveva in un'epoca che aveva generato personaggi della statura di un conte di Caylus, assertore della necessità di «concilier les monuments avec l'histoire» e di un Quatremère de Quincy, precoce e tenace antesignano nella difesa della tutela e dell'integrità del contesto... Ma, a ragione o a torto, l'etichetta è rimasta ed è alla radice di una ironica e benevola sufficienza con la quale sovente molti intellettuali, e, in particolare gli storici dell'arte, si rivolgono agli archeologi.

Se queste premesse hanno una qualche giustificazione – e vedremo che in gran parte l'hanno – non ci si poteva attendere una immediata ricezione della *Teoria del restauro* di Brandi nella cultura archeologica del tempo. Almeno sul piano ideologico. Quale, invece, si ebbe, sempre gradualmente, ma in modo sensibile, sul piano pratico grazie all'attività nel campo archeologico dell'Istituto Centrale del Restauro e degli archeologi che vi operavano. La situazione dell'archeologia italiana nei primi cinquant'anni del secolo appena trascorso è stata ampiamente illustrata nei suoi vari aspetti. Rimandando agli studi di Marcello Barbanera,<sup>1</sup> Vincenzo La Rosa,<sup>2</sup> Daniele Manacorda,<sup>3</sup> Salvatore Settis,<sup>4</sup> per citare solo i più recenti, mi limiterò a tracciarne un breve profilo, al fine di circoscrivere l'arido e infecondo terreno che avrebbe dovuto accogliere i semi della dottrina brandiana.

Dopo l'Unità d'Italia all'antiquaria, che aveva dominato con esiti di grande rilievo il Settecento e la prima metà dell'Ottocento, un nuovo indirizzo orientò l'archeologia ita-

---

<sup>1</sup> M. Barbanera, *L'archeologia degli Italiani*, Roma 1998.

<sup>2</sup> *L'archeologia italiana nel Mediterraneo fino alla seconda guerra mondiale*, a cura di V. La Rosa, Catania 1985 (1986).

<sup>3</sup> D. Manacorda, *Cento anni di ricerche archeologiche italiane: il dibattito sul metodo*, in «Quaderni di Storia», 16 (1982), pp. 85-119.

<sup>4</sup> S. Settis, *Idea dell'arte greca di Occidente fra Otto e Novecento: Germania e Italia*, atti del XXVIII convegno Taranto 1988, Taranto 1990, pp. 135-176; Id., *Da centro a periferia. L'archeologia degli Italiani nel secolo XIX*, in *Lo studio storico del mondo antico nella cultura italiana dell'Ottocento*, atti del convegno, a cura di L. Polverini, Napoli 1993, pp. 301-334.



liana. Le trasformazioni urbanistiche e soprattutto gli sciagurati sventramenti a Firenze prima ed a Roma poi, incrementarono vorticosamente la pratica dello scavo, mentre gli studi si conformavano sui modelli della scuola filologica tedesca dominata dal Furtwängler. Come dirà Momigliano, «gli archeologi italiani vanno a scuola dai tedeschi». <sup>5</sup> Non a caso si riferiva a Federico Halbherr ed a Paolo Orsi, entrambi nativi di Rovereto, città allora sotto il dominio austriaco.

La cattedra di archeologia a Roma fu tenuta dal 1890 al 1915 da Emanuele Loewy «maestro – come dirà Bianchi Bandinelli – della prima generazione di archeologi di formazione europea». <sup>6</sup> Loewy veniva dall'Università di Vienna, ove proprio in quegli anni Wickhoff e Riegl stavano dando un corso rivoluzionario agli studi sull'arte romana. Loewy era sostanzialmente un positivista, ma la sua opera è ricca di aperture verso questi nuovi indirizzi della critica, dalla pura visibilità allo storicismo riegliano. I più avvertiti fra i suoi allievi italiani in qualche modo li recepirono, innestando i portati di queste teorie d'oltralpe anche su alcune istanze idealistiche di derivazione crociana. Vi fu purtroppo qualche pericolosa deriva ideologica, come quella che porterà Biagio Pace a riconoscere nel *Kunstwollen* lo specifico di una stirpe o di una nazione. <sup>7</sup> Di qui alle teorie fasciste e naziste sulla razza il passo era breve. E Pace era un fedele del Regime.

In realtà, tranne questi brevi filtraggi attraverso le lezioni di Loewy e mentre fra gli storici dell'arte medioevale e moderna si accendeva il dibattito intorno alle teorie di Riegl e della scuola viennese, dell'idealismo, del neo-idealismo (Dilthey), delle ricerche iconologiche della scuola di Warburg, della *Gestalt-Psychologie* ecc., il mondo dell'archeologia vegetava sui postumi del filologismo e dell'attribuzionismo. Ma l'archeologia italiana non aveva mai avuto un suo Cavalcaselle e neppure, prima, un Lanzi! E Riegl cominciò ad essere conosciuto solo dopo la ristampa di *Spätromische Kunstindustrie* (1927), la recensione dovuta al Kaschnitz (1929), <sup>8</sup> gli scritti di Bianchi Bandinelli e, infine, la traduzione in italiano con la corposa introduzione di Bettini (1953).

Il positivismo aveva trovato, invece, un terreno fecondo e congeniale negli studi preistorici più strettamente dipendenti dalle scienze della natura. Questo indirizzo permise agli studiosi italiani di preistoria di esplorare tempestivamente i nuovi orizzonti aperti alle scienze umane dalla teoria dei sistemi, dallo strutturalismo e dalle altre correnti di pensiero che allora andavano prendendo forma.

L'espansione italiana nel Mediterraneo, in Africa prima e poi in Grecia, in Turchia e in Albania, <sup>9</sup> ed il regime fascista si valsero dell'archeologia anche come mezzo di penetrazione politica, ma molte iniziative furono frustrate da una infelice, goffa e sgradita propaganda. <sup>10</sup> Nel campo della conservazione, poi, gli archeologi erano portatori di una disciplina impreparata a fronteggiare criticamente il problema della sistemazione di grandi aree monumentali antiche. Furono certo condotti scavi di grande rilevanza e che arricchirono enormemente il panorama delle conoscenze sul mondo antico, ma senza un di-

<sup>5</sup> A. Momigliano, *Terzo contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, Roma 1966, pp. 238-265.

<sup>6</sup> R. Bianchi Bandinelli, *Lecture di Archeologia*, in «La Critica d'Arte», VII (1942), p. 54.

<sup>7</sup> B. Pace, *Introduzione allo studio dell'archeologia*, Milano 1947<sup>3</sup>.

<sup>8</sup> In «Gnomon», 2 (1929), pp. 195-213.

<sup>9</sup> *The Theatre at Butrint. Luigi Maria Ugolini's excavations at Butrint 1928-1932 (Albania Antica IV)*, a cura di O. J. Gilkes, in «The Annual of the British School at Athens», Suppl. al vol. 35 (2003).

<sup>10</sup> Vedi, in particolare, M. Petricioli, *Le missioni archeologiche italiane nel Mediterraneo: uno strumento di politica internazionale*, in *L'archeologia ... cit.*, pp. 9-31.

segno sistematico<sup>11</sup> ed i restauri furono per lo più eseguiti in modo incoerente ed empirico, quando non dannoso. A Rodi e nel Dodecaneso le ricostruzioni, poiché si trattava soprattutto di anastilosi "aiutate" mediante integrazioni con la messa in opera di materiali sporadici o non pertinenti, furono eseguite affidandosi a maestranze dell'esercito e, in particolare, al Genio Militare<sup>12</sup> e/o ai graduati del corpo d'occupazione. Ad esempio i nuovi elementi di raccordo inseriti nelle colonne dell'acropoli di Lindos a volte sono lisci, altre volte scanalati; a Cos nel santuario di Asclepio si ricorre all'uso del cemento e ad impavidi tagli nel materiale originale (1939), come ha rilevato Stefano Gizzi nelle sue ampie e meditate analisi.<sup>13</sup> Gli scarsi e generici accenni ai restauri nelle pubblicazioni specifiche dell'epoca, dalle riviste sull'Africa italiana<sup>14</sup> a «Clara Rhodos» ed ai rapporti dell'Istituto storico-archeologico FERT, al «Bollettino d'Arte» e all'«Annuario della R. Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente», sembrano un'ulteriore conferma di quanto scarso rilievo presentasse questo tema nei suoi aspetti teorici e pratici. Eppure a Rodi furono impegnati anche archeologi di grande sensibilità come Luciano Laurenzi; ma mancava ancora una specifica cultura del restauro.<sup>15</sup>

In quell'epoca, nel 1937, lo stesso Brandi si trovava a Rodi e anche se il restauro non era ancora entrato prepotentemente fra le sue mete professionali le sue meditazioni su questo tema erano certamente già incominciate. Difatti, appena un anno dopo, nel luglio 1938, Argan proponeva nel corso di un primo convegno di Soprintendenti l'istituzione dell'Istituto Centrale del Restauro, che sarà inaugurato nel 1941, e nel 1942, ad un successivo convegno, Brandi illustrava i principi fondanti del primo capitolo della *Teoria del restauro* dedicato a *Il concetto di restauro*, che riprende, a sua volta, *Il fondamento teorico del restauro*, esordio del primo numero del «Bollettino Centrale del Restauro». Come puntualmente è stato rilevato da Pietro Pietrarroia,<sup>16</sup> anche il *Carmine* doveva già essere in gestazione.

Il fervore delle ricostruzioni nel Dodecaneso ed in Africa colpì sfavorevolmente Brandi che, molto più tardi, nei suoi libri di viaggi le deplorò accomunandole anche ad altre improntate allo stesso gusto.

Altrove, però, il panorama non era molto diverso e tale rimase per molto tempo, ancora fino ad anni a noi prossimi. Un esempio perspicuo è offerto dalla complessità e dalla

<sup>11</sup> R. Bianchi Bandinelli, *Archeologia e cultura*, Milano-Napoli 1961, p. 7.

<sup>12</sup> Anche l'Alcubierre, primo scavatore delle città vesuviane per conto del re di Napoli, era ufficiale del Genio!

<sup>13</sup> S. Gizzi, *Reintegrazioni di superfici e di strutture lapidee in area greca e microasiatica. Riflessioni sul restauro archeologico*, Roma, 1997; Id., *Modelli di comportamento per la reintegrazione di lacune nel restauro archeologico in ambito mediterraneo*, in *La reintegrazione nel restauro dell'antico*, a cura di M. M. Segarra Lagunes, Seminario Paestum 1997, pp. 117-140; Id., *Per una rilettura della storia dei restauri di Villa Adriana dal 1841 al 1990*, in «Bollettino d'Arte», 109-110 (1999), pp. 1-76.

<sup>14</sup> «Notiziario Archeologico», «Monografie dell'Africa italiana», «Rivista della Tripolitania», «Annali della Libia», «Libya Antiqua» e poi, dal 1950, i «Quaderni di archeologia della Libia». Un esempio di questa scarsa sensibilità è fornita dal volume del soprintendente G. Guidi, *Il restauro del castello di Tripoli negli anni XII e XIII*, Tripoli 1935. Pur deplorando aggiunte in stile eseguite in passato e menzionando che oggi c'è «una precisazione netta dei criteri da seguire nel restauro dei monumenti storici» (forse un'allusione alla recente carta di Venezia?), il Guidi non si peritò di compiere arbitrari interventi per adeguare l'edificio all'uso e al prestigio del Governatore della Libia.

<sup>15</sup> Vedi, ad esempio, A. Majuri, *Il restauro dell'albergo d'Italia a Rodi*, in «Bollettino d'Arte», 1916, pp. 129-143; Id., *I castelli dei cavalieri di Rodi a Cos e a Bodrum (Alicarnasso)*, in «Annuario della R. Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente», IV-V (1921-1922), 1924, pp. 275-343; L. Laurenzi, *I restauri sull'Acropoli di Lindo*, in «Memorie FERT», II (1938), 16, pp. 9-21 e *passim*.

<sup>16</sup> P. Pietrarroia, *Genesi della Teoria del restauro*, in Brandi e *l'estetica*, a cura di L. Russo, Palermo 1986, pp. LXXVII-LXXXVI.

varietà dei restauri di Efeso ove sperimentazioni di gusto cubista, dichiaratamente alla Wotruba (monumento a Memmio), coesistono con rigorose ricostruzioni ispirate a un ritardato classicismo (biblioteca di Celso).<sup>17</sup> Aberranti e singolari applicazioni dello storicismo nel restauro. Non è questo il luogo per evocare recenti, esecrandi restauri a Istanbul se non per una deplorabile analogia ed una relativa contiguità geografica...

La generazione degli archeologi attivi durante il fascismo segnò, dunque, «un pauroso abbassamento di livello».<sup>18</sup> Questo declino è certo parzialmente imputabile all'isolamento nel quale in quegli anni si trovava a vivere l'Italia, recisi i secolari legami culturali con la Francia, esclusa dai nuovi fermenti ideologici che andavano maturando in Inghilterra, negli Stati Uniti, nei paesi scandinavi e nella stessa Russia sovietica.<sup>19</sup> Della Germania nazista meglio tacere, poiché gli studi archeologici soggiacevano per lo più alle pericolose mitologie che in quel paese hanno spesso oscurato la lucidità della ragione. I migliori, dissidenti, erano emigrati.

Ad allontanare gli archeologi italiani dall'austera severità degli studi, coltivati in solitudine e in autonomia, e dall'evoluzione e dall'elaborazione della propria dottrina fu soprattutto l'attenzione dedicata dal Regime ai resti del passato, letti come segni del primato della stirpe, premesse ed ipoteche per un glorioso futuro. Gli archeologi divennero strumenti di questa politica che privilegiava le culture autoctone e la romanità; la maggior parte di essi si prestò ad eseguire scavi accelerati e poco documentati, come quelli per la costruzione di via dell'Impero e della piazza dell'Augusteo, operazioni di propaganda fascista più che di archeologia e che culminarono con la Mostra augustea della Romanità.<sup>20</sup>

Non tutti. Vi era anche chi maturava in un fecondo isolamento una più attuale maniera di esplorare l'antico. Fra questi archeologi "diversi" emerge, come personalità di maggiore spicco, Ranuccio Bianchi Bandinelli, al quale lo stesso Brandi doveva la propria acerba iniziazione all'archeologia. Lo raccontò in un toccante articolo sul «Corriere della Sera» scritto in occasione della morte di Bianchi Bandinelli e ristampato in «Aria di Siena»:

Per me era l'unico interlocutore che potessi trovare a Siena [...] l'accompagnai, giovanissimo, in quel luogo selvaggio e stupendo [Sovana]. In una settimana, per me memorabile: tutto il giorno a misurare tombe rupestri sparse in un paesaggio che sta fra l'Arcadia e Poussin.<sup>21</sup>

Meriterebbe indagare più a fondo sui complessi rapporti intellettuali fra questi due grandi senesi, sodali fin dall'adolescenza (Brandi aveva sei anni in meno), contigui anche nelle dimore predilette: Vignano dista pochissimo da Geggiano. Le loro vite si toccarono più volte, come ricordava lo stesso Brandi in una lettera all'amico nel 1959:

Alle svolte importanti della mia vita tu hai avuto un ruolo fondamentale a cominciare dalla mia primissima gioventù, fino al tempo della guerra, e poi il dopo-

<sup>17</sup> A. Bammer, *L'antichità inventata fra classicismo e anticlassicismo ad Efeso*, in *La reintegrazione ...* cit., pp. 97-108.

<sup>18</sup> R. Bianchi Bandinelli, *Archeologia ...* cit., p. 6.

<sup>19</sup> Vedi B. G. Trigger, *A History of Archaeological Thought*, Cambridge 1989; J. Malina - Z. Vasicek, *Archeologia. Storia, problemi, metodi*, Milano 1997.

<sup>20</sup> D. Manacorda - R. Tamassia, *Il piccone del Regime*, Roma 1985.

<sup>21</sup> *Aria di Siena*, Roma 1987, pp. 72-75.

guerra e ora, quando declinando l'età, tanto più si ha bisogno di una strada piana e tranquilla.<sup>22</sup>

Io stessa devo a questa loro consuetudine la scelta della mia vita professionale, poiché fu Ranuccio a pilotarmi in anni ormai molto lontani all'Istituto Centrale del Restauro e ho la presunzione di ritenere che non vi avrebbe allocato una sua allieva se non avesse ritenuto quel luogo quanto di meglio e di più innovativo vi fosse sulla scena culturale romana.

Brandi collaborò anche al settore storico-artistico di «La Critica d'arte», la rivista che Bianchi Bandinelli fondò nel 1935.

Al di là di un affetto, sempre vigilante critico, ed al rispetto per le reciproche capacità speculative, difficile, però, trovare persone più diverse. Li divideva, non la concezione etica del proprio impegno di studiosi, né l'appassionata difesa del territorio e dei beni artistici, che erano le medesime, bensì le stesse premesse della propria ricerca che, anzi, con gli anni divennero sempre più divergenti.

Abbandonarono entrambi l'alveo crociano della comune iniziazione giovanile, ma, mentre Brandi volgeva sempre più i propri passi verso una impervia speculazione teorica ricollegandosi direttamente a Kant ed esplorando il vasto panorama della filosofia contemporanea, Bianchi Bandinelli, che aveva aderito al Partito Comunista, si prefiggeva di innestare il materialismo storico su una matrice di formazione idealistica e si dedicava a grandi opere di elevata divulgazione archeologica, come la monumentale *Enciclopedia dell'Arte Classica*.

Ciò che a me interessa realmente – scriveva – [...] è la comprensione del fenomeno della creatività artistica in ogni luogo e in ogni tempo; il sorgere di talune forme e il loro significato culturale, il loro perpetuarsi e il loro trasmettersi da un'epoca all'altra, e il loro spesso repentino abbandono. Come avvengono quei mutamenti? Come, intendo dire, storicamente. Ridotti (o sublimati) in flagranze e astanze non mi interessano. Non credo alle “autonomie delle forme” e non mi interessa l'estetica.<sup>23</sup>

La frecciata a Brandi è esplicitamente dichiarata dalla citazione di quei due termini, *astanza* e *flagranza*, usati da Brandi per indicare la genesi del processo di appropriazione dell'opera d'arte da parte della coscienza.

Nel 1956 era uscito un libretto di Bianchi Bandinelli dal titolo *Organicità e Astrazione*, ove, da archeologo, l'autore affrontava il problema di queste due opposte tendenze che caratterizzano le espressioni artistiche fin dal loro primo manifestarsi agli albori della civiltà; ne indagava le ragioni, storiche, sociali, ideologiche e concludeva che l'astrattismo rifletteva un'aspirazione all'irrazionale, mentre l'organicità rispondeva ad una cosciente adesione alla realtà. La ricerca era, peraltro, in qualche modo indirettamente legata anche agli studi sulla tarda antichità che in quegli anni lo occupavano, ma l'opera ebbe molte critiche anche perché vi si volle vedere una lettura di questi fenomeni in chiave marxista.<sup>24</sup> In *Segno e Immagine* Brandi la liquidò negativamente sostenendo che

<sup>22</sup> M. Barbanera, *Ranuccio Bianchi Bandinelli*, Milano 2003, p. 448.

<sup>23</sup> R. Bianchi Bandinelli, *Archeologia* ... cit., p. 4.

<sup>24</sup> Vedi, fra le critiche, quelle di G. Becatti, in «La Parola del Passato», LV (1957), pp. 281-297, e di C. A. Blanc, *Dall'Astrazione all'Organicità*, Roma 1958.

l'interpretazione di Bianchi Bandinelli «presume l'indistinzione delle funzioni del segno e dell'immagine e porterebbe ad una doppia genesi dell'arte». <sup>25</sup> La schermaglia non finì qui, poiché in una lettera l'archeologo, di rimando, gli rispose con cruda franchezza, definendo *Segno e Immagine* il suo «libro più debole», ove egli si era «lasciato prendere la mano da una specie di verbalismo» e trae lo spunto da queste critiche per riaffermare il proprio credo: «a me interessano sempre meno le ricerche e le definizioni dell'estetica e sempre più l'intendere la concreta opera d'arte come un fatto storico, particolare e non generale». <sup>26</sup> Il giudizio negativo non è, a mio parere, condivisibile, poiché *Segno e Immagine* rappresenta uno dei punti più alti della riflessione critica brandiana, cerniera, come è stato già rilevato, fra i dialoghi e la fase di pura speculazione teorica della *Teoria generale della critica*.

Le polemiche erano dettate in termini spesso così aspri dal difficile carattere di entrambi, da una radicalizzazione anche delle proprie convinzioni politiche, ma sono rivelatrici, soprattutto, del fatto che i due amici si erano avviati ormai su percorsi ideologici sempre più divergenti. Da rigoroso archeologo Bianchi Bandinelli non accettò mai quell'approccio non filologico all'archeologia che consentì a Brandi ardite intuizioni, ma anche qualche periglioso slittamento cronologico, e neppure accettava un certo funambolismo verbale della prosa di Brandi. Egli si riferiva con molta verosimiglianza alla alata lettura brandiana dell'arco di Leptis <sup>27</sup> quando severamente scriveva:

gli interventi dei più spiritosi e più letterari critici d'arte non ci danno che estrosi aggettivi e totale mancanza di conoscenza di come si svolgeva il rapporto di produzione artistica nel mondo antico e quali siano i dati filologici della questione. <sup>28</sup>

A monte di queste ironiche “punzecchiature”, che si colgono frequenti più o meno velatamente nei testi di entrambi, una piena convergenza si rileva, invece, sui temi della tutela e del restauro.

Nel 1945 Bianchi Bandinelli assunse la carica di Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti; alla designazione e a una scelta che fu molto sofferta, non furono estranee l'insistenza e le sollecitazioni di Brandi che vedeva in lui l'unica persona valida per quel compito. Erano i tempi nei quali il problema della ricostruzione dei monumenti distrutti dalla guerra costituiva non solo il principale, ineludibile, impellente obiettivo di quanti erano preposti alla tutela, ma forniva anche materia per un vivace dibattito fra gli intellettuali circa le scelte ed i modi della ricostruzione. Orbene, di fronte a un Berenson che sosteneva l'opportunità di restituire a Firenze i monumenti distrutti con la stessa fedeltà che aveva presieduto alla ricostruzione del campanile di San Marco, «dov'era e com'era», secondo il dettato dannunziano, <sup>29</sup> Bianchi Bandinelli, pur legato a Berenson da un'antica e reverente amicizia, si espresse contro il ripristino servendosi di alcuni argomenti molto vicini a quelli che saranno sostenuti da Brandi nella *Teoria del restauro*. <sup>30</sup>

<sup>25</sup> C. Brandi, *Segno e Immagine* [1960], 1986, pp. 31, 102.

<sup>26</sup> M. Barbanera, *Ranuccio Bianchi Bandinelli ... cit.*, pp. 449-450 (lettera del 10 dicembre 1960).

<sup>27</sup> C. Brandi *Città del deserto*, Roma 1990, pp. 23-30 (la prima edizione è del 1958).

<sup>28</sup> R. Bianchi Bandinelli - E. Vergara Caffarelli - G. Caputo, *Leptis Magna*, Roma 1963, p. 39; vedi anche R. Bianchi Bandinelli, *Archeologia ... cit.* p. 32, nota 24.

<sup>29</sup> *Come ricostruire la Firenze demolita*, in «Il Ponte», I (1945), 1, pp. 33-38.

<sup>30</sup> Ivi, I (1945), 2, pp. 114-118.

Nel 1955 il rivoluzionario allestimento del museo di Villa Giulia operato da Franco Minissi<sup>31</sup> sollevò le più acerbe critiche da parte di Bianchi Bandinelli, che non accettò le integrazioni in perspex delle sculture etrusche, le vetrine di forma stellare, l'impiego nell'arredo di colori violenti e, in sostanza, tutta la manomissione dell'ambiente tradizionale.<sup>32</sup> Alla polemica che ne seguì e nella quale intervenne anche Bruno Zevi con una alquanto tiepida difesa,<sup>33</sup> non partecipò Brandi, pure sempre così attento nel commentare ogni innovazione nel campo della museografia. Mi permetterei di interpretare il silenzio di Brandi come un riserbo nei riguardi di Minissi, che aveva iniziato la sua attività all'Istituto e offrì geniali soluzioni per la protezione dei mosaici di Piazza Armerina e delle mura in crudo di Gela. Se, in seguito, questi provvedimenti provocarono dei danni lo si dovette non al progetto, ma alla mancanza di un'adeguata, indispensabile manutenzione. Forse il giudizio di Bianchi Bandinelli fu troppo irruente, ma oggi, a distanza di anni, non possiamo dargli del tutto torto, poiché quell'intrepido tentativo di svecchiamento appare colorato di un provincialismo voglioso di novità, dal quale il nostro paese non si era ancora del tutto emancipato. Minissi fornirà, poi, splendide prove della propria creatività con il museo archeologico di Agrigento e con molte altre opere.

La stessa consonanza e la stessa *vis* polemica di alcune famose invettive brandiane riecheggia nel libretto denuncia di Bianchi Bandinelli *AA., BB.AA. e BC. L'Italia storica e artistica allo sbaraglio*. Analoghe, fra l'altro, le loro prese di posizione contro le arbitrarie ricostruzioni del tempio E di Selinunte, eseguite dalla Bovio Marconi nel 1958,<sup>34</sup> l'eccessiva anastilosi compiuta dal Guidi al teatro di Sabratha,<sup>35</sup> mentre apprezzate da Bianchi Bandinelli le soluzioni ispirate da Brandi e realizzate da Minissi per la già citata copertura dei mosaici di Piazza Armerina e per la salvaguardia delle mura in crudo di Gela;<sup>36</sup> accettata da entrambi la cauta e prudente sistemazione del teatro di Leptis operata da Caputo.<sup>37</sup> Segni di un comune sentire, di una reciproca osmosi, ed anche, forse, di una inconfessata solidarietà di base fra due solitari in un ambiente accademico ancora sostanzialmente ostile. Certo i linguaggi sono molto diversi: piano e discorsivo quel-

<sup>31</sup> R. Vighi - F. Minissi, *Il nuovo museo di Villa Giulia*, Roma 1955.

<sup>32</sup> R. Bianchi Bandinelli, *Texas a Villa Giulia*, in «Il Contemporaneo», 30 aprile 1955, p. 7; Id., *Il castello di Kafka*, ivi, 28 maggio 1955, p. 7.

<sup>33</sup> B. Zevi, *Archeologia al perspex per cinti erniari*, in Id., *Cronache di Architettura*, Bari 1970, pp. 366-375.

<sup>34</sup> C. Brandi, *Sicilia mia*, Palermo 1989, pp. 116-117: «quei rocchi di Selinunte, slegati e giacenti, come enormi ruzze al suolo, si sono invecchiati e logorati ognuno per conto suo, sbriciolandosi anche nel piano di posa di un rocchio sull'altro. Pressoché nessuno di questi rocchi combacerà allora con il compagno, e noi avremo, invece di un fusto unico, concettualmente monolitico, anche se praticamente ottenuto con vari blocchi, tutta una serie di rotelle sovrapposte dai bordi smussati e smangiati, che solo approssimativamente infileranno l'una sull'altra, solo approssimativamente ritroveranno i giusti appiombi». R. Bianchi Bandinelli, in «L'Unità», 12 settembre 1958, p. 3, aveva commentato: «esempio più grave di iniziativa sbagliata [...] le colonne [...] sembrano formate da enormi polpette poste l'una sull'altra» (testo riproposto in *AA., BB.AA. e BC. L'Italia storica e artistica allo sbaraglio*, Bari 1974, pp. 61-62).

<sup>35</sup> C. Brandi, *Città del deserto* cit., pp. 19-20: «A un tratto, enorme, sproporzionato, inverosimile il teatro di Sabratha. [...] E non si avverte come una rovina, ma come un colossale modello al vero [...]. È un conflitto col destino, la resurrezione posticcia della scena di Sabratha». R. Bianchi Bandinelli, *AA., BB.AA. e BC. ... cit.*, p. 63, aveva parlato di «fantasie turistiche del teatro di Sabratha».

<sup>36</sup> R. Bianchi Bandinelli, *AA., BB.AA. e BC. ... cit.*, pp. 58-59: «Ottima dal punto di vista tecnico la soluzione che si sta dando alla villa dei mosaici di Piazza Armerina [...]. Anche a Gela il moderno e l'antico vanno d'accordo [...]. Per salvare questa parte [cioè il muro in mattoni crudi] la si è rinchiusa entro lastre di vetro unite con borchie di bronzo e la si è protetta con un'aerea pensilina di struttura puramente funzionale. Soluzione indovinatissima».

<sup>37</sup> C. Brandi, *Città del deserto* cit., p. 38: «Il teatro di Leptis è altra cosa dalla protuberante ricostruzione di quello di Sabratha».

lo di Bianchi Bandinelli, destinato spesso a giornali o riviste di divulgazione, in particolare «L'Unità», alla quale allora assiduamente collaborava; sempre “letterario” quello di Brandi.

Tuttavia il maggior archeologo ed il maggior teorico del restauro e dell'estetica del nostro tempo, malgrado appartenessero alla stessa città che aveva assistito ai loro comuni esordi, ma con la quale intrattennero sempre lo stesso complesso rapporto conflittuale di odio e amore, e malgrado orbitassero entrambi nella stessa temperie culturale, seguirono ciascuno, come si è visto, un proprio autonomo percorso.

La lunga battaglia combattuta da Bianchi Bandinelli per emancipare l'archeologia italiana da retrivi filologismi, dotarla di una dimensione storica<sup>38</sup> e innestarla nella vicenda dinamica della cultura contemporanea, creò, attraverso un lungo magistero, una nuova generazione di archeologi che avrebbero dovuto e potuto raccogliere il messaggio brandiano anche nelle sue ardite speculazioni teoriche; invece la sua ricezione avvenne soprattutto attraverso la prassi operativa dell'Istituto e le norme della *Carta del restauro* del 1972. Nel mondo degli archeologi non vi fu mai quella discussione teorica e quella presa di posizione ideologica che scritti così innovativi avrebbero dovuto suscitare.

La *Teoria del restauro* era, difatti, la prima opera dedicata al restauro nel suo rapporto con l'arcano momento del riconoscimento dell'opera d'arte; per la prima volta, ancora, il restauro veniva sottratto ad una mera manualità e ci si opponeva, criticamente, al miraggio faustiano della reversibilità del tempo.

Intanto, però, dalla scuola dell'Istituto uscivano restauratori diplomati che sciamavano nei musei, nei cantieri, sui luoghi di scavo in Italia e all'estero; trasformavano un mestiere in professione, una professione in magistero. Si deve soprattutto alla loro opera l'aggiornamento di istituzioni antichistiche e spesso retrograde e la penetrazione della lezione di Brandi nella coscienza degli operatori.

Eppure i più frequenti problemi che gli archeologi incontrano nel proprio lavoro, come lo statuto di un rudero, le condizioni per l'opportunità o meno di un'anastilosi, la qualità delle integrazioni, trovano nel testo di Brandi risposte soddisfacenti. Beninteso da interpretare nelle sue molteplici e mutevoli sfaccettature. La nuova dignità conferita al “frammento”, là dove vi si riconosce l'unità potenziale dell'“intero” – vedi il capitolo su *L'unità potenziale dell'opera d'arte* – gratificava l'archeologia e la riscattava dalla mortificazione del “frammento” e dall'umiltà del “coccio”, emblematico fossile guida per le cronologie più intricate.

Non sono, a mio parere, giustificate le obiezioni che Alessandra Melucco, un'archeologa dall'intelligenza acuta e sensibile, precocemente scomparsa, ha mosso alle teorie di Brandi, pur riconoscendone l'altissimo magistero.<sup>39</sup> Nel condividere una critica di Alessandro Conti, che registra nell'opera brandiana un condizionamento di matrice idealistica, soprattutto ove si esprime «il dissidio fra immagine e materia»,<sup>40</sup> la Melucco rileva una difficoltà nell'applicare al reperto archeologico e ad ogni altro manufatto tridimensionale, ove il supporto non è scindibile dalla sua immagine, la distinzione fra “materia” e “aspetto”, reale e verificabile, a suo vedere, soprattutto per la pittura, circoscrivendo e limitando in tal

<sup>38</sup> Vedi, in proposito, R. Bianchi Bandinelli, *L'archeologia come scienza storica*, in «Rendiconti Adunanze Solenni dell'Accademia dei Lincei», VII (1973), 9, pp. 719-725; Id., *Introduzione all'archeologia classica come storia dell'arte antica*, Bari 1976.

<sup>39</sup> *Archeologia e Restauro*, Roma, 2000, pp. 192-213; voce «Restauro», in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, II Suppl.

<sup>40</sup> A. Conti, *Vicende e cultura del restauro*, in *Storia dell'Arte Italiana*, Torino 1981, p. 102.

modo il concetto di "materia" al puro supporto materico. Prosegue affermando che, poiché ogni struttura archeologica si identifica con il rudero, in base alla definizione di Brandi, nessun manufatto archeologico possa essere oggetto di restauro; conclusione doppiamente capziosa, sia perché non tutte le strutture archeologiche sono ruderi, sia perché Brandi, assoggettando il rudero alla sola istanza storica, non lo abbandona a irreparabile degrado, ma ne affida la cura a provvedimenti conservativi che non ne alterino l'aspetto. La Melucco critica, altresì, il concetto di patina come inficiato da nostalgie ruskiniane e individua nella *Teoria* residui di purovisibilismo. In realtà nella teoria di Brandi lo statuto della materia è altamente qualificante, poiché alla materia è affidata la trasmissione dell'immateriale immagine creativa e, mediante il restauro, la sua conservazione. Quanto di più lontano da una concezione purovisibilista. Si esprime, infine, sull'opera un velato giudizio di inattualità, rilevando sia un carente senso urbanistico nella valutazione dei restauri monumentali che una scarsa considerazione dei gravissimi problemi che oggi affliggono i monumenti. Accuse superficiali e prive di reali motivazioni che sono state ampiamente confutate da Petrarroia, Garroni, Carbonara, Cordaro<sup>41</sup> e quanti altri hanno esplorato il complesso itinerario speculativo di Brandi. Basti pensare, del resto, all'attenzione che Brandi dedica sempre, e non solo nei suoi libri teorici, ma anche in quelli di viaggio, all'inserimento del monumento, anche e soprattutto allo stato di rudero, nel contesto urbanistico ed ambientale. Basti, infine, la verifica pratica, attraverso l'opera dell'Istituto del Restauro, su una molteplicità di riusciti restauri archeologici. All'analisi della Melucco resta, comunque, il merito di aver affrontato per prima, da archeologa, la speculazione brandiana sul restauro, per ribattere la quale, però, sarebbero occorsi ben più agguerriti strumenti filosofici.

Certamente ogni opera di qualità, e questo aureo libretto lo è in modo eccelso, ha un suo aspetto storico ed una sua valenza assoluta ed è a quest'ultima che bisogna rivolgersi per trarne un significato ed un messaggio attuale, dei quali gli elementi transeunti o di natura contingente non costituiscono che l'occasione.

Il libro di Brandi, invece, raggiunse precocemente il più attento mondo degli architetti. Lo testimonia il volume di Giovanni Carbonara su *La reintegrazione dell'immagine* (1976), ove proprio la terminologia brandiana viene assunta come titolo ed emblema del restauro. Sul tema l'autore ritornerà molti anni dopo in un articolo su *Lacune filologia e restauro*,<sup>42</sup> ove vengono sottilmente vagliate analogie e differenze fra integrazioni, completamenti e restituzioni di testi, in musica, nel cinema, nella letteratura e nelle arti figurative e architettoniche, sviscerando il difficile e sorvegliato equilibrio fra filologia, critica e creatività, che deve mantenere chi opera nel campo del restauro. Il tormentato tema dell'integrazione delle lacune sarà affrontato con dovizie nel convegno su *La reintegrazione nel restauro dell'antico*, tenuto a Paestum nel 1997, qui più volte citato nelle note. In particolare nel saggio introduttivo di M. Mainieri Elia la lacuna è interpretata non come «vuoto di storia», ma come parte integrante del processo storico e la reintegrazione come il momento di un progetto di trasformazione in atto nel manufatto.

Il dibattito intorno alle teorie di Brandi, quindi, alimenta con vivacità le discussioni degli architetti, nei convegni e sulle riviste specifiche, ove si tocca più volte il tema dei

<sup>41</sup> G. Carbonara, *Restauri fra conservazione e ripristino*, in «Palladio», n.s., 6 (1990), pp. 43-76; M. Cordaro, *Introduzione a C. Brandi, Il restauro. Teoria e pratica*, Roma 1994; Id., *Metodologia del restauro e progetto architettonico*, in *Intonaci colore e coloriture nell'edilizia storica*, atti del convegno Roma 25-27 ottobre 1984, in «Bollettino d'Arte», I Suppl. al n. 35-36 (1986), pp. 65-68; vedi altresì i testi raccolti in *Brandi e l'estetica* cit.

<sup>42</sup> In «Materiali e strutture», II,1 (1992), pp. 23-32.



restauri archeologici, anche con voci dissidenti, ma stimolanti come quella di Paolo Marconi.

E gli archeologi? A parte la citata disamina della Melucco non vi fu, come già ho ricordato, una reazione attiva alla teoria di Brandi, né una discussione su basi teoriche ed ideologiche. Bensì una ricezione nel fondo latente della coscienza critica che ha reso più meditati e prudenti gli interventi, li ha affidati ad una manualità qualificata, e ha ritenuto indispensabile il ricorso alle scienze archeometriche, un campo nel quale l'Istituto creato da Brandi era stato un antesignano. Ai custodi, che nei musei erano addetti nei momenti liberi ad attaccare i "cocci", e agli improvvisatori che con i loro "segreti" intervenivano sui bronzi, sono succedute generazioni di restauratori esperti e consapevoli che operano sui manufatti archeologici con gli stessi criteri e con la stessa delicatezza con la quale si interviene sui dipinti. Sono indizi di una mutata cultura del restauro.

Tuttavia sarebbe piaciuta una discussione teorica da parte degli archeologi sulle integrazioni delle lacune, sui problemi della protezione dei ruderi, sulla liceità di talune operazioni di anastilosi e di ripristino e sui loro limiti. Il clima culturale oramai era maturo, ma gli interessi speculativi degli archeologi di oggi si sono rivolti altrove. Difatti dal tronco inaridito della vecchia archeologia del dopoguerra, racchiusa nel cerchio angusto del proprio orizzonte, impermeabile, o quasi, a speculative sollecitazioni ideologiche, era nata una nuova scienza storica, e in seguito, per alcuni, una scienza, senza aggettivazioni. Sensibile alle varie tendenze che si andavano e si vanno delineando nel mondo, aperta alla interdisciplinarietà che era stata la linea di forza – e di sopravvivenza – delle scienze preistoriche. La *new archaeology* o il processualismo, la semiotica, la scienza dei sistemi, il neopositivismo ed il neostoricismo, e altri ancora più sperimentali, sono stati, di volta in volta, gli obiettivi verso i quali gli archeologi negli ultimi decenni si sono rivolti alla ricerca di nuove metodologie per indagare il passato e per dotare sempre più l'archeologia di uno statuto scientifico.<sup>43</sup> Molte di queste vie erano state, però, con altri intenti, già esplorate e discusse anche da Brandi nella sua precoce e vorace presa d'atto di ogni attuale forma di elaborazione del pensiero critico.

Le nuove, agguerrite capacità speculative e metodologiche degli archeologi potrebbero oggi consentire un meditato riesame dei principali aspetti della *Teoria del restauro* per una verifica ed un approfondimento teorici della sua applicazione all'archeologia, quale, peraltro, come si è rilevato, è stata già ampiamente confermata da decenni di pratica. E c'è anche chi, se lo volesse, disporrebbe degli strumenti per avventurarsi per l'erta scoscesa della *Teoria generale della critica*. Ove potrebbe trovare spunti e suggerimenti per affinare gli strumenti della prassi e dell'ermeneutica di una disciplina paradossalmente ancora giovane.

<sup>43</sup> G. B. Trigger, *A History ... cit.*; J. Malina - Z. Vasecek, *Archeologia ... cit.*; M. Barbanera, *L'archeologia ... cit.*; N. Terrenato, in M. Barbanera *L'archeologia ... cit.*, pp. 175-192; M. Johnson, *Archaeological Theory. An Introduction*, Oxford 1999; *Archeologia teorica*, a cura di N. Terrenato, Siena 1999, Firenze 2000.

# BRANDI E IL RESTAURO ARCHITETTONICO OGGI

GIOVANNI CARBONARA

La riflessione di Cesare Brandi manifesta un implicito debito nei confronti del contributo teorico di Alois Riegl ma si nutre soprattutto degli apporti, convergenti sui temi della conservazione eppure in sé pienamente autonomi, della personale esperienza critica dell'autore e della sua ricerca in campo estetico. Comunque, negli enunciati del restauro inteso come 'atto di cultura' (Renato Bonelli<sup>1</sup>) nonché nelle affermazioni del 'restauro critico' (Bonelli e Roberto Pane<sup>2</sup>) sviluppatosi in Italia, soprattutto in ambito architettonico, circa dalla metà del Novecento in poi, si riconoscono posizioni spontaneamente concordanti che hanno trovato, nel pensiero brandiano, motivi di conferma e d'ulteriore allargamento concettuale.

Per vari decenni ed, in specie, dalla fondazione dell'Istituto Centrale del Restauro in Roma, Brandi, insieme agli studi condotti in campo estetico, critico ed alle sperimentazioni effettuate nell'Istituto stesso, ha perseguito il disegno di una sistematica enunciazione teorica del problema del restauro, traducibile in una concreta metodologia ed in validi principi operativi.

Da essa alcune notevoli definizioni, come quella che riconosce la peculiarità del restauro in riferimento allo «speciale prodotto dell'attività umana a cui si dà il nome di opera d'arte», distinto «dalla comunanza degli altri prodotti»; atto diverso da un «qualsiasi intervento volto a rimettere in efficienza un prodotto dell'attività umana» con lo scopo di ristabilirne la «funzionalità». Nel restauro, infatti, le considerazioni di ordine funzionale, interessanti soprattutto «le architetture e in genere gli oggetti della cosiddetta arte applicata», non rappresenteranno «che un lato o secondario o concomitante, mai quello primario e fondamentale».

Da qui anche un primo corollario: «qualsiasi comportamento verso l'opera d'arte, ivi compreso l'intervento del restauro, dipende dall'avvenuto riconoscimento o no dell'opera d'arte come opera d'arte». Lo stesso restauro vedrà, quindi, articolarsi il suo concetto «non già in base ai procedimenti che caratterizzano il restauro di fatto, ma in base al con-

---

<sup>1</sup> R. Bonelli, voce «Restauro» (Il restauro architettonico), in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XI, Venezia-Roma 1963, coll. 347-348.

<sup>2</sup> R. Pane, *Architettura e arti figurative*, Venezia 1948.

retto dell'opera d'arte da cui riceve qualificazione [...] in quanto che l'opera d'arte condiziona il restauro e non già l'opposto». In queste affermazioni di carattere generale si possono subito riconoscere utili riferimenti all'architettura per la quale sovente le ragioni del 'restauro' (funzionalità, valorizzazione economica e riuso, consolidamento e adattamento antisismico, adeguamento alle norme che regolano la sicurezza, l'accessibilità e gli impianti, rispondenza alle prescrizioni urbanistiche) o, con maggiore evidenza, le pretese del 'recupero' edilizio sembrano investire l'opera, precederla e non discendere da lei stessa (dalla sua consistenza materiale e figurale, dalla sua storia e stratificazione, dallo stato di conservazione e così via).

L'alternativa conservazione/ri-creazione, evidentissima nell'ideale contrapposizione di J. Ruskin a E. E. Viollet-le-Duc, rispecchia quella più profonda della storicità/artisticità dell'oggetto di restauro che Brandi, mentre affronta il problema cruciale della conservazione o rimozione delle aggiunte, mostra sempre di voler risolvere attraverso il ricorso a «un giudizio di valore» che determini «la prevalenza dell'una o dell'altra istanza».

Dalle note sopra brevemente riportate si possono ricavare tre fondamentali proposizioni:

1. il restauro è atto critico, diretto al riconoscimento dell'opera d'arte (senza di che il restauro non è tale) e necessario a superare la dialettica delle due istanze, la storica e l'estetica;

2. trattando di opere d'arte, il restauro non può non privilegiare l'istanza estetica («che corrisponde al fatto basilare dell'artisticità per cui l'opera è opera d'arte»);

3. l'opera d'arte è intesa nella sua più ampia totalità (come immagine e come consistenza materiale, risolvendosi in quest'ultima «anche altri elementi intermedi tra l'opera e il riguardante») e, di conseguenza, il restauro è considerato come intervento sulla materia ma anche come salvaguardia delle condizioni ambientali che assicurino il miglior godimento dell'oggetto e, dove necessario, come risoluzione del raccordo fra lo spazio fisico, nel quale sia l'osservatore che l'opera stessa si collocano, e la spazialità propria dell'opera.

In questo senso ci sembra che, come si accennava in apertura, pur nel rigore e nell'originalità dell'impostazione, la *Teoria* non si ponga in contrasto con le formulazioni del 'restauro critico' ma ne risolva le indicazioni in un quadro più ampio, accogliendone molti aspetti qualificanti e innovatori, come la prevalenza accordata all'istanza estetica, insieme a numerose obiezioni mosse alle consolidate certezze del 'restauro scientifico' o 'filologico' d'inizio Novecento. Dimostra, inoltre, una particolare attenzione, nel suo esplicito riferimento al dato ambientale ed al raccordo fra 'spazio fisico' e 'spazialità propria dell'opera', ad alcuni temi di grande rilievo in architettura, come il rapporto fra costruzione e sito e, prim'ancora, fra interno ed esterno.

Infine, alcune considerazioni circa l'opportunità che il restauro, per l'importanza che appunto vi riveste l'istanza estetica, si presenti in modo sempre figurativamente risolto sì da non infrangere, per eccesso di scrupoli archeologici, «proprio quell'unità che si tende a ricostruire»; oppure la contestazione dell'empirico criterio della «tinta neutra»; o, ancora più chiaramente, le indicazioni a proposito del «restauro preventivo» e della risoluzione, che in molti casi diventa reinvenzione, quindi vera e propria progettazione, del particolare raccordo fra l'opera e lo spazio esistenziale, lasciano intendere come Brandi non consideri totalmente assenti né illeciti aspetti 'creativi' nel lavoro di restauro, proprio quelli che, con maggiore frequenza, sono chiamati in causa dai teorici del restauro critico architettonico.

Nei suoi 'assiomi' e 'corollari', tutti rigorosamente conseguenti, s'è creduto, in questi ultimi due-tre decenni, di trovare facili varchi (come il presunto scarso interesse per la 'materia' dell'opera o il valore non generale ma esclusivamente 'grafo-pittorico' della *Teoria brandiana*) avanzando critiche che spesso sono semplici petizioni di principio se non veri e propri fraintendimenti. Si deve riconoscere, invece, alla lunga e appassionata ricerca condotta da Brandi una solidità derivante da un pensiero rigoroso, dal felice apporto, di volta in volta, dei più attuali sviluppi filosofici, da un riscontro, veramente kantiano, della teoria con la prassi.

Com'egli stesso afferma, tale costruzione teorica si potrebbe minare unicamente negando «l'arte nell'economia della coscienza umana», togliendo quindi legittimità al 'giudizio di valore' che solo può attivare e risolvere, caso per caso, la fondamentale dialettica delle due istanze. È quanto si propongono i fautori della 'pura conservazione', muovendo dalle stesse radici extra-restaurative del restauro, vale a dire dalla filosofia della storia e dalla storiografia attuali.

Scrivono Alessandra Melucco Vaccaro che secondo «il massimo teorico del restauro, tutto è materia nell'opera d'arte, ma questa si distingue in materia come supporto e materia come epifania dell'immagine. Questa formulazione, che più di ogni altra risente dell'approccio idealista di Brandi», ha riproposto «il dissidio tra immagine e materia», con gravi conseguenze operative sulla «materia profonda, la struttura [...] di fatto da considerare come di categoria B», «certo contro ogni intenzione di Cesare Brandi».<sup>3</sup> Da parte sua Marco Dezzi Bardeschi, dal fronte della 'conservazione integrale', chiama in causa Brandi e tutta la linea critica del restauro con espressioni di forte violenza verbale<sup>4</sup> («uno dei più autorevoli responsabili storici della recente disinvoltata pratica distruttiva del restauro», p. 31; «Siamo ancora, magari senza saperlo, sotto la deleteria influenza di teorie del restauro architettonico datate, mutate da quelle delle opere d'arte e di tipo decisamente idealista [...] si pensi alle deleterie conseguenze su ogni operatore di buona volontà della scissione di comodo teorizzata da Brandi fra 'aspetto' e 'struttura' che equivale per quest'ultima a un chiaro consenso o licenza a distruggere», p. 133).

Ma proprio sui fraintendimenti del pensiero brandiano e su tale genere di critiche si possono ricordare le affermazioni di Emilio Garroni («Ma ci sono stati, e ci sono, anche perplessità, sospetti, rifiuti o mezzi rifiuti, soprattutto tra coloro che potrebbero essere definiti sbrigativamente 'critici storicisti' (in senso lato), 'tecnologi' o, peggio, 'conoscitori' [...] Non a caso – ma è soltanto un esempio – la sua teoria critica viene talvolta confusa, di solito con un sottinteso di disapprovazione, con il purovisibilismo in versione wölffliniana [...] È questo, precisamente, un segno di incomprendimento»<sup>5</sup>) e di Pietro Petrarolo («Quanto al restauro e al suo mondo variegato, invece, quella stessa riflessione teorica sembra essere talvolta fraintesa o data troppo alla svelta per acquisita, sicché la lettura della *Teoria del restauro* rischia di essere affrontata come se si trattasse di un manuale di pre-

<sup>3</sup> A. Melucco Vaccaro, *I nodi attuali nella conservazione delle aree archeologiche*, in «Restauro. Quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi», XIX (1990), 110 (Tecniche per il restauro archeologico. Atti del Convegno nazionale. Napoli, Scuola di specializzazione in Restauro dei monumenti. Università degli Studi «Federico II», a cura di R. A. Genovese), pp. 17-33, pp. 24-25.

<sup>4</sup> M. Dezzi Bardeschi, *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*, a cura di V. Locatelli, Milano 1991.

<sup>5</sup> E. Garroni, *La definizione dell'arte e lo statuto trascendentale dell'estetica: immagine, segno, schema*, in *Brandi e l'estetica* (Suppl. degli «Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Palermo»), a cura di L. Russo, Palermo 1986, pp. LIII-LXXVI, p. LIII.

cetti o come manifesto del restauro di ispirazione idealistica»; di qui, per Brandi, un presunto «disagio continuo davanti alla materialità» delle opere d'arte, che certo non risulta né dai suoi scritti né dalle sue esperienze all'ICR<sup>6</sup>). Altre e più recenti obiezioni provengono da Michele Cordaro il quale contesta sia i ripristinatori sia gli 'storicisti panconservatori' per così concludere: «Non si intravedono nuove teorie o nuove proposte [...] Si assiste anzi al rigurgito di idee e tendenze che si credeva sepolte per sempre».<sup>7</sup>

Un'altra critica, questa volta più generica, si manifesta come una sorta d'insofferenza per ogni tentativo di enucleare criteri e principi teorici nel restauro, cui potrebbe bastare, invece, solo un po' di sano empirismo; in sostanza si considerano tutte le 'teorie' come astratte e incapaci di rispondere allo scopo. Obiezione piuttosto grossolana in sé ma, nel caso specifico, assolutamente infondata. Infatti proprio la direzione dell'ICR, dalla sua fondazione sino al 1960, ha consentito a Brandi una straordinaria esperienza di verifica degli assunti teorici in una pratica, sempre d'altissimo livello e pienamente consapevole dei propri riferimenti di metodo, per la quale ebbe l'aiuto di allievi come Giovanni Urbani, suo successore all'ICR, Laura e Paolo Mora, a loro volta maestri di generazioni di più giovani restauratori.

Quindi, guardando ai molti anni di proficua attività dell'ICR, si potrebbe affermare con ragione che nulla vi sia di più compiutamente e ripetutamente sperimentato della *Teoria brandiana*.

Il problema, oggi, è semmai un altro, quello di estenderne la sperimentazione, all'inizio di preferenza mantenuta nel campo della pittura e della scultura, ad altri ambiti, in specie all'architettura ed al restauro urbano e paesaggistico, con l'intento di ampliarne e rinnovarne metodi e applicazioni, ma anche di elevare la qualità media dei restauri, oggi perlopiù insoddisfacente. Impegno finora affrontato con una certa timidezza, come per paura d'affrontare un difficile lavoro sulla base d'un pensiero sbrigativamente dato, da una certa *vox communis* d'impronta soprattutto professional-burocratica, come superato. Nel difficile campo del restauro urbano poi, l'unico studioso che oggi si dichiara espressamente vicino alla concezione critica brandiana (a parte il debito specifico, sotto il profilo del metodo dell'analisi urbana e dei fenomeni insediativi, nei confronti del pensiero di Saverio Muratori) è Francesco Blandino.

Più in generale la saldatura, per molti versi possibile, della teoria brandiana col pensiero del 'restauro critico' ha delineato effettivamente nuove prospettive di sviluppo. Personalmente siamo convinti che la linea più corretta e più consona alla tutela del patrimonio culturale, non solo italiano né solo europeo, sia proprio questa, purché si tenga presente che l'avvenuta estensione del concetto di 'bene culturale' ha fatto emergere, nella sua nuova dimensione quantitativa, la necessità d'una tutela diffusa e d'uno specifico impegno a difesa delle documentazioni storico-testimoniali considerate in quanto tali ('testimonianze aventi valore di civiltà', espressioni di 'cultura materiale' o, come diceva Giulio Carlo Argan, 'oggetti di ricerca scientifica'); una linea da percorrere, quindi, con speciale attenzione a quella declinazione critico-conservativa (vale a dire aperta, sicuramente, alla necessaria 'selettività' del «giudizio di valore» ma anche consapevole della maggiore quantità e stratificazione di beni da tutelare, non più riducibili, come in passato, alla sola

<sup>6</sup> P. Petrarola, *Il fondamento teorico del restauro*, in *Per Cesare Brandi*, atti del seminario 30 maggio - 1 giugno 1984, a cura di M. Andalaro et al., Roma 1988, pp. 51-55, p. 52.

<sup>7</sup> M. Cordaro, *Introduzione* a C. Brandi, *Il restauro. Teoria e pratica 1939-1986*, a cura di M. Cordaro, Roma 1994, pp. XI-XXXVI, p. XXXII.

categoria delle 'opere d'arte') che si può riconoscere, per quanto attiene al campo architettonico, nelle più recenti ed avvedute riflessioni in materia.

È fondamentale, specie in architettura, la saldatura con le elaborazioni del 'restauro critico' (Pane, Bonelli, Carlo Ludovico Ragghianti, Liliana Grassi ma anche Bruno Zevi) oggi nella sua declinazione 'critico-conservativa' (Giuseppe Zander, Salvatore Boscarino, Gaetano Miarelli Mariani, Sandro Benedetti, Arnaldo Bruschi, Francesco Gurrieri, con riferimento a quanto si fa soprattutto nelle facoltà di architettura di Roma, Firenze, Pescara e Napoli) che non trascura le istanze ancora vitali del 'restauro scientifico' e quelle, ricondotte a misura ed equilibrio, della 'pura conservazione'.

La concettuale unità teorico-metodologica brandiana e critica non eccettua il restauro architettonico da quello delle altre arti e, quando si sofferma sul tema, pone semmai un vincolo in più: l'inalienabilità del manufatto dal suo sito e, possibilmente, la conservazione del sito stesso, inteso come spazio-ambiente. Brandi è uno dei pochissimi studiosi che, trattando dell'insieme dei beni culturali e delle diverse espressioni artistiche, non cada nell'equivoco di un'arte, l'architettura appunto, più facilmente replicabile, più nascostamente reintegrabile perché 'allografa', esposta all'aggressione dell'inquinamento e del vandalismo, soggetta alle cogenti esigenze d'uso e di 'ciclico' rinnovamento, fornita d'una figuratività geometrica, ritmica, in sostanza ripetitiva e ripetibile. Molti, a questo proposito, affermano che 'i capitelli sono tutti uguali' e che si possono facilmente rifare, meglio ancora se s'impiega il materiale d'origine, preferibilmente tratto dalla stessa cava: ma resta da domandarsi come agire di fronte ai capitelli di spoglio d'una chiesa altomedievale oppure a quelli della Sagrestia Vecchia di San Lorenzo a Firenze, d'invenzione brunelleschiana e differenti nel fogliame a seconda della posizione e dei punti di vista. Lo stesso ragionamento vale, al di là delle apparenze, per un tempio greco dorico classico come il Partenone.

Nel campo del restauro dei monumenti archeologici emerge, in diverse occasioni, anche di semplice divulgazione, la decisa opposizione di Brandi al ripristino e, sovente, alla stessa anastilosi (Selinunte): contro il rialzamento dei colonnati, nati per definire porticati scuri e ombrosi ma condannati dal restauro a stagliarsi come pettini in controluce. In archeologia egli è ancora più restrittivo che in architettura, tanto per ragioni storiche quanto propriamente estetiche. Le preferenze di Brandi sono testimoniate dal suo apprezzamento per l'opera di Franco Minissi in Sicilia, a partire dalla protezione delle mura greche di Capo Soprano fino alla sistemazione della villa di Piazza Armerina (soluzione «integralmente moderna e integralmente modesta»<sup>8</sup>), oggi perlopiù in fase di presuntuosa e avventata de-restaurazione.

Nella pratica degli ultimi decenni e ancora oggi, come ha dimostrato il recente convegno tenutosi presso l'Istituto Archeologico Germanico di Roma, la confusione è grande, tanto che si spazia con disinvoltura da rievocazioni modernizzanti e fantasiose alla pedissequa replica o al ricalco, sedicente 'filologico' (tanto più se eseguito con strumenti automatici, sì da togliere ogni residuo di personale interpretazione dello scalpellino, come nel caso della copia, presentata in quello stesso convegno, d'un capitello del tempio di Apollo Epicurio a Basse). Una posizione equilibrata è forse solo quella espressa da Dieter Mertens riguardo ad alcuni restauri a Metaponto, espressione d'una serena dialettica fra le istanze tradotta in dialogo fra 'storia' e 'progetto'.

<sup>8</sup> C. Brandi, *Il restauro. Teoria e pratica* ... cit., p. 159.

In conclusione, non sembra affatto che si debba parlare di 'superamento' delle posizioni brandiane; semmai c'è necessità di ulteriori verifiche metodologiche, di sviluppi, di allargamenti. Valgono, di conseguenza, ancora le raccomandazioni della *Carta del restauro* del 1972, specie nelle sue formulazioni di principio, mentre sono da aggiornare, come in fondo era previsto sin dall'origine, gli *Allegati*, aggiungendovi, come domandava Michele Cordaro, specifici capitoli, capaci di orientare e controllare la 'qualità' del concreto lavoro, troppo spesso deludente.

Per Brandi uno dei principi fondamentali del restauro riguarda proprio la consistenza fisica dell'opera: il luogo stesso della manifestazione dell'immagine, ovvero ciò che la trasmette e ne garantisce la conservazione e la recezione. Se si restaura, quindi, solo la materia dell'opera d'arte «i mezzi fisici a cui è affidata la trasmissione della immagine, non sono affiancati a questa, sono anzi ad essa coestensivi» e solo una certa parte ne costituirà il «supporto», come «le fondamenta per un'architettura, la tavola o la tela per una pittura e via dicendo». Se si porrà la necessità di sacrificare una porzione di tale consistenza materiale, «il sacrificio o comunque l'intervento dovrà essere compiuto secondo che esige l'istanza estetica», in altre parole privilegiando l'immagine rispetto al semplice «supporto».<sup>9</sup>

Da qui conseguenze immediate, in architettura, per il cosiddetto 'restauro strutturale', sovente caratterizzato da preconcetti atteggiamenti di predilezione per lo 'schema statico' rispetto alla figurazione architettonica e di conseguente 'purismo' tradizionalista, con formulazioni di metodo, pur intelligenti, tuttavia radicalmente inconsapevoli della complessità del problema e della sua natura eminentemente critica. Ne discende il rischio d'un capovolgimento di valori, per cui il consolidamento della struttura (volutamente attuato con sistemi pre-moderni o, come si suol dire, 'tradizionali', visivamente ingombranti, oppure tramite sostituzioni più o meno imitative, quanto a forme e materiali) fa aggio sulla definizione volumetrica, spaziale e linguistica del monumento, come la tavola sulla figurazione pittorica, o anche sostituisce facilmente l'autentico con la sua copia. È un problema che non può essere banalizzato. Qui si vuole soltanto rammentare che non esistono linee operative privilegiate perché ogni caso, come sempre, richiede una specifica valutazione critica, un bilancio dei *pro* e dei *contra* d'ogni possibile soluzione. Per maggiore chiarezza va anche detto che non s'intende affatto svalutare l'interesse storico e scientifico delle antiche invenzioni strutturali, pienamente meritevoli di conservazione, ma semplicemente richiamare il dovere di porre in relazione il tema strutturale con l'opera giudicata nella sua interezza, riservando il giusto ruolo alla qualità figurativa e artistica, quando essa sussista.

Trattando della materia «come epifania dell'immagine» Brandi, infatti, invita a distinguere questa come «struttura» (ad esempio, la menzionata tavola lignea di un dipinto) dalla stessa come «aspetto» (il pigmento colorato) ove, in effetti, risiede la figurazione, la forma da cui dipende la singolarità dell'opera d'arte; di conseguenza in un edificio, se realmente necessario, «la struttura muraria interna potrà cambiare [...] e perfino la struttura interna delle colonne [...] posto che non si alteri con ciò l'aspetto della materia». Ma il cuore del ragionamento sta tutto in questa, sovente trascurata, dimostrazione di 'necessità'.

<sup>9</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* [Roma 1963], Torino 1977, p. 7.

Fra gli errori più frequenti, «discesi dal fatto che non si era indagata la materia dell'opera d'arte nella sua bipolarità di aspetto e struttura»,<sup>10</sup> si trova la confusione fra il restauro e il ripristino o rifacimento (ad esempio, «per il solo fatto di aver identificato la cava donde fu tratto il materiale per un monumento antico») in base al convincimento che la forma è restituibile specie se «la *materia è la stessa*»; al contrario, in questo caso «la materia non sarà affatto la stessa, ma in quanto storicizzata dall'opera attuale dell'uomo [...] per quanto chimicamente la stessa, sarà diversa, e arriverà ugualmente a costituire un falso storico ed estetico». È il caso della ricostruzione 'filologica' della Stoà di Attalo, alcuni decenni or sono, e di gran parte del Partenone e, in grado minore, dell'Eretteo oggi ad Atene.

Se, al polo opposto, altri difetti derivano dall'aver «trascurato, come avviene nelle estetiche idealistiche, il ruolo della materia nell'immagine»,<sup>11</sup> di certo erronea è la concezione che limita l'opera alla sua sola «consistenza materiale», dimenticando che l'immagine non circoscrive «la sua spazialità all'involucro della materia» ma la estende ad altri «elementi intermedi tra l'opera e il riguardante [...] Onde sarebbe inesatto sostenere che per il Partenone è stato usato come mezzo fisico il solo pentelico, perché non meno del pentelico, è materia l'atmosfera e la luce in cui si trova». Donde, in aggiunta, il divieto di rimuovere «un'opera d'arte dal suo luogo d'origine» se non per il «superiore motivo della sua conservazione».<sup>12</sup>

L'unità dell'opera d'arte non è quella «organico-funzionale della realtà esistenziale» che risiede «nelle funzioni logiche dell'intelletto» (per cui un uomo di cui si veda un braccio, può supporre debba avere anche l'altro); è una diversa «unità figurativa», che «si dà *in una* con l'intuizione dell'immagine». Negato, con tali premesse, ogni possibile «procedimento per *analogia*», il restauro può essere anche visto come ritrovamento della perdita «unità originaria, sviluppando l'unità potenziale dei frammenti» col semplice «svolgere i suggerimenti impliciti nei frammenti stessi o reperibili in testimonianze autentiche dello stato originario», senza falsi storici e senza offese estetiche, per cui «l'integrazione dovrà essere sempre e facilmente riconoscibile; ma senza che per questo si debba venire ad infrangere proprio quell'unità che si tende a ricostruire».<sup>13</sup> Da qui la tecnica, in pittura, del 'rigatino' (o 'tratteggio' con linee parallele) che, ricostituendo indicativamente e con materiali diversi la continuità figurativa, garantisce insieme l'immediata riconoscibilità ad occhio nudo delle parti di restauro e la reversibilità dell'intervento. Poiché, infatti, il giudizio sul restauro eseguito non potrà «non essere che individuale, l'integrazione proposta dovrà allora contenersi in limiti e modalità tali da essere riconoscibile a prima vista, senza speciali documentazioni, ma proprio come una *proposta* che si assoggetta al giudizio critico altrui. Perciò ogni eventuale integrazione, anche minima, dovrà essere facilmente identificabile».

Brandi precisa inoltre che l'unico «momento legittimo che si offre per l'azione di restauro è quello del presente stesso [...] il presente storico», né mai potrebbe essere altrimenti; dunque il restauro come «atto nella storia [...] non dovrà presumere né il tempo come reversibile né l'abolizione della storia».

Negli stessi termini, ma con determinazioni pratiche diverse, la questione si pone in architettura ed anche in scultura, sollecitando, in luogo del rigatino (pur usato, ad

<sup>10</sup> Ivi, p. 10.

<sup>11</sup> Ivi, p. 11.

<sup>12</sup> Ivi, p. 12.

<sup>13</sup> Ivi, p. 17.



esempio, dall'architetto Annamaria Pandolfi, dell'ICR, nella reintegrazione di alcune lastre pavimentali della chiesa di Santa Barbara dei Librai in Roma) soluzioni equivalenti da individuare progettualmente volta per volta. In scultura vale come interessante esperienza la ricomposizione dei frammenti del bronzo equestre detto di Domiziano-Nerva da Capo Misero, operata dall'architetto e museografo Paolo Martellotti; in architettura, ad esempio, le integrazioni moderne di porzioni di volumi perduti effettuate in doghe di legno (alla maniera di alcune sistemazioni archeologiche curate dall'architetto Peter Zumthor o come nel caso del restauro del castello di Koldinghus in Danimarca) oppure in calcestruzzo armato, lasciando ben evidenti le impronte parallele delle tavole delle casseforme (alla maniera di alcuni restauri ungheresi, come la Torre Salomon a Visegrád).

Il monumento allo stato di rudere rappresenta, per Brandi, il caso estremo, quello del manufatto «in cui il sigillo formale impresso alla materia» è «pressoché scomparso». Esso ricade quindi sotto la sola istanza storica, è puro residuo testimoniale. Non esiste, in tale circostanza, altro problema che il consolidamento e la conservazione materiale dello stato presente; è l'espressione di restauro più elementare e di grado minimo (ma non per questo meno importante), il «restauro preventivo, ovvero mera conservazione, salvaguardia dello *statu quo*». <sup>14</sup> È arduo tuttavia definire il termine di passaggio dell'opera a rudere, per di più va considerato che i ruderi possono acquisire un'esteticità 'seconda' per il loro valore ambientale e pittoresco. Inoltre, proprio le bellezze naturali, nell'ottica della conservazione, sono avvicinabili al rudere e rappresentano «quei casi nei quali il restauro come restauro preventivo e come intervento conservativo deve essere esteso anche a ciò che non è prodotto diretto del fare umano, ma la cui considerazione, nel campo del giudizio, deriva da una assimilazione all'opera d'arte». <sup>15</sup>

Sono molto interessanti, a questo riguardo, alcune osservazioni di Marguerite Yourcenar, contenute nelle aggiunte del 1958 ai suoi *Taccuini di appunti nelle Memorie di Adriano*.

La Villa [Adriana presso Tivoli] ha subito un cambiamento insidioso; non completo, certo: non si altera così rapidamente un complesso che è stato dolcemente distrutto e creato dai secoli; ma per un errore raro in Italia, alle ricerche e alle opere di consolidamento necessarie si sono aggiunti pericolosi 'abbellimenti'; sono stati tagliati alcuni ulivi per far posto a un parcheggio indiscreto e ad un chiosco-bar tipo parco d'esposizione: cose che fanno del Pecile, della sua nobile solitudine una piazza della stazione. Una fontana di cemento disseta i passanti attraverso un inutile mascherone di stucco finto antico [...] sono state copiate, anch'esse in stucco, statue da giardino greco-romane piuttosto banali, scelte tra reperti di scavi recenti [...] Sono copie, rifatte in un materiale volgare, gonfio, molle; collocate a caso su piedestalli danno al malinconico Canopo l'aspetto d'un angolo di Cinecittà [...] Non c'è nulla di più fragile dell'equilibrio dei bei luoghi. Le nostre interpretazioni lasciano intatti persino i testi, essi sopravvivono ai nostri commenti; ma il minimo restauro imprudente inflitto alle pietre, una strada asfaltata che contamina un campo dove da secoli l'erba spuntava in pace creano l'irreparabile. La bellezza si allontana; l'autenticità pure. <sup>16</sup>

<sup>14</sup> Ivi, p. 31.

<sup>15</sup> Ivi, p. 33.

<sup>16</sup> M. Yourcenar, *Memorie di Adriano*, Torino 2002, pp. 300-301.

Da punto di vista totalmente diverso Giovanni Urbani si è domandato se, «rispetto al presente storico» ed alle novità intervenute «nella realtà delle cose», la *Teoria* di Brandi non sia comunque da riverificare: «l'aggravamento pauroso [...] dello stato di conservazione del nostro patrimonio artistico, e in specie del patrimonio monumentale», costituisce, infatti, un serio fatto 'nuovo' prodottosi dacché fu pubblicata. Ciò induce a riflettere, da un lato, sul concetto di rudere, tanto «restrittivo» in Brandi da condurre (per l'assoluta prevalenza, in esso, dell'istanza storica) «sotto il profilo puramente tecnico» alla pretesa di «bloccare il rudere allo statu quo [...] operazione praticamente impossibile. Ovvero possibile, ma solo se si accetta di ottenere inevitabilmente dei risultati di assai breve durata» e «la ripresa ogni volta più devastante dei fenomeni di degrado». Dall'altro su nuove proposte operative, sostituendo all'impossibile intervento 'diretto' uno 'indiretto', consistente «nel creare attorno al rudere un involucro che lo ponga in condizioni ambientali controllate» (operazione difficile e pericolosa, considerate «le brutture e le insensataggini in cui l'attuale incultura architettonica potrebbe farci incapere») oppure tornando ad un diverso intervento 'diretto', che contempra l'integrazione e il rifacimento dei perduti 'strati di finitura' antichi, con tutti i problemi di «legittimità o meno» che tale scelta comporta.<sup>17</sup>

Ma proprio per Brandi uno speciale tipo di aggiunta è la 'patina', vista come lento deposito sugli strati di finitura delle antiche superfici. Essa merita rispetto già solo dal punto di vista storico, come «particolare offuscamento che la novità della materia riceve attraverso il tempo», quindi come «testimonianza del tempo trascorso».

L'invocato «rifacimento», poi, non completa ma altera l'opera; riplasma, fonde vecchio e nuovo, tende ugualmente ad abolire il tempo trascorso, perciò si configura come un inammissibile falso storico. Il caso, invece, del rifacimento che «vuole assorbire e trasfondere senza residuo l'opera preesistente, *sebbene non rientri nel campo del restauro*, può essere perfettamente legittimo anche storicamente»: è l'intervento che mira a mantenere, pur con addizioni moderne, l'opera al mondo d'oggi e non a ricondurla ad un passato più o meno ipotetico.<sup>18</sup> Ma qui il confronto con la cultura/incultura architettonica odierna si fa inevitabile e stringente.

La patina, in quanto 'aggiunta', «per l'istanza estetica [...] dovrebbe essere generalmente rimossa»;<sup>19</sup> essa, però, non vale soltanto come segno d'invecchiamento (implicante, come s'è visto, l'istanza storica) ma sovente costituisce un arricchimento estetico, quale «impercettibile sordina» posta dal tempo all'invasore 'novità' della materia,<sup>20</sup> altre volte, addirittura, un effetto previsto dall'antico autore. Perciò essa, anche in base all'istanza estetica, merita d'essere conservata.

Brandi torna sul tema della patina in molti altri punti della sua *Teoria*, specie nelle 'appendici' riservate a problemi particolari. Negando subito la «sbrigativa liquidazione del concetto di patina» di chi la considera solo «un concetto romantico»<sup>21</sup> ne ricorda e documenta le ascendenze fino alla piena età barocca ed oltre; critica anche l'idea, propria «dei sostenitori della pulitura totalitaria», che «col nome di patina si voglia far passare il sudi-

<sup>17</sup> G. Urbani, *Il problema del rudere nella Teoria del restauro*, in *Per Cesare Brandi* cit., pp. 59-65.

<sup>18</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 36.

<sup>19</sup> Ivi, p. 44.

<sup>20</sup> Ivi, p. 46.

<sup>21</sup> Ivi, p. 89.

ciume, le vernici accumulate nei secoli»<sup>22</sup> e via dicendo. Essa è, in breve, l'«orma del tempo sull'opera».<sup>23</sup>

Non è difficile vedere i possibili riferimenti di tutto ciò all'architettura ed in specie al problema del trattamento delle superfici lapidee e soprattutto intonacate, oggi quasi sempre trascurate nei loro valori di 'patina' e sottoposte a drastiche puliture o, peggio, a rinnovamenti giustificati (quel ch'è peggio, proprio da molti specialisti in materia) con argomentazioni pseudo-scientifiche, come se il problema fosse quello della 'attribuzione di un colore' di restauro e non quello della 'conservazione', attraverso la perpetuazione della materia, del colorito antico, pur se dilavato e non necessariamente originale. Non a caso uno degli ultimi interventi di Brandi su questioni di restauro, forse l'ultimo di carattere pubblico, affronta proprio il tema degli intonachi e delle coloriture nell'edilizia storica, riconoscendolo come «non meno importante di quello della patina e della vernice nel restauro dei dipinti. Sostanzialmente è lo stesso, né dal punto di vista teorico differisce: l'unica differenza, è che, per l'architettura, si connette all'urbanistica» la quale richiede che l'edificio non possa «isolarsi dalla sua posizione *in medias res*», ragione per cui «l'identità storica potrà avere aggio anche sull'identità estetica». Ragione di più, possiamo aggiungere noi, per assumere in merito un atteggiamento ancora più cautamente conservativo, proprio il contrario di quanto, invece, oggi comunemente si fa.

In tale intervento Brandi scrive che, per Roma,

si sa che nel Settecento cambia il modo di presentazione urbana: si ricorre ai cilestrini, ai verdolini, al *color dell'aria*, espressioni gentili; e se è già un assurdo cercare di riprodurre la *brodatura* della pietra, non meno assurdo è il credere di poter raggiungere il tono *antico* del *color dell'aria*. Si farà un colore che sarà *nuovo* e non certo il colore antico del monumento. Ma ammettiamo che sia possibile, scavando fra gli strati di intonaco, ritrovare intatto, un frammento di quel colore settecentesco, spesso sarà quello originario. Il discorso rimane sempre lo stesso: questa abolizione del passaggio del tempo è delittuosa e contrasta con quell'equilibrio che il tempo ha ormai procurato all'edificio. Roma non si è fermata al Settecento ...<sup>24</sup>

È significativo il riconoscimento che un filosofo come Rosario Assunto, studioso di estetica e di problemi del paesaggio, rende alle pagine di Brandi riguardo al tema della 'patina':

Rilegendole a distanza di anni – quando ancora la patina anche nei fabbricati della grande architettura del passato sopravviveva – quelle pagine mi hanno illuminato. Mi hanno fatto capire il perché della scontentezza che provo – e penso di non essere il solo – tutte le volte che mi trovo davanti ad un palazzo, ad una chiesa restaurati in modo tale da essere rimessi a nuovo: togliendo, appunto, la patina, [che è] memoria incorporata, *durée*, nel senso di Bergson. Memoria è il costituirsi del fabbricato presente nello spazio cittadino come una cristallizzazione di tempi passati. Ma se lo rendiamo nuovo, allora cancelliamo il tempo in cui esso ci parla, come di un tempo passato reso presente esteticamente.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Ivi, p. 90.

<sup>23</sup> Ivi, p. 101.

<sup>24</sup> C. Brandi, *Intervento di apertura*, in *Intonaci, colore e coloriture nell'edilizia storica*, atti del convegno di studi Roma 25-27 ottobre 1984, parte I, in «Bollettino d'arte», Suppl. al n. 35-36 (1986), pp. 6-8, p. 6 (ripubblicato in C. Brandi, *Il restauro. Teoria e pratica* cit., pp. 54-60, ove un intero capitolo è dedicato al restauro delle facciate, pp. 205-233).

<sup>25</sup> R. Assunto, *Il problema filosofico del 'tempo' nel dialogo Arcadio o della Scultura*, in *Per Cesare Brandi* cit., pp. 37-42, p. 40.

Per Brandi l'opera d'arte, «in quanto *figuratività*, si determina in una autonoma spazialità che è la clausola stessa della realtà pura»; essa s'inserisce «nello spazio fisico che è il nostro stesso spazio in cui viviamo», lo spazio esistenziale, «senza tuttavia parteciparne». <sup>26</sup> Da qui, «per l'opera d'arte, la fonte di una infinità di problemi, relativi, non alla sua spazialità che è definita una volta per sempre, ma proprio al punto di sutura fra questa spazialità e lo spazio fisico». Il restauro sarà tutela di questo spazio autonomo da quello fisico e tale considerazione riguarda tanto l'ambiente dei monumenti quanto la disposizione dei dipinti su «un muro» o le loro stesse cornici.

Premesso che nel «restauro dei monumenti valgono gli stessi principi che sono stati posti per il restauro delle opere d'arte», va comunque tenuta presente la peculiare «struttura formale dell'architettura, che differisce da quella delle opere d'arte» perché in queste «la spazialità, che si realizza in una data figuratività, non viene all'opera dall'esterno ma è funzione della sua stessa struttura»; in architettura, invece, «la spazialità propria del monumento è coesistente allo spazio ambiente». <sup>27</sup> Da qui la particolare attenzione al sito e l'affermata «inalienabilità del monumento [...] dal sito storico in cui è stato realizzato», con i corollari seguenti: «l'assoluta illegittimità della scomposizione e ricomposizione di un monumento in luogo diverso da quello dove è stato realizzato»; «la degradazione del monumento, scomposto e ricostruito altrove, a *falso* di se stesso ottenuto con i suoi medesimi materiali»; «la legittimità della scomposizione e ricomposizione [...] in quanto non si possa sopperire alla sua salvezza in altro modo, ma sempre e solo relativamente al sito storico dove fu realizzato». <sup>28</sup>

Anche se un ambiente viene alterato il monumento è comunque inalienabile; si dovrà, tuttavia, in ogni modo tentare «di riportare i dati spaziali del sito più vicini possibile a quegli originari». Se uno o più elementi ambientali sono stati distrutti, la loro ricostruzione in copia è ammissibile, per le stesse invocate ragioni di «ricostituzione spaziale» <sup>29</sup> ma soltanto se tali elementi non costituivano «monumento in sé», se non si trattava, in altre parole, di «opere d'arte». Così, se tollerabile può essere giudicata la ricostruzione di alcune case a piazza Navona, in Roma, invece «si doveva», pur sempre, «ricostruire un campanile a San Marco a Venezia, ma *non* il campanile caduto: così si doveva ricostruire un ponte, a Santa Trinita, ma *non* il ponte dell'Ammannati». <sup>30</sup>

In conclusione, diversi luoghi della *Teoria* propongono illuminanti considerazioni sull'architettura, da quelle contrarie all'edilizia di sostituzione a quelle inerenti ai rischi d'una conservazione cieca alla forma ed attenta solo alla materia, che proviene direttamente «dalla indistinzione fra aspetto e struttura, indistinzione che sta alla base delle errate teorie di restauro, soprattutto del restauro architettonico». Da qui la pretesa che «basare il restauro su una riproduzione del processo tecnico originario» sia di per sé un fatto positivo, mentre ciò (ferma restando la necessità d'indagare e padroneggiare le tecniche antiche) costituisce, tanto in pittura quanto in architettura, «un errore grossolano»; <sup>31</sup> oppure la prevalenza accordata al supporto rispetto all'immagine nei casi di consolidamento; in

<sup>26</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 50.

<sup>27</sup> Ivi, p. 77.

<sup>28</sup> Ivi, p. 78.

<sup>29</sup> Ivi, p. 79.

<sup>30</sup> Ivi, p. 80.

<sup>31</sup> Ivi, p. 84.

altri casi, di segno contrario, l'eccessiva fiducia riservata a materiali nuovi e poco sperimentati; altrove<sup>32</sup> la presunzione, infine, di poter «staccare il lato pratico dell'intervento di restauro dalle considerazioni estetiche e storiche che l'opera esige».

Non possono, quindi, essere dimenticate alcune deviazioni concettuali manifestatesi, anche all'interno dell'ICR, negli scorsi anni Settanta e Ottanta. Il prevalere d'un certo tecnicismo autoreferenziale ha fatto cadere, rispetto alla precedente fase brandiana, la tensione teoretica e la tenace volontà di approfondimento metodologico che aveva distinto il trentennio precedente. Ulteriori equivoci hanno riguardato il concetto stesso di 'manutenzione', anche in relazione alla grande e positiva novità, di cui siamo debitori a Giovanni Urbani, della 'manutenzione programmata', solo di recente più opportunamente definita, da Stefano Della Torre, in termini di 'conservazione programmata'.<sup>33</sup> Grazie alla concomitanza di plurimi apporti, non tutti concettualmente limpidi e che, come s'è visto, lo stesso Brandi nei suoi ultimi anni di vita ha cercato di contrastare, s'è diffuso un concetto, piuttosto pesante, di manutenzione sostitutiva e innovativa, legato all'applicazione di principi come quello della 'superficie di sacrificio', tratto di peso, senza mediazione teoretica né critica, dalla fisica tecnica (in specie dalla ricerca di Marcello Paribeni) e l'altro della 'riscoperta' delle tecniche 'tradizionali'. Tutto ciò, in sostanza, ha indotto tendenze verso il ripristino anche dentro l'ICR, ch'è sembrato rapidamente dimenticare la lezione del suo primo Maestro, tanto che s'è dovuto attendere il ritorno di Michele Cordaro alla direzione dell'Istituto per notare un significativo e positivo cambiamento.

Altre distorsioni, derivanti dall'erronea volontà di eccettuare l'architettura dalla più generale riflessione sul restauro, riguardano una tendenza, emersa sempre in quegli anni, che potremmo definire 'riduzionistica', verso l'appiattimento bidimensionale dell'organismo architettonico, ristretto a pura superficie, questa volta sì 'grafo-pittorica', in una sorta di rinnovato, deplorable 'facciatismo'.

La presenza di Cordaro ha segnato la ripresa d'una vitale continuità in tema di seria attenzione alla 'filologia dei materiali', considerata in chiave critica e scientifica; adeguata formazione dei restauratori e riconoscimento del loro ruolo; diffusione sul territorio della cultura e delle capacità proprie dell'ICR.

Meritano attenzione anche alcune pseudoteorie divulgate, negli anni Ottanta e Novanta, sempre nel nostro campo d'interesse: la conservazione 'immateriale' (più attinente all'antropologia che ai beni culturali quando sull'importanza della materia, come s'è visto, Brandi ha parole chiarissime); la conservazione dei 'significati' (attinente all'iconologia ed alla questione dei valori simbolici più che storici e artistici, legati, questi ultimi, alla fisicità dei manufatti, vero tramite di ogni altro valore); le ricorrenti pulsioni verso il restauro 'tipologico'; le strane aggettivazioni, in ambito internazionale, dell'autenticità (formale, materiale, identitaria ecc.) che inducono a separare ciò che dovrebbe restare unito; la manutenzione in chiave di ripristino (giustificata dalla replica delle tecniche tradizionali, come fossero di per sé 'innocenti'); l'equivoco del 'restauro filologico', locuzione abusata in un senso burocratico e grossolano che fa della filologia la copertura nobile del ripristino ma, di essa, trascura il fondamentale carattere 'diacritico', che impone di tenere distinto, come su due registri ben differenti e subito riconoscibili, il 'testo' e le 'note', vale a dire il nuovo e l'antico, l'originale e l'aggiunta di restauro; il mero funzionalismo, il

<sup>32</sup> Ivi, p. 100.

<sup>33</sup> S. Della Torre, *Il ciclo produttivo della conservazione programmata*, in «TeMa», 3 (2001), pp. 49-57.

riuso, il cosiddetto 'recupero'; l'economicismo dei 'giacimenti' culturali; la valorizzazione 'creativa' e la libera progettualità, che riduce l'antico a stimolo 'poetico' dell'architetto di turno (si veda, fra i tanti, il caso del progetto di Frank O. Gehry per Modena, a poche decine di metri dal Duomo); la pretesa, già ricordata, d'uno 'statuto autonomo' dell'architettura (in quanto arte allografica, esposta alla polluzione, al vandalismo ecc.) che ha indotto cedimenti anche in uno studioso autorevole come Umberto Baldini ma che non ha mai tratto in inganno né Brandi, né Paul Philippot né Renato Bonelli.

È interessante, in ultimo, rammentare come recenti esperienze in corso, specie il vero e proprio 'restauro' del grattacielo Pirelli (progettato da Giò Ponti e, per le strutture, anche da Pierluigi Nervi), confermino la validità della riflessione teorica critica e brandiana anche riguardo alle opere d'arte<sup>34</sup> ed ai monumenti contemporanei. Per merito soprattutto di Maria Antonietta Crippa e di Pietro Petrarola il grattacielo milanese è stato sottratto ad una triste sorte di ammodernamento e adeguamento tecnologico, che ne avrebbe elevato le qualità 'prestazionali' cancellandone la memoria e la sostanza storica. Esso è invece divenuto il campo di sperimentazione d'un autentico processo di restauro attuato riattivando in chiave conservativa e non sostitutiva le competenze specifiche d'impresedili e produttrici d'infissi in alluminio, naturalmente tramite il filtro d'una progettazione architettonica consapevole e l'apporto di restauratori (ad esempio, per il trattamento delle ampie superfici in mosaico). Ci si è imposti il fine di non salvaguardare consolatoriamente la sola immagine, come spesso avviene, ma pure la sostanza costruttiva del monumento ed il suo carattere industriale e artigianale al tempo stesso. Tutta la vicenda ha avuto, molto brandianamente, come premessa ineludibile il «riconoscimento», intelligentemente fatto proprio anche dai vertici politici della Regione Lombardia, del grattacielo come «opera d'arte» e come significativa testimonianza storica.

Tale esperimento servirà anche a sfatare il mito d'una radicale 'diversità' dei monumenti d'architettura moderna e dell'inapplicabilità della *Teoria* alle opere contemporanee, cui, per via teorica, si sono già opposti, oltre a chi scrive, con lucidi argomenti Giuseppe Basile e Michele Cordaro, proprio dall'interno dell'ICR.

Per chiudere resta da domandarsi se esistano, oggi, restauri architettonici di schietta impronta brandiana. Credo si possa rispondere di sì, purché ci si accontenti di pochi ma ottimi esempi e si vada a cercare anche nell'opera di giovani architetti, forniti congiuntamente di cultura storica, di competenze teoretiche e di elevate capacità professionali specialistiche. In primo luogo vengono alla mente i restauri, d'alta qualità sotto ogni profilo, condotti in questi ultimi decenni da Francesco Scoppola, dalla villa stessa di Brandi, nel senese, alla sistemazione di palazzo Altemps e di villa Poniatowski in Roma; poi, restando sempre a Roma, l'intervento sul convento dei Minimi a piazza San Francesco di Paola, sede storica dell'ICR, progettato e diretto da Gisella Capponi con l'apporto, per i temi strutturali, di Antonino Gallo Curcio, uno degli esperti che, per sensibilità e cultura, meglio interpreta lo spirito delle elaborazioni tanto brandiane quanto critico-conservative; ma anche, della stessa Capponi, con l'ausilio di ulteriori competenze interne all'ICR e d'un'apposita commissione consultiva, il restauro del tempio di San Pietro in Montorio. Inoltre la sistemazione, ricca di positive valenze urbane, del Cassero di Prato, progettata e diretta, fino ai dettagli costruttivi ed all'illuminazione, da Riccardo Dalla Negra e

<sup>34</sup> H. Althöfer, *Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*, a cura di M. C. Mundici, Firenze 1991.

Pietro Ruschi; oppure quella della chiesa dei SS. Sebastiano e Rocco in San Vito Romano, curata da Donatella Fiorani e dai suoi collaboratori.

Fra i lavori di più giovani studiosi, la singolare sperimentazione di restauro del moderno condotta da Claudio Varagnoli riguardo ad alcune pavimentazioni del Foro Italico, già Foro Mussolini, e la raffinatissima esperienza di restauro, in corso, del chiostro medievale e dei suoi annessi nel complesso monastico dei SS. Quattro Coronati, diretta da Lia Barelli e sostenuta da un gruppo interdisciplinare di giovani collaboratori tutti di vaglia e di solida formazione post-universitaria, specialistica e di dottorato di ricerca.

Tali esempi rappresentano una speranza per il futuro. Essa, nonostante le infinite, defatiganti difficoltà che oggi è destinato ad affrontare (senza considerare la ruvida concorrenza di numerosi incompetenti, spesso ben introdotti presso la committenza pubblica) chi si proponga semplicemente di lavorare con accuratezza e rigore, vale a dire in maniera deontologicamente corretta, attesta comunque la possibilità di operare in modo culturalmente elevato e consapevole.

# BRANDI, IL RESTAURO ANTIQUARIO E IL FALSO

WALTER ANGELELLI

La coerenza e la stringente circolarità di pensiero che presiedono l'impalcatura dell'intera *Teoria del restauro* di Brandi impedirebbero di estrapolarne brani o di isolare un concetto o un assioma dal contesto che lo ha generato e da cui trae tutta la sua pregnanza e necessità.<sup>1</sup> Si dovrà riconoscere, tuttavia, come uno dei nuclei fondanti l'intera speculazione brandiana sia la definizione di quel concetto di «unità potenziale dell'opera d'arte», al cui ristabilimento deve tendere, secondo lo studioso, ogni corretta e legittima operazione di restauro. Sostiene Brandi:

L'opera d'arte gode di una singolarissima unità per cui non può considerarsi come composta di parti.

Affermazione, questa, da cui discendono due corollari: il primo è che

l'opera d'arte [...] se fisicamente frantumata dovrà continuare a sussistere *potenzialmente* come un *tutto* in ciascuno dei suoi frammenti e questa potenzialità sarà esigibile in una proporzione direttamente connessa alla traccia formale superstita;

il secondo è che

se la "forma" di ogni singola opera d'arte è indivisibile, ove materialmente l'opera d'arte risulti divisa, si dovrà cercare di sviluppare la potenziale unità originaria che ciascuno dei frammenti contiene, proporzionalmente alla sopravvivenza formale ancora superstita in essi.<sup>2</sup>

Non potrebbe esistere messa al bando più netta e senza appello di tutte quelle operazioni fondate sulla restituzione per analogia dell'opera d'arte ridotta in frammenti. Nessuna legittimità d'ora in poi potranno più avere quegli interventi basati sull'equiparazio-

---

<sup>1</sup> G. Basile, *Restauro e salvaguardia dell'opera d'arte*, in *Per Cesare Brandi*, atti del seminario 30 maggio -1 giugno 1984, a cura di M. Andaloro *et al.*, Roma 1988, pp. 67-69.

<sup>2</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* [1963] Torino 1971, p. 16.



ne della «unità intuitiva» alla «unità logica»<sup>3</sup> dell'opera, pena il declassamento di quei procedimenti alle categorie del «falso storico» e del «falso artistico»,<sup>4</sup> come hanno provato in tempi più recenti anche le attente e acute riflessioni di Maria Andaloro e il lavoro del Gruppo di studio e del Cantiere “Dipinti frammentati delle vele – Basilica superiore di San Francesco in Assisi”.

La posta in gioco è insomma altissima poiché Brandi, in questo modo, non soltanto distingue nettamente l'intervento di restauro da operazioni spurie quali il ripristino, il rifacimento o il cosiddetto restauro di fantasia; ma attribuisce autonomi fondamenti teorici al restauro, dichiarandone al contempo la completa indipendenza da ogni prassi artistica: pittura, scultura o architettura che sia.

Non sembri perciò superfluo riesaminare sotto questa angolazione uno tra i più celebri restauri di tipo analogico, quello cioè della cosiddetta *Pietà Caccialupi* di Carlo Crivelli, eseguito verso il 1910 da Luigi Cavenaghi.<sup>5</sup> Questi, «il meno allarmante» e il «più dotto e competente restauratore di quadri italiani» – come lo definì Berenson<sup>6</sup> – intervenne sul dipinto ricreando il tessuto lacerato della pittura, sulla base della *Pietà* dello stesso autore oggi nella Pinacoteca Vaticana di Roma.<sup>7</sup> Come mostra una sorprendente sequenza di fotografie (figg. 1a-1b-1c) realizzata tra il 1907, quando l'opera fu messa in vendita a Roma, e il 1924, anno in cui la tavola entrò a far parte del Fogg Art Museum di Cambridge (Mass.), la ricostruzione interessò sia le figure laterali della Vergine e di Giovanni evangelista, sia quella centrale di Cristo, sfigurata da una vistosa e ampia lacuna che ne rendeva completamente illeggibile il volto e parte consistente del lato destro del corpo.<sup>8</sup>

Indipendentemente dal giudizio che si potrebbe esprimere su un procedimento di questa natura, da tempo riconosciuto comunque come “falsificante” – anche alla luce di una coscienza maturata sulla base della speculazione teorica e dell'insegnamento di Brandi – ciò che il caso della *Pietà Caccialupi* evidenzia è prima di tutto la volontà di rispondere alle aspettative e alle esigenze dei nuovi proprietari, interessati a restituire piena leggibilità, e di conseguenza valore commerciale, a un'opera cui non poteva che nuocere lo stato rovinoso in cui versava.

<sup>3</sup> Ivi, p. 17.

<sup>4</sup> Ivi, p. 8: «il restauro deve mirare al ristabilimento della unità potenziale dell'opera d'arte, purché ciò sia possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo».

<sup>5</sup> M. Ferretti, *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'arte italiana*, 10, *Conservazione, falso, restauro*, Torino 1981, pp. 113-195 (in part. pp. 168-169, figg. 229-231); A. Conti, *Vicende e cultura del restauro*, ivi, pp. 94-97; Id., *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1988, pp. 315 ss. Per una breve storia del trattamento della lacuna in pittura, M. Ciatti, *Appunti sulla storia del restauro pittorico in Italia*, in *Lacuna. Riflessioni sulle esperienze dell'Opificio delle Pietre Dure*, atti dei convegni del 7 aprile 2002 e del 5 aprile 2003, Firenze 2004, pp. 15-25.

<sup>6</sup> B. Berenson, *Estetica, etica e storia delle arti della rappresentazione visiva*, Firenze 1948, p. 340. Su Luigi Cavenaghi, G. Rosso Del Brenna, voce «Cavenaghi Luigi», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIII, Roma 1979, p. 81; J. Anderson, voce «Cavenaghi Luigi», in *The Dictionary of Art*, VI, 1996, p. 115.

<sup>7</sup> Per la tavola vaticana, cfr. P. Zampetti, *Carlo Crivelli*, Firenze [1986] 1997, p. 289, tav. 79.

<sup>8</sup> Prima del suo approdo al museo americano, il quadro passò in breve tempo dalla collezione R. I. Nevin (1907) a quella di Joachim Ferroni (1908) di Roma, poi presso l'antiquario Canessa a Parigi, che l'affidò alle cure di Cavenaghi, e infine, con la mediazione di Arthur Sachs, al Fogg Art Museum; cfr. *Edward Waldo Forbes. Yankee Visionary*, catalogo della mostra Fogg Art Museum 16 gennaio - 22 febbraio 1971, Harvard University, pp. 125-127, figg. 18-20; P. Zampetti, *Carlo Crivelli* cit., p. 302, tav. 115; J. Anderson, *Collecting Connoisseurship and the Art Market in Risorgimento Italy. Giovanni Morelli's Letters to Giovanni Melli and Pietro Zavaritt (1866-1872)*, Venezia 1999, pp. 45-58. La riproduzione della tavola prima dell'intervento di Cavenaghi è in una breve segnalazione del pezzo da parte di D. Fellow Platt (*Una Pietà del Crivelli*, in «Rassegna d'arte», VI [1906], 2, p. 30) e nel catalogo di vendita della collezione Nevin: *Catalogo della vendita dei quadri ed oggetti d'arte del fu rev. J. Nevin*, Galleria Sangiorgi Roma 22-27 aprile 1907, Roma 1907, n° 232, tav. II.



Figg. 1a-1b-1c. Carlo Crivelli, *Cristo morto tra la Vergine e Giovanni Evangelista*, Harvard University Fogg Museum, n. 1924.21: a) stato di conservazione nel 1908, anteriore al restauro di Luigi Cavenaghi; b) stato di conservazione verso il 1910, durante il restauro di Luigi Cavenaghi; c) stato di conservazione nel 1924, successivo al restauro di Luigi Cavenaghi (Foto: Fogg Art Museum, Harvard University Art Museum).

Nei primi anni del Novecento, quando si trovava nella collezione del reverendo Robert Nevin, appassionato collezionista di primitivi centroitaliani e committente tra l'altro dell'antichizzante decorazione a mosaico della chiesa romana di San Paul within the Walls di cui era stato rettore, l'opera aveva goduto di un ampio apprezzamento a dispetto dei suoi guasti. Lo stesso Frederick Mason Perkins, curatore del catalogo che accompagnò la vendita del 1924, affermò che «benché questa tavola abbia sofferto gravi danni resta sempre un pregevole lavoro del grande maestro».<sup>9</sup> Nelle mani di Nevin, esposta in una collezione ricca di opere catalogate come di scuola bizantina e italiana delle origini,<sup>10</sup> la tavola aveva dunque un'importanza e una dignità di cui evidentemente fu privata non appena passò sul mercato antiquario, più attento al valore edonistico, e dunque commerciale, che non a quello storico e documentario del pezzo.<sup>11</sup>

Nel riguardare l'ampio rifacimento di Cavenaghi non si può fare a meno di cogliervi una duplicità di carattere: da un lato la scrupolosità minuziosa del falsario, intento a cularsi nello spirito del dipinto o dell'artista da imitare e del quale deve riprodurre lo stile fino a essere da quello indistinguibile;<sup>12</sup> dall'altro la libertà peculiare del pittore che, al contrario, agisce sulla base di scelte personali, affrancate da ogni tipo di remora, soggezione o inibizione nei confronti dell'opera sulla quale interviene.<sup>13</sup> Ciò che appare con

<sup>9</sup> Ivi, II, p. 36.

<sup>10</sup> Numerose sono le opere che nel catalogo appaiono come appartenenti a scuola bizantina o primitiva, ivi, *passim*.

<sup>11</sup> Sul carattere falsificante della reintegrazione di Cavenaghi cfr. H. Tietze, *The Psychology and Aesthetics of Forgery in Art*, in «Metropolitan Museum Studies», V (1934-36), pp. 1-19 (in part. pp. 9-10, figg. 9-11).

<sup>12</sup> Per Cavenaghi (*Le malattie delle pitture e la loro cura*, in «La lettura», VIII [1908], pp. 903-912), il restauro deve essere «eseguito il meno possibile e quel meno possibile meticolosamente dissimulato».

<sup>13</sup> È significativo il titolo di *Manuale del pittore restauratore* che Ulisse Forni scelse per pubblicare nel 1866 a Firenze il suo testo sulle tecniche di restauro dei dipinti. Nel LXVI capitolo, dedicato a «Come si ridipingono o si velano i pezzi mancanti o svaniti di un quadro a olio», Forni afferma che (pp. 143-144): «Quanto alla condotta o esecuzione di pennello, procurate sempre d'imitare la mano o lo stile dell'autore e dell'opera che restaurate, sia essa di un fare diligente o spiritoso, sia d'una maniera franca o ardita»; e poco più avanti: rileva la necessità di «... ingannare il nuovo col vecchio, sia con qualche patina o tempera, sia con tratti, sia con sfregature o sgraffiature, le quali cose concorrono spesso ...».

maggior risalto è dunque la coincidenza di almeno tre fra quelle che oggi chiameremmo figure professionali distinte: il pittore, il restauratore e il falsario.

A dispetto del convincimento maturato da Cavalcaselle fin dagli anni Settanta dell'Ottocento e più tardi raccolto da Georg Dehio, circa la necessità di separare l'attività del restauro dal campo della produzione artistica,<sup>14</sup> l'operato di Cavenaghi si allinea<sup>15</sup> al comportamento professionale di quanti, approdati al restauro dalle aule delle Accademie di Belle Arti, non avrebbero provato alcuno sgomento nel colmare le lacune e le mancanze di una pittura antica «con più o meno capacità e cognizione dello stile di quel tempo e di quell'autore [...] ingannando con maestria il proprio lavoro [in modo che] non si distinguesse il nuovo dal vecchio».<sup>16</sup>

In molti di questi casi, anzi, il restauro non costituisce che la tappa intermedia di un percorso che dalla pittura, attraverso il restauro, conduce quasi inesorabilmente alla falsificazione e al commercio antiquario,<sup>17</sup> con la conseguente coincidenza di ruoli e di figure professionali, che cominceranno a distinguersi e ad acquistare maggiore autonomia soltanto dopo la seconda guerra mondiale, per separarsi definitivamente proprio negli anni di pubblicazione della *Teoria* brandiana.<sup>18</sup>

La galleria di personaggi più o meno noti agli studi che tra Otto e Novecento incarnarono solo alcuni o tutti questi profili è assai nutrita.<sup>19</sup> Basterebbero a provarlo i casi ac-

<sup>14</sup> D. Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988, pp. 332 ss.; S. Rinaldi, *I Fiscali, riparatori di dipinti. Vicende e concezioni del restauro tra Ottocento e Novecento*, Roma 1998, pp. 54 ss.; A. Riegl, *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, a cura di S. Scarrocchia, Bologna 2003, *passim*.

<sup>15</sup> A. Conti (*Vicende e cultura ... cit.*, pp. 95-96) ha osservato come nel 1914, pochi anni dopo il "restauro" Caccialupi, Cavenaghi mostri una ben diversa prudenza nel restauro di opere in collezioni pubbliche, quali ad esempio il polittico di San Gregorio di Antonello da Messina, per il quale sceglie di lasciare a vista le ampie lacune dell'opera.

<sup>16</sup> C. Conti, *cit.* in S. Rinaldi, *I Fiscali ... cit.*, p. 58.

<sup>17</sup> M. Foresi, *L'Antiquario. (Influsso dell'antiquariato e del culto e commercio dell'arte antica sull'arte attiva e militante)*, in «Emporium» LI (1920), 301, pp. 28-39 (in part. 33-35). In un libro di memorie autobiografiche (*Nel mondo degli Antiquari*, Firenze 1947, p. 47), Luigi Bellini, membro di una rinomata famiglia di antiquari fiorentini, afferma che: «Il restauratore è quasi sempre un pittore fallito che ha cominciato con le aspirazioni più grandi, e che poi, tarpatte le ali, ha cercato rifugio nel restauro dove non c'è bisogno né d'inventive né di estro, né d'avere anima d'artista [...] I migliori restauratori sono quelli che si sono formati andando a bottega da questo o da quel doratore o artista [...] non sanno far nulla dal vero, e se ci si provano Dio ce ne liberi; ma hanno imparato il disegno scolastico, che appunto serve per copiare e restaurare i quadri, e quel che conta conoscono le mestiche e le patine a meraviglia. [...] I migliori finiscono per diventare antiquari, anche se fanno finta di non esserlo, poiché arrivano a capire che è più conveniente restaurare a proprio vantaggio che a quello degli altri».

<sup>18</sup> È verso gli anni Sessanta che si cominciano a cogliere i frutti della necessità sentita da Argan (G. C. Argan, *Il convegno dei Soprintendenti, luglio 1938*, II. *Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un Gabinetto Centrale del Restauro*, in «Le Arti», I [1938], 2, pp. 132-169, in part. p. 133: «Non più restauratori artisti ma tecnici specializzati continuamente guidati e controllati da studiosi») e riconosciuta da Brandi, «di promuovere la formazione dei restauratori affinché si diffondessero i metodi scientifici elaborati dall'Istituto»; M. I. Catalano, *Brandi e il restauro. Percorsi del pensiero*, Fiesole (FI) 1998, p. 18, n. 34. Come afferma il ministro Bottai nel discorso per *L'inaugurazione del R. Istituto Centrale del Restauro*, in «Le Arti», IV (1941-1942), pp. 48-54 (in part. pp. 49-51), scritto probabilmente dallo stesso Brandi, non si deve esitare «ad affermare, che il restauro inteso come ripristino, completamente, ringiovanimento dell'opera d'arte mutila o deteriorata, oltre che anti-storico, anti-estetico, è anche immorale». [...] Il restauratore «non pretenda d'essere un artista, di sostituirsi all'opera, d'integrarla. Non vogliamo più dei pittori falliti a esercitare sui capolavori del passato i rimpianti d'una mancata carriera». Nella stessa occasione Cesare Brandi afferma che (pp. 51-52): «Quando si applaudiva all'opera del Cavenaghi per il Cenacolo, non si sapeva ancora su quali empiriche basi si era fondata la cura del presunto salvatore, ma poco dopo se ne videro, purtroppo, gli effetti».

<sup>19</sup> Si veda da ultimo A. G. De Marchi, *Falsi Primitivi. Prospettive critiche e metodi di esecuzione*, Torino 2001, pp. 67-77, con bibliografia. Su Stefano Bardini, pittore, restauratore e celeberrimo antiquario, F. Scalia, *Stefano Bardini antiquario e collezionista*, in *Il Museo Bardini a Firenze*, a cura di F. Scalia - C. De Benedictis, Milano 1984, pp. 5-91 (in part. pp. 52-62).

certati di Enrico (o Henri) Schaeffer, Angiolo Tricca, Giuseppe Catani, Corrado Scapecchi, Ferruccio Vannoni, Umberto Giunti e Bruno Marzi, per non citare che alcuni tra gli italiani più noti, fino a Elia Volpi e al celeberrimo Icilio Federico Joni, assunto a campione ed emblema di una certa categoria di “contraffattori”, non fosse altro che per la pubblicazione nel 1932 delle autobiografiche *Memorie di un pittore di quadri antichi*.<sup>20</sup>

Questa fonte, di prima mano e per molti versi preziosa, è al contempo comprensibilmente laconica, oculata e scaltra nel non scoprire mai veramente le carte del gioco; sono piuttosto i recenti studi<sup>21</sup> dei materiali di cui Joni si servì per il suo lavoro, fotografie punzoni, disegni ecc., che ha permesso di cogliere la reale natura di alcuni suoi interventi di restauro, non lontani per conduzione da quelli dello stesso Cavenaghi, conosciuto a Milano quando, come ricorda in prima persona il falsario senese,

prima di congedarmi gli feci i miei complimenti per la fama di cui lo sapevo circondato, e gli dissi che anch'io facevo qualcosa di restauro, ma che la mia passione era quella di creare delle opere originali. Sfido io, – mi rispose – è molto più facile.<sup>22</sup>

Vi possono essere due generi di restauro: [afferma qualche pagina più avanti Joni] quello vero e proprio, quando le parti mancanti non riflettono l'elemento più vitale del dipinto, ciò che non richiede grandi difficoltà; e l'altro che si può fare accompagnando coi colori neutri bene intonati, tutto ciò che nel quadro è mancante, in modo che l'osservatore ne riceva un'impressione gradevole.

Ma poi in nota aggiunge:

Questo è il genere per i musei. Per gli amatori è un'altra faccenda.<sup>23</sup>

Una faccenda che solo da pochi anni possiamo valutare sulla scorta di una cospicua documentazione fotografica che attesta il grado di libertà col quale il restauratore intervenne sul tessuto lacerato di molte opere: dalla *Madonna col Bambino, San Girolamo, San Leonardo e due angeli* di Benvenuto di Giovanni, alla *Madonna del latte* di un seguace di

<sup>20</sup> I. F. Joni, *Le memorie di un pittore di quadri antichi*, San Casciano Val di Pesa (Firenze) s. d. ma 1932 (ed. Firenze 1984).

<sup>21</sup> G. Mazzoni, *Quadri antichi del Novecento*, Vicenza 2001; *Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, catalogo della mostra Siena 18 giugno - 3 ottobre 2004, a cura di G. Mazzoni, Siena 2004.

<sup>22</sup> I. F. Joni, *Le memorie* ... cit., p. 216.

<sup>23</sup> Ivi, p. 258. È ancora Luigi Bellini (*Nel mondo* ... cit., pp. 120 ss.) a fornire il punto di vista dell'antiquario sulla tipologia di restauro più apprezzata dal collezionismo privato: «Gli antiquari intelligenti non vendono mai un falso né oggetti restaurati senza farlo noto al cliente. Il trucco c'è, se trucco si può chiamare, ma l'antiquario intelligente ne partecipa il cliente, lo rende suo complice. [...] – Perché allora fate dei restauri perfetti, fate in modo che non si veda altro che da persone profondamente specializzate? Perché non fate come nelle gallerie e non mettete un colore neutro nelle parti restaurate? – Perché noi non vendiamo alle gallerie che raramente, non c'è bisogno di essere profondi psicologi per capire che il cliente non è il pubblico indifferente che visita le gallerie dello stato, è un interessato sia pure per ambizione e per speculazione, ma sempre un interessato. [...] Ecco perché non vuole che si sappiano i difetti, e non vuole dir male, come un padre, delle sue creature; ecco perché preferisce di non avere sui quadri le patacche di color neutro, o nelle sculture le rifaciture di gesso o di diversa materia o di diverso colore, come si usa da un pezzo a questa parte nei nostri musei. E non so veramente dargli torto. È come mettere un cerotto sulla guancia e su un occhio di una bella donna, o una grande toppa di tela su un bel vestito ricamato di un'elegante signora. E poi a che serve quella patacca, quell'impiastrato sul quadro, piuttosto che una rifacitura intelligente e ben fatta? Voi mi direte: – Si altera la storia del quadro e della statua. È meglio mostrare quello che è, perché nessuno sia ingannato o sviato nel suo studio. Ma dovete convenire che a volte l'effetto è terribile e l'estetica ne perde moltissimo. [...] Ma i critici d'oggi non sono di questo avviso, primo perché non sono sicuri di far bene, poi per fare una cosa diversa da quella che fanno gli antiquari».

Duccio di Buoninsegna, oggi entrambe alla Yale University di New Haven, fino ai molti dipinti dotati di nuove cornici e “rinfrescati” per conto di Dan Fellows Platt, tra cui il polittico con la *Madonna della cintola e santi*, proveniente anch'esso dalla collezione romana del reverendo Nevin e passato poi nelle mani di Joni quando, come per la *Pietà Cacciagli*, si reputò opportuno sanarne i guasti a fini commerciali.<sup>24</sup>

Ragioni non molto diverse da queste sono alla base anche dell'intervento di manipolazione e sostituzione del *Ritratto muliebre* già in collezione Chigi Saracini a Siena. Protagonista dell'episodio oltre a Federico Joni fu l'umbro Elia Volpi, formatosi all'Accademia di Belle Arti di Firenze e poi pittore, restauratore, rinomato antiquario ma anche – appunto – facitore di quadri antichi.<sup>25</sup> Indipendentemente dalle vicende relative al dipinto senese, ricostruite<sup>26</sup> sulla base di una ricca documentazione, ciò che vale la pena di rilevare è lo stretto rapporto che in questa occasione, probabilmente non l'unica, legò Joni a Volpi, nonché la possibilità che il restauro manipolatorio del ritratto Chigi possa essere attribuito al pittore umbro, del resto non nuovo a prove del genere.

Un esempio poco noto del suo modo di procedere in questo campo è l'intervento cui fu sottoposta la *Madonna col Bambino in trono*, oggi al Metropolitan Museum di New York (fig. 2b).<sup>27</sup> L'aspetto della tavola in quell'occasione era il risultato di una sostanziale ridipintura, valutabile nell'entità da una fotografia anteriore al 1927, quando il pezzo fu battuto all'ultima asta americana organizzata dall'antiquario umbro (fig. 2a).<sup>28</sup>

Non è escluso, per passare a un caso più noto, che se qualcosa di buono c'è sotto le sembianze con cui è da sempre nota un'altra duecentesca *Madonna in trono col Bambino*, già proprietà Volpi (fig. 3),<sup>29</sup> quest'ultimo debba una volta di più aver proceduto personalmente, o col tramite del solito Joni, che possedeva una foto dell'opera nel suo archi-

<sup>24</sup> Sulle opere restaurate da Joni, cfr. G. Mazzoni, *Quadri antichi ... cit.*, pp. 101 ss. e figg. 153-154, 225-227, 122-127; sul Polittico Nevin, oggi nell'Art Institute di Chicago (C. Lloyd, *Italian Paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago. A Catalogue of the Collection*, Chicago 1993, pp. 274-278) cfr. anche W. Angelelli, in W. Angelelli - A. G. De Marchi, *Pittura dal Duecento al primo Cinquecento nelle fotografie di Girolamo Bombelli*, p. 207, n° 408. Una riproduzione del polittico prima del restauro è nel catalogo della vendita romana della collezione Nevin (*Catalogo della vendita ... cit.*, n. 41 tav. 1, come «scuola dei Vivarini»).

<sup>25</sup> R. Ferrazza, *Palazzo Davanzati e le collezioni di Elia Volpi*, Firenze 1993 (ed. 1994), in part. pp. 75-143 (con bibl. precedente).

<sup>26</sup> G. Mazzoni, *Quadri antichi ... cit.*, pp. 61-75.

<sup>27</sup> F. Zeri, *Italian Paintings. A Catalogue of the Collection of The Metropolitan Museum of Art. Florentine School*, The Metropolitan Museum of Art, Vicenza 1971, pp. 110-111, pl. 4, come «Unknown Florentine Painter, Late XIII Century»; e più di recente M. Boskovits, *The Origins of the Florentine Painting 1100-1270*, in *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, sect. I, I, Firenze 1993, pp. 668-669, pl. LXI come «Milieu of Meliore».

<sup>28</sup> E. B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index*, Firenze 1949, pp. 44, n° 22.

<sup>29</sup> La tavola fu pubblicata per la prima volta da E. Sandberg Vavalà, *L'iconografia della Madonna col Bambino nella pittura italiana del Duecento* [Siena 1934], Roma 1983, tav. XXVII, C, p. 59, n° 170, come «Scuola toscana dell'ultimo quarto del XIII secolo»; fu esposta alla Mostra giottesca del 1937 (*Pittura italiana del Duecento e Trecento. Catalogo della mostra giottesca di Firenze del 1937*, a cura di G. Sinibaldi - G. Brunetti, Firenze 1943, ed. 1981, pp. 250-251), accompagnata dalla notazione che «l'opera è completamente rifatta». L'ultima apparizione della tavola a me nota risale al suo passaggio sul mercato presso Christie's a Villa d'Este (Como) il 1 giugno 1971, n° 393. Sulla falsità del dipinto si è pronunciato A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1988, p. 9, fig. 5, che ne data l'esecuzione all'inizio del Novecento; di opinione contraria M. Boskovits, *Jacopo Torriti: un tentativo di bilancio e qualche proposta*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat - L. Bellosi - M. Boskovits - P. P. Donati - B. Santi, Sesto Fiorentino 1997, pp. 5-16 (in part. p. 16 nota 26) e A. Tartuferi, *Note di pittura romana su tavola fra Due e Trecento*, in *Dipinti romani tra Giotto e Cavallini*, catalogo della mostra a cura di T. Strinati - A. Tartuferi, Roma 8 aprile - 29 giugno 2004, Milano 2004, pp. 33-47 (in part. p. 39, fig. 7), che lo attribuiscono a Jacopo Torriti verso la fine degli anni Settanta del XIII secolo.



Figg. 2a-b. Pittore fiorentino della fine del XIII secolo, *Madonna in trono col Bambino*, New York, The Metropolitan Museum: a) stato di conservazione anteriore al 1927; b) stato di conservazione nel 1927.

vio,<sup>30</sup> alla completa ridipintura del pezzo, tanto celebrato da essere esposto alla Mostra Giottesca del 1937 e da servire da modello, proprio sulla base della riproduzione in catalogo, a un'altra falsificazione più tarda ma più modesta nell'esecuzione e scadente nella resa (fig. 4).<sup>31</sup>

Come già notava Massimo Ferretti, «quest'area di interventi manipolatori è sterminata per esempi ed eterogenea. Non è sempre semplice passare la soglia della definizione di falso o intendersi sulla sua differenza da un certo tipo di restauro». <sup>32</sup> La natura stessa dei metodi e delle finalità di queste operazioni rende perciò quasi impossibile mantenere sempre coerenti e documentate le fila del discorso. Lo storico (dell'arte) dovrà perciò basarsi – accontentandosi – su rari indizi, tra cui, non ultimi, quelle poche, reticenti e frammentarie informazioni che possono ricavarsi dalla meritoria abitudine di molti studiosi (da Adolfo Venturi a Edward B. Garrison, da Roberto Longhi a Bernard Berenson, fino a Federico Zeri) di appuntare nomi di collezionisti e restauratori, date di vendita, estensori di perizie ecc., sul retro delle foto dei dipinti studiati.

<sup>30</sup> Devo la notizia a G. Mazzoni, che ringrazio sentitamente.

<sup>31</sup> Cfr. W. Angelelli - A. G. De Marchi, *Pittura dal Duecento ...* cit., p. 286, n° 595. Il pezzo è attribuibile alla mano del cosiddetto Falsario della Mostra Giottesca.

<sup>32</sup> M. Ferretti, *Falsi ...* cit., p. 169.



3



4

Fig. 3. Elia Volpi o Federico Joni, *Madonna in trono col Bambino*, già Firenze, Collezione Volpi.

Fig. 4. Falsario della Mostra Giottesca, *Madonna in trono col Bambino*, ubicazione ignota.



Figg. 5a-5b. Pittore della seconda metà del XIII secolo, *Madonna col Bambino*, The Detroit Institute of Arts (n. 27.585): a) stato di conservazione verso il 1920; b) stato di conservazione verso il 1927 (Foto: 1927, The Detroit Institute of Art).

Sulla base di fotografie scattate a distanza di alcuni anni una dall'altra per documentare restauri o passaggi di proprietà, si può in alcuni casi arrivare a risultati degni di qualche interesse, dimostrando anche in questo modo la lungimiranza con la quale Brandi caldeggiò sempre l'esecuzione di riprese fotografiche che documentassero tutti gli interventi eseguiti o, spesso subiti da un'opera.<sup>33</sup> Quelle immagini tessono un filo della memoria tanto esile quanto inaspettatamente fruttuoso e costituiscono la traccia di un fenomeno altrimenti negato sin dal momento stesso del suo compiersi.

Il primo caso è offerto da una *Madonna col Bambino* pubblicata da Garrison nel suo *Index* della pittura italiana su tavola, in uno stato di conservazione dell'inizio degli anni Venti del Novecento (fig. 5a), anteriore a una radicale ridipintura, eseguita comunque prima del 1927, quando l'opera fu donata dalla John Levy Galleries di New York al Detroit Institute of Arts nelle condizioni che vediamo documentate da un'altra fotografia (fig. 5b).<sup>34</sup> Non conosciamo con certezza il nome del restauratore, né il contesto in cui quell'operazione di rifacimento avvenne. È probabile tuttavia che a quella congiuntura si riferiscano le brevi note apposte da Berenson sul retro di una sua fotografia, che riproduce l'opera nello stato più tardo, in cui si dice testualmente: «Brought by Reali, marzo 1923. Pazzagli»; e poi ancora: «Mori, 11 giugno 1926». Quest'ultimo nome ricorre altre volte sul retro di fotografie appartenute a Berenson, dalle quali si evince che possa trattarsi di un antiquario e restauratore attivo, forse a Firenze, nel primo quarto del Nove-

<sup>33</sup> Si veda su questo punto M. I. Catalano, *Brandi e il restauro* ... cit., p. 59.

<sup>34</sup> Detroit Institute of Arts inv. n. 27.585. E. B. Garrison, *Italian* ... cit., p. 56, n° 80; *The Detroit Institute of Arts. Catalogue of Painting*, Detroit 1944, p. 68, come «Venetian School, late 13<sup>th</sup> century»; B. B. Fredericksen - F. Zeri, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge (Mass.) 1972, come «Veneto-Byzantine, 13<sup>th</sup> century».





6a



6b

Figg. 6a-6b. Pittore della seconda metà del XIII secolo, *Madonna col Bambino*, già Monselice, Coll. Cini: a) stato di conservazione anteriore al 1938; b) stato di conservazione nel 1938.

cento.<sup>35</sup> Quel che conta, al di là dei nomi, è riconoscere come l'intervento cui fu sottoposta la tavola avvenne in coincidenza con la sua apparizione sul mercato antiquario e, in secondo luogo, il carattere empirico di un intervento, che Brandi avrebbe definito «di sostituzione storica e creativa»,<sup>36</sup> relegandolo così in quella categoria del ripristino, opposta per finalità e metodologie a quella del restauro.

Maggiori possibilità di identificare il protagonista di un intervento nella sostanza simile al precedente sono offerte da un'altra *Madonna col Bambino*, riprodotta in un sontuoso volume del 1938, che illustra la collezione di Luigi Grassi, il quale dichiarò all'anagrafe del comune di Firenze di esercitare la professione di antiquario e restauratore di dipinti.<sup>37</sup> In

<sup>35</sup> Un sentito ringraziamento va a Giovanni Pagliarulo della Fototeca Berenson ai Tatti, che con il suo preziosissimo aiuto ha facilitato in tutti i modi il mio lavoro.

<sup>36</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 73.

<sup>37</sup> *Gemme d'arte antica italiana. Rassegna illustrativa di quadri e sculture dal sec. XII al sec. XVI in raccolte private*, Milano 1938, p. 39, n° 1 con scheda illustrativa di R. Van Marle, che attribuisce il dipinto a Coppo di Marcovaldo. Su Luigi Grassi, cfr. M. Tamassia, *Collezioni d'arte tra Ottocento e Novecento. Jacquier fotografi a Firenze 1870-1935*, Napoli 1995, p. 90 e A. G. De Marchi, *Falsi Primitivi ...* cit., p. 67. Sulla tavola cfr. W. Angelelli, *Dipinti e ridipinti siciliani. Metamorfosi di gusto e restauri di alcune tavole del Duecento*, in «Arte Cristiana», XC (2002) 809, pp. 79-88 (in part. p. 84).



7a



7b

Figg. 7a-7b. Pittore della seconda metà del XIII secolo, *Madonna col Bambino*, già Firenze, Coll. Testa: a) stato di conservazione verso il 1928; b) stato di conservazione nel 1938.

questo caso, il protagonista dell'intervento, evidentemente lo stesso Grassi, non operò soltanto sul tessuto sconnesso della pittura originale (fig. 6a) con l'intento di renderla più leggibile e, dunque, commerciabile, ma accentuò alcuni tratti dei volti che potevano essere ricondotti con più facilità a uno stile toscano, e più specificamente lucchese, riconosciuto all'epoca come quello di maggior pregio perché appartenente a una delle scuole pittoriche più antiche, se non alla più antica, in Italia (fig. 6b).<sup>38</sup>

Caratteri per alcuni versi differenti ha invece una *Madonna col Bambino* nota in due stati di conservazione differenti: il primo è quello testimoniato da una foto (fig. 7a) che documenta l'opera nelle condizioni in cui si trovava verso il 1928, quando, dopo essere stata liberata da due angeli cinquecenteschi ancora intuibili in traccia ai lati del capo della Vergine, si trovava in collezione Testa a Firenze;<sup>39</sup> la seconda immagine (fig. 7b) è successiva invece a un drastico *maquillage*, avvenuto prima del 2 giugno 1937, quando la tavola fu messa in vendita a Roma presso la Galleria Jandolo.<sup>40</sup> Come si ricava da una fotografia del fon-

<sup>38</sup> Casi come questo dimostrano, più frequentemente di quanto non si sia solitamente disposti a credere, come studiosi di diverso calibro abbiano potuto prendere parte al processo di realizzazione di un falso.

<sup>39</sup> Cfr. E. B. Garrison, *Italian ... cit.*, p. 54, n° 71.

<sup>40</sup> Galleria Jandolo, Roma 2.6.1937.



8a



8b

Figg. 8a-b. Pittore toscano della seconda metà del XIII secolo, *Madonna col Bambino*, già Firenze, Coll. Pazzagli: a) stato di conservazione anteriore al 1924; b) stato di conservazione nel 1924.

do Jacquier,<sup>41</sup> l'autore di questa ridipintura è uno dei membri della famiglia Podio, e probabilmente il suo capostipite, il cavalier Publio, restauratore e collezionista bolognese, a capo di una bottega responsabile di molti interventi analoghi, come quello, drastico, condotto sul cosiddetto *Uomo col libro* della Galleria Sabauda di Torino, «sottoposto a Bologna a una radicale trasformazione stilistica [...] per farlo divenire un Antonello», facendo probabilmente posare il figlio per restituire i tratti del tutto perduti dell'antico effigiato.<sup>42</sup>

I casi mostrati finora possono ben rappresentare quel genere di restauro definito da Albizzati come «zona grigia del falso»,<sup>43</sup> infido territorio di confine, in cui si consuma, per adoperare una terminologia brandiana, sia una «falsificazione estetica», laddove l'intervento di Podio «pretende di inserirsi in quel ciclo chiuso che è la creazione, sostituendosi all'artista stesso o surrogandolo»,<sup>44</sup> sia una flagrante «falsificazione storica», nel momento in cui il restauratore arriva a «distruggere l'autenticità dell'opera, e cioè sovrappone una nuova realtà storica inautentica, assolutamente prevalente all'antica».<sup>45</sup> Una inautenticità che non soltanto è frutto di un restauro artistico che «viene condizionato a pre-

<sup>41</sup> M. Tamassia, *Collezioni d'arte ... cit.*, p. 209, n° 51057, catalogata come «scuola dalmata; secolo XIV, inizi».

<sup>42</sup> N. Gabrielli, *Galleria Sabauda. Maestri Italiani*, Torino 1971, pp. 206-207, n. 665, tav. 34, fig. 56; A. G. De Marchi, *Falsi Primitivi ... cit.*, p. 67. Sulla collezione Podio, cfr. M. Tamassia, *Collezioni d'arte ... cit.*, pp. 112-125.

<sup>43</sup> C. Albizzati, voce «Falsificazione», in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, XIV, Roma 1932, p. 757.

<sup>44</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro cit.*, p. 72.

<sup>45</sup> Ivi, p. 32.



9a



9b

Figg. 9a-9b. Falsario del XX secolo, *Madonna col Bambino*, già Firenze, Coll. Albrighi. a) Foto dell'autore; b) Foto: Archivio Alinari, Anderson n. 3004.

cise esigenze di ordine critico»,<sup>46</sup> ma è – interpretazione in atto –, atto critico esso stesso, benché distorto; ovvero un paradossale atto di filologia, che vede il restauratore sostituirsi allo storico dell'arte, nonché appropriarsi dei caratteri di uno stile, di un centro o di un'intera cultura, fino a ridisegnarne i contorni, le specificità e fin quasi le ragioni ontologiche della sua essenza.

Operazione sostanzialmente analoga alle precedenti è quella condotta sulla pelle di un'altra tavola, sottoposta al solito trattamento di bellezza a fini commerciali (figg. 8a-8b). Le prime notizie relative all'opera rimandano, come per la *Madonna e il Bambino* di Detroit vista in precedenza (figg. 5a-5b), alla collezione Pazzagli di Firenze<sup>47</sup> e, come in quel caso, la tavola ha subito una ridipintura (fig. 8b), condotta peraltro con una tecnica tanto simile da far supporre in entrambi i casi l'intervento della stessa mano.

L'interesse di questo dipinto però sta nella possibilità di riconoscere nel restauratore-pittore anche un fabbricante di falsi, cioè una di quelle poliedriche figure professionali alle

<sup>46</sup> G. C. Argan, *Il convegno* ... cit., p. 133.

<sup>47</sup> American Art Association, vendita della collezione Paolo Paolini di Roma, New York 10-11.12.1924, n. 41, come Vigoroso da Siena; per P. Paolini e la sua collezione, cfr. M. Tamassia, *Collezioni d'arte* ... cit., p. 107; Riprodotta in E. Sandberg Valalà, *L'iconografia* ... cit., tav. XXIII, A; E. B. Garrison, *Italian* ... cit., p. 53, n° 67, che ne ricorda la proprietà Pazzagli. W. Angelelli, in W. Angelelli - A. G. De Marchi, *Pittura dal Duecento* ... cit., p. 59, n° 93. Una nota sul retro di una fotografia nella fototeca della National Gallery di Washington ricorda il passaggio presso la Galleria Scopinich di Milano nel 1934; mentre un'altra fotografia al Warburg Institute di Londra segnala il pezzo in collezione privata a Sestri Levante nel 1981.

quali si è fatto cenno in precedenza. È probabile, infatti, che in occasione del passaggio nel suo studio, il restauratore eseguisse una clonazione del pezzo, con esiti valutabili attraverso due fotografie (figg. 9a-9b) che, come nel caso dell'originale, riproducono il falso in altrettanti stati di conservazione.<sup>48</sup> L'operazione, che dovette compiersi ancora negli anni Venti, si colloca nell'alveo di una ricca casistica, che vede la sostituzione di opere autentiche vendute sottobanco con copie di qualità spesso scadente, secondo una pratica inveterata, seguita con allarmante frequenza specialmente negli anni della seconda guerra mondiale, quando si rese più necessario che mai spostare e restaurare molte opere d'arte.<sup>49</sup>

Il fenomeno ha radici profonde. Esso riposa su una padronanza della tecnica e sull'adozione di una prassi artistica di stampo romantico, già implicitamente riconosciute da Giovanni Secco Suardo, quando afferma che «molti dei più abili contraffattori appartengono alla classe de' restauratori, essendoché la conoscenza delle pratiche del ristauo facilita di molto l'arte di mascherare l'opera della lor mano».<sup>50</sup> È questa un'osservazione che da un lato s'invera in modo puntuale a Firenze, a Siena e in tutta la Toscana, dove la tradizione del restauro nasce dalla pratica artigiana delle botteghe di restauro artistico, per alcuni versi schiacciate da una tradizione tanto viva quanto vincolante, «che perpetua sulla base di Cennino Cennini le tecniche ereditate dai loro avi» e le immagini, riproposte fin nelle scatole dei ricciarelli e del panforte;<sup>51</sup> dall'altro, la constatazione di Secco Suardo mantiene fino agli anni immediatamente successivi la seconda guerra mondiale una tale dose di attualità da poterla riconoscere in filigrana nelle parole di Carlo Albizzati, il quale nel 1936 afferma che le velature scomparse «sono parte così imponderabile e nello stesso tempo così essenziale per molte pitture [...] da non potersi restituire che approssimativamente e con successo dubbio anche se il restauratore sia artista che comprenda bene il dipinto intorno a cui lavora».<sup>52</sup> Il restauro antiquario, e forse il restauro *tout court*, finisce così per coincidere con l'atto creativo del pittore, vincolato dagli orientamenti ar-

<sup>48</sup> La notizia del passaggio di questo pezzo presso Albrighi a Firenze in un momento anteriore al 1961 è ricavata da un appunto di Federico Zeri sul retro di una sua fotografia. Scarne notizie biografiche su Luigi Albrighi in M. Tamassia, *Collezioni d'arte ... cit.*, p. 21. Il secondo stato di conservazione (fig. 9b) è documentato da una fotografia Anderson (n° 3004) accompagnata da una didascalia errata, che si riferisce in realtà al pezzo autentico: «Milano, Madonna col Bambino Giunta Pisano. Raccolta Paolini».

<sup>49</sup> Basti ricordare qui il caso esemplare della cimasa del crocifisso del cosiddetto Maestro di Santa Maria del Borgo nella Pinacoteca Nazionale di Bologna (W. Angelelli, *La falsificazione della pittura toscana del Duecento*, tesi di dottorato di ricerca, IV ciclo, Università degli Studi di Pisa, 1992, pp. 100-103, n° 9; A. G. De Marchi, *Il vero, il falso e il dubbio*, in «Quaderni di Palazzo Pepoli Campogrande», 6 [1999], pp. 46-52) analogo nel suo svolgimento a tanti altri consimili rievocati da A. G. De Marchi, *Falsi Primitivi ... cit.*, pp. 107-108. Già nel 1907, I. M. Palmarini (*Fabbrica di oggetti antichi*, in «Il Marzocco», 1 dicembre 1907, p. 2) afferma che «... l'affar serio è il pericolo che corrono gli oggetti d'arte delle collezioni private, ai quali – come è avvenuto in tante chiese di campagna e di città – si possono sostituire gli oggetti falsi e allora son dolori! Dicono a Firenze. Chi andrebbe più a ripescare i quadri, le sculture, gli avori che un anno, due, tre, prima han preso il volo? E sopra tutto... si riconoscerebbe la sostituzione?».

<sup>50</sup> Giovanni Secco Suardo, *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del Restauratore dei dipinti*, Milano 1866, p. 31. Nel 1922, Riccardo Nobili, «discreto pittore, [...] illustratore per riviste americane, musicista scultore, ceramista e artigiano, [...] in più occasioni consulente di Pierpont Morgan e scrittore non privo di doti» (G. Gentilini, *Donatello fra Sette e Ottocento*, in *Omaggio a Donatello 1386-1986. Donatello e la storia del Museo*, catalogo della mostra Firenze 1985, pp. 442-444), afferma che «The procedure in imitating, restoring and faking is more or less identical [...] The art of restoring has [...] greatly damaged wellknown works of art by repainting or obliterating of different parts, often helping deception by embellishing bad art into deceitful good art. In this way the art of restoring has proved a bridge to fakery»; R. Nobili, *The gentle Art of Faking*, Philadelphia 1922, p. 166.

<sup>51</sup> G. Mazzoni, *Quadri antichi ... cit.*, p. 19.

<sup>52</sup> C. Albizzati, voce «Restauro», in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, XXIX, Roma 1936, p. 133.

tistici contemporanei e prigioniero di una compiaciuta manualità creativa, tesa a un adattamento mimetico, se non addirittura a una riproduzione dell'intima struttura del *ductus* pittorico originario.<sup>53</sup>

È quanto accade negli stupefacenti trasformismi di una ennesima *Madonna col Bambino* già in collezione Carlo Alberto Foresti, che nei numerosi stati di conservazione noti finisce per incarnare tutte le possibili sfaccettature del problema:<sup>54</sup> dal restauro di fantasia, che reinventa brani perduti come il piede, la gamba e le vesti del Bambino perché più evidente appaia il legame con la produzione duecentesca lucchese, alla «falsificazione storica», che elimina in nome di un malinteso purismo l'antica cornice a orbicoli; dal ripristino, che mira ambiziosamente a ricostituire l'unità perduta dell'immagine, al tentativo di restauro filologico, condotto con quel trattamento neutro delle lacune che produce – come avrebbe detto Longhi – «certe sagome di nebbiolina colorata da sembrare larve aerostatiche».<sup>55</sup>

I piani della “restituzione”, del “restauro” e della “falsificazione” tendono in questo caso a confondersi e a mostrare la labilità di ogni rigida compartizione.

E proprio dalla necessità di superare l'empirismo che caratterizza questi comportamenti nasce la riflessione di Brandi, volta a definire con chiarezza i presupposti teorici del problema e incentrata – come riconobbe Michele Cordaro – sulla «identità pratica e non sempre consapevole tra restauro ed estetica», dove l'intervento di restauro viene a definirsi necessariamente come atto critico del testo figurativo.<sup>56</sup>

Allo stesso fine tende l'intervento sulla falsificazione col quale Brandi riconosce nell'intenzionalità l'elemento discriminante dell'opera spuria e specifica che lo *status* di falso risiede nel giudizio, da riferirsi tanto alle finalità della produzione, quanto a quelle della destinazione dell'oggetto:

Il falso non è falso – scrive lo studioso – finché non viene riconosciuto per tale, non potendosi infatti considerare la falsità come una proprietà inerente all'oggetto [...] Pertanto la falsità si fonda nel giudizio.<sup>57</sup>

Queste affermazioni implicano naturalmente anche una riflessione sulle copie e le riproduzioni, le quali

si distinguono dal plagio e dal falso non per una propria particolare qualità oggettiva, ma soltanto per l'intenzionalità che le ha prodotte o per l'intenzionalità dell'uso ...<sup>58</sup>

<sup>53</sup> Sulle riserve di Paul Philippot al criterio brandiano di riconoscibilità delle lacune, cfr. M. I. Catalano, *Brandi e il restauro* ... cit., pp. 52-54.

<sup>54</sup> Sulla storia e le componenti culturali della tavola, cfr. W. Angelelli, *Episodi bizantini tra Lucca e l'Adriatico. Vicende conservative di una inedita Madonna col Bambino*, in *Bisanzio e l'Occidente: arte, archeologia, storia. Studi in onore di Fernanda de' Maffei*, Roma 1996, pp. 527-540, con la riproduzione di tutte le foto e gli stati di conservazione noti dell'opera.

<sup>55</sup> R. Longhi, *Restauri*, in «La Critica d'Arte», XXIV (1940), pp. II, 121-128, ripubbl. in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, XIII, *Critica d'arte e buongoverno 1938-1969*, Firenze 1985, pp. 119-127 (p. 124).

<sup>56</sup> M. Cordaro, *Introduzione*, in C. Brandi, *Il restauro. Teoria e pratica 1939-1986*, a cura di M. Cordaro, Roma 1994, p. XVIII. Sul concetto di restauro come critica del testo, cfr. *Mostra dei frammenti ricostituiti di Lorenzo da Viterbo*, catalogo della mostra a cura di C. Brandi, Roma 1946, p. 10, ripubbl. in C. Brandi, *In situ. La Toscana 1946-1979: restauri, interventi, ricordi*, a cura di P. Antinucci, Viterbo 1996, pp. 47-66 (p. 61).

<sup>57</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 65.

<sup>58</sup> Le riflessioni di Brandi sono immediatamente recepite e divulgate da O. Ferrari, voce «Riproduzioni», in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XI, Novara 1958 (ed. 1981, col. 549).

A dimostrazione di questo assunto, Brandi ricorda il caso in cui, in Inghilterra, furono giudicate spurie anche quelle sterline che, sebbene identiche alle originali nella percentuale d'oro e nel conio, non furono emesse dalla Zecca del governo inglese; ma si potrebbe citare anche il caso paradossale riferito da Arnau relativo a una contraffazione di monete con un valore materiale superiore a quello dell'originale per la maggiore quantità di oro in esse contenuto e giudicato in modo contraddittorio da tribunali diversi: una prima volta con l'assoluzione del falsario, la seconda con una sua recisa condanna.<sup>59</sup>

Non si dovrà però dimenticare come la definizione del restauro nei suoi principi teorici si accompagni in Brandi a una costante attenzione verso i momenti pratico-operativi. La speculazione concettuale nasce, infatti, congiuntamente alla fondazione nel 1939 dell'Istituto Centrale del Restauro, i cui primi interventi di restauro, scientificamente condotti sotto la direzione di Brandi, saranno utilizzati nel 1963 come corredo illustrativo della prima edizione della *Teoria*. In questo modo, Brandi solleva la pratica – secondo le sue parole

al rango stesso della teoria, poiché è chiaro che la teoria non avrebbe senso se non dovesse essere necessariamente inverata nell'attuazione.<sup>60</sup>

In questo senso,

... quando si giungerà all'intervento pratico di restauro abbisognerà anche una conoscenza scientifica della materia nella sua costituzione fisica.<sup>61</sup>

Un esempio può essere offerto dall'analisi microchimica eseguita nel 1968 nei laboratori dell'ICR sui pigmenti di una *Madonna col Bambino* già sul mercato antiquario milanese (fig. 10), che porterà a riconoscere come i campioni di verde e azzurro oltremare analizzati fossero sintetici e di origine moderna, certamente successivi cioè alla prima metà del XIX secolo.<sup>62</sup> Ne discende la certezza di riconoscere la natura fraudolenta di questa tavola, altrimenti accompagnata da entusiastiche e altisonanti perizie, firmate da nomi di grande rilievo.

A differenza della maggior parte dei falsi eseguiti con la tecnica del *patchwork* di originali, la natura spuria di questo dipinto, che compare per la prima volta negli anni tumultuosi della seconda guerra mondiale, è comprovata anche dalla possibilità di recuperare i modelli a cui il pittore dovette ispirarsi e che di fatto servirono come fonte di ispirazione, almeno fino alla pubblicazione nel 1949 dell'*Index* di Garrison, dopo la quale non potranno più essere assunti come tali perché studiati, riprodotti e catalogati in un unico testo, che li rende immediatamente riconoscibili.

La tavola, così costruita, si distingue per invenzione e libertà esecutiva, anche se il falsario nel realizzarla tenne sempre ben presente l'ambito di produzione pisano entro il quale avrebbe voluto farla confluire. È per questo che la tavola è particolarmente vicina a

<sup>59</sup> F. Arnau, *Kunst der Fälscher. Fälscher der Kunst*, Düsseldorf 1953, trad. it. *Arte della falsificazione dell'arte*, Milano 1960, p. 10.

<sup>60</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 55.

<sup>61</sup> Ivi, p. 9.

<sup>62</sup> L'ubicazione in collezione privata milanese si ricava da una nota su un cartone della Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze.



10

Fig. 10. Falsario del XX secolo, *Madonna col Bambino*, già Milano, Mercato antiquario.

tutta una serie di opere che dalla *Madonna col Bambino* di San Giovanni dei Cavalieri arriva alla *Madonna di San Biagio* in Cisanello, passando per i prodotti di quello che Garrison chiama Maestro della Madonna dei santi Cosma e Damiano.<sup>63</sup>

La storia della falsificazione, pertanto, se non rientra nella storia dell'arte rientra a pieno titolo non solo in quella del gusto ma anche in quella della critica d'arte, in quanto «il falso potrà rispecchiare il particolare modo di leggere un'opera d'arte e di desumerne lo stile che fu proprio di un dato periodo storico».<sup>64</sup>

<sup>63</sup> E. B. Garrison, *Italian ... cit.*, pp. 64, 128, nn° 119, 339; cfr. anche W. Angelelli, *Dipinti ... cit.*, p. 80.

<sup>64</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro cit.*, p. 67.





# SPUNTI GIURIDICI SULLA *TEORIA DEL RESTAURO*

DIEGO VAIANO

È a molti noto, ma forse non a tutti, che la prima formazione culturale di Cesare Brandi, importante filosofo, acuto estetologo, è avvenuta in tutt'altro ambito scientifico rispetto a quello nel quale egli avrebbe poi operato e dimostrato le sue eccezionali qualità di studioso: è avvenuta nelle scienze giuridiche, in giurisprudenza, materia nella quale – come avvenne anche per un altro grande protagonista del dibattito internazionale sulla disciplina del restauro, Paul Philippot – Brandi conseguì inizialmente una laurea, prima di dedicarsi all'approfondimento delle scienze propriamente umanistiche.

Di tale iniziale vocazione la stesura ed i contenuti della *Teoria del restauro* conservano, in più luoghi, una traccia sicura. Di più: al di là dei singoli passi, è tutta l'impostazione generale della *Teoria del restauro* che sembra seguire quello che è il tipico schema sistematico e funzionale che caratterizza la formula legislativa, la norma giuridica, muovendosi dalla esposizione e precisazione delle regole fondamentali che funzionano come vere e proprie leggi (*principi del restauro*) sull'attività concreta dell'operatore, cui si fanno corrispondere poi definite modalità comportamentali, diversificate e connaturate alla specificità delle situazioni ma comunque ispirate e derivate dai principi-guida che sempre e comunque andranno necessariamente rispettati. È solo il rispetto dei *principi* – secondo Cesare Brandi – delle *norme fondamentali sull'attività di restauro* ciò che garantirà infatti, caso per caso, l'efficacia del restauro, quella correttezza deontologica necessaria ad eliminare il rischio che tali attività si rivelino dannose “pratiche di bottega”; ma ciò sarà possibile solo laddove si sia preventivamente definito un nucleo “normativo” di fondo, funzionale ad una regolamentazione in senso scientifico del restauro, riconosciuto nella sua natura di atto critico e non di mera attività pratica. Il restauro è innanzitutto indagine, riflessione, giudizio, progetto. È da tale attività che discende la norma astratta da seguire, da realizzare e completare poi, in concreto, in maniera pratica, necessaria, esecutiva e consequenziale.

Di tutto ciò, come si è detto, v'è traccia in più luoghi della *Teoria* e della complessiva opera di Cesare Brandi. Ma non v'è necessità di andare alla ricerca di ciascuno di questi. È Brandi stesso, infatti, che a p. 51 della *Teoria del restauro* propone espressamente il parallelismo tra la struttura logica della norma giuridica e dei suoi effetti concreti e ciò che avviene nella relazione che lega il *restauro* inteso come processo di *realizzazione di un'edizione critica del testo e l'intervento pratico* quale attività conseguente e necessaria, quale “dover essere”.

Se il restauro è restauro per il fatto di ricostituire il testo critico dell'opera e non per l'intervento pratico in sé e per sé – scrive Brandi – dovremo a questo punto cominciare a considerare il restauro a somiglianza della norma giuridica, la cui validità non può dipendere dalla pena comminata ma dall'attualità del volere con cui si determina come imperativo della coscienza. E cioè, l'operazione pratica di restauro starà nei riguardi del restauro come la pena nei riguardi della norma, necessaria all'efficienza ma non indispensabile alla validità universale della norma stessa.

Alla norma, dunque (ossia al restauro inteso nell'accezione fondamentale di atto critico) corrisponde – secondo Brandi – una “pena”, ovvero, più precisamente, una conseguenza necessitata, un dover essere: la misura concreta, insomma, l'intervento pratico che realizza effettivamente il principio astratto ed ontologico che sostanzia la norma. La norma, l'atto critico, attraverso la comprensione ed interpretazione del testo artistico pone i presupposti necessari alla fondata e corretta operazione di restauro, altrimenti lasciata pericolosamente senza indirizzo. La norma indica il principio, la “pena”, cioè la conseguenza; l'attività esecutiva, applica il principio ai casi concreti e trova nella norma la sua piena legittimazione. Questa non può fare a meno di rispettare la norma di riferimento, perdendo altrimenti la propria pura ragion d'essere. Nell'intervento pratico di restauro, è vero, si possono incontrare le situazioni più diverse, da affrontare con metodiche differenti e accorgimenti particolari: ma questo deve ricevere la corretta impostazione dalla preventiva e strutturale considerazione critica del testo. Come la “pena”, la conseguenza giuridica della norma, non può esistere se non nel rispetto della norma stessa, così l'intervento pratico in sé, senza il rispetto dei suoi presupposti teorici, individuati e “codificati” da Brandi, risulterebbe una pura attività soggettiva, lasciata al capriccio momentaneo di un qualche restauratore improvvisato.

Ciò non vuol dire, tuttavia, che il restauro non sia materia aperta al contributo soggettivo del restauratore: anzi, Brandi sottolinea ripetutamente come ricostituire l'edizione critica di un testo figurativo significhi recuperare un senso di lettura, pertinente, fondato sul rispetto dei principi guida; e per far ciò il restauratore dovrà compiere delle scelte, di volta in volta, *caso per caso*. Ma anche per tale aspetto non viene meno il parallelismo con il fenomeno giuridico, con quel che accade nell'attività di produzione ed applicazione concreta della norma. Il giudice, il pubblico amministratore, l'organo deputato all'attuazione delle norme astratte, dovranno stabilire l'entità della “pena”, della conseguenza giuridica, appunto *caso per caso*, attenendosi al principio ed al senso giuridico della regola astrattamente posta, garantendone la corretta applicazione; ed anche per tale profilo, veramente, si ritrova l'operatività del primo dei principi giuridici che guidano l'operatore (giuridico) pratico, il principio che vieta che questi, *salvis legis verbis, sententiam eius circumvenit*, fatte salve le parole della legge, aggiri il suo precetto sostanziale. L'insieme dei principi individuati da Brandi – può dirsi – forma insomma quasi un “codice” a disposizione del restauratore, che dovrà saper cogliere da questo non tanto la sola formula testuale (come purtroppo spesso accade) quanto e soprattutto il contenuto essenziale dei concetti espressi.

# L'IMPORTANZA DELLO STUDIO DEI MATERIALI E DEI PRODOTTI PER IL RESTAURO DAGLI ANNI TRENTA ALLA PUBBLICAZIONE DELLA *TEORIA DEL RESTAURO* DI BRANDI

ULDERICO SANTAMARIA - KRYSZYNA MLYNARSKA - FABIO MORRESI

Sin dalla metà dell'Ottocento si è assistito ad un incremento dell'interesse per la scienza chimica applicata alle esigenze del mondo dell'arte, come testimonia il trattato di Marcucci intitolato *Saggio chimico sopra i colori minerali, e mezzi di procurare gli artefatti, gli smalti e le vernici, ed osservazioni sulla pratica di dipingere ad olio* edito nel 1816 a Roma e nel 1833 a Milano, e quello di Jean Baptiste André Dumas, uno dei padri della chimica moderna, pubblicato nel 1928 con il titolo *Traité de chimie appliquée aux artes*.

Nella prefazione del libro *L'esame scientifico delle opere d'arte ed il loro restauro* di Renato Mancia si legge:

quel poco che è stato detto e scritto in materia di restauro è ormai sorpassato; i nuovi mezzi tecnici, i prodotti dell'industria delle materie coloranti, hanno portato profonde innovazioni e migliorie. Le scienze fisiche e chimiche hanno rivoluzionato i vecchi sistemi d'indagine.<sup>1</sup>

Si parla anche di certezza assoluta riguardo agli strumenti scientifici impiegati per stabilire quanto «sino a ieri era un presupposto soggettivo».

Per lo studio dei materiali viene impiegata la rifrattometria del prof. A. P. Laurie<sup>2</sup> e vanno inoltre citati gli studi del dott. A. Eibner<sup>3</sup> sulla chimica dei coloranti. In particolare, a titolo di esempio, si riporta la "flessometria" (fig. 1) di David Brewster, usata già nel 1816 per lo studio del comportamento ottico (birifrangenza) di solidi trasparenti sottoposti a sforzi o collocati in un campo magnetico. Venivano studiate le pellicole degli oli siccativi e delle vernici per acquisire informazioni sulla velocità di formazione e della stabilizzazione dei film costituiti da tali sostanze. Quanto più la struttura si è stabilizzata, maggiore è lo sforzo da applicare per ottenere il fenomeno della birifrangenza.

Sempre nel periodo storico tra il '35 e il '39 era già noto il fenomeno della denaturazione dei leganti proteici chiamato a quell'epoca "cristallizzazione". I tentativi di ripro-

<sup>1</sup> R. Mancia, *L'esame scientifico delle opere d'arte ed il loro restauro*, I-II, Milano 1936.

<sup>2</sup> Cfr. A. P. Laurie, *Methods of testing minute quantities of materials from pictures of works of art*, in «Analyst», 58 (1933), p. 468; Id., *Pictures under the searchlight of science*, in «Discovery», XIII (1932), 153, p. 281.

<sup>3</sup> A. Eibner, *L'examen microchimique des tableaux et decorations murales*, in «Museum», 13-14 (1931), p. 70.



1 Fig. 1. Flessimetro.

duzione sperimentale della cristallizzazione venivano eseguiti con l'impiego dell'aldeide formica come denaturante e della lampada di Wood per il controllo del grado della "denaturazione".

Mancia scrive:

prima di iniziare l'opera materiale di pulitura dobbiamo renderci conto dei motivi dell'alterazione. Il dipinto può essere sporco per restauri alterati, o per sudiciume, o perché le vernici sono alterate, o i colori hanno mutato di tono.

Vengono individuati tre gruppi di sostanze tutte chiamate impropriamente "solventi":

1. solventi eterei ed alcolici (alcoli, trementina, cloroformio, tetracloruro di carbonio, l'etere solforico e di petrolio, l'acetone, lo xilene ed il benzene);
2. solventi alcalini (soda e potassa caustica, l'ammoniaca ed i saponi);
3. oli e plastificanti (olio di lino, noce, papavero, ricino, cera, paraffine).

Era già noto il limite del metodo per la rigenerazione delle vernici dei dipinti mobili di Max Pettenkofer (1918-1901), professore di filosofia e chimica a Monaco.

Nel panorama di grande impulso che ebbe la spettroscopia a partire dalla fine del 1800, slancio che culminò nel 1927 con la teoria quantistica di Schrödinger, per lo studio dei materiali vennero applicate, oltre a queste scoperte, anche le metodologie basate sull'uso dei raggi X (Debye e Scherrer, 1921) e delle radiazioni ultraviolette. Risalgono infatti a questo periodo gli scritti di Lodovico Armani *I raggi ultravioletti in Polizia Scientifica*, pubblicati nel novembre del 1925 nella rivista «Raggi Ultravioletti», dove cinque anni più tardi ha trovato collocazione anche il lavoro di Carlo Gasperino Gasperini dedicato a *La luce di Wood e la sua importanza nelle ricerche di laboratorio* e, nel 1933, anche quello di Roberto Intonti. Alla fluorescenza indotta dalla radiazione UV nelle vernici, nei pigmenti, nei coloranti ed oli sono dedicati importantissimi lavori di Fresche (1925), di J. Duclaux (1926), J. R. Katz (1925) e di F. Wigglesworth Clarke (1929). L'impiego dei raggi X per lo studio dei materiali metallici ha costituito il soggetto delle indagini svolte da Trillat nel 1927 e di Maguin e Dauvillier del 1934, questi ultimi eseguiti per conto del Fogg Art Museum alla Harvard University.

Della nascita del Laboratorio del Museo del Louvre parla, nel 1932, Joseph Billiet:

aveva quattro sale, nella prima si eseguiva l'esame fotografico, nella seconda sala s'iniziano gli esami tecnici, la terza raccoglie le fotografie e gli apparecchi per il loro



Figg. 2-3. Musei Vaticani, Gabinetti Ricerche e Applicazioni Scientifiche (1935-1940). 2. Locale per l'analisi chimica e microscopia (banco con microscopio monoculare Carl Zeiss, scaffalatura con reattivi, piano di lavoro); 3. locale per l'analisi chimica e microscopia (sulla parete di fondo si nota la presenza di cappe con apparecchio di Kipp per la produzione di idrogeno solforato).

esame, nella quarta si eseguono le radiografie e l'esame UV con la lampada ai vapori di mercurio. Vi sono inoltre, altri apparecchi che permettono di realizzare studi e ricerche sulle materie coloranti e sui solventi in generale.<sup>4</sup>

Tre anni dopo il Louvre, il 14 dicembre del 1935, venne inaugurata in Italia la prima "Scuola Nazionale del Restauro" con annesso "Laboratorio di ricerche scientifiche" diretto da Renato Mancina e nello stesso anno nasce il laboratorio scientifico dei Musei Vaticani denominato "Gabinetti di Applicazioni Scientifiche", con, a capo, Vittorio Federici (figg. 2-3). L'iniziale attività del laboratorio vaticano era focalizzata sull'analisi delle le-

<sup>4</sup> In «Mouseion», 17-18 (1932), p. 122.

ghe dei manufatti archeologici e storico-artistici e dei pigmenti dei dipinti murali e mobili. Questo lavoro prevedeva analisi microchimiche attraverso l'utilizzo di reazioni caratteristiche e mediante numerose indagini non distruttive con ausilio della luce di Wood (ultravioletto), già ampiamente utilizzate in altri laboratori. La sperimentazione dell'impiego di pellicole infrarosse eseguita all'interno delle grotte di Santa Maria Maggiore risale invece agli anni Cinquanta. Nel periodo precedente alla nascita del Gabinetto di Ricerche Scientifiche le indagini venivano svolte in collaborazione con istituzioni come la Specola Vaticana (figg. 4-5-6).

Come si evince dalla relazione pubblicata nei «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana d'Archeologia» del 1939:

si può affermare, con vera soddisfazione, che questo Gabinetto fornisce coi suoi lavori prove evidenti dell'opportunità della sua istituzione e del suo continuo incremento. Il lavoro scientifico si divide in due branche: cioè indagini chimiche e fisiche. Le indagini chimiche riguardano: l'analisi di campioni o minimi prelevamenti di pitture murali, da cavalletto, arazzi, malte, imprimiture ecc.; la preparazione e la titolazione di sostanze adatte ai restauri; lo studio dei nuovi mezzi e problemi; la consulenza chimica a nuovi indirizzi di lavoro. Quelle fisiche si riferiscono a osservazioni, esami ottici e radiografici, rifrattometrici, microscopici e fotografici; questi ultimi in rapporto alle esigenze scientifiche, cioè: fotografie alla luce di Wood, infrarosse, a luci monocromatiche, micrografiche, documentarie. L'attuale attrezzatura del Gabinetto consiste essenzialmente in: un banco di analisi; una collezione di prodotti chimici e apparecchi analitici, cioè estrattori, refrigeranti, forno per alte temperature, stufa, bilancia, cappa chimica completa, reagentario ecc. a questi apparecchi si deve aggiungere: una lampada di quarzo a vapori di mercurio; un microscopio binoculare da 2 a 45 ingrandimenti; un altro microscopio, con attrezzatura elettrica, da 45 a 180 ingrandimenti, utile anche per l'osservazione dei corpi opachi; un rifrattometro Abbe Zeiss; un pinacoscopio Perez, una macchina fotografica Contax, corredata di un apparecchio per ingrandimenti e di uno da fotoriproduzioni, oltre agli strumenti minori. Quando si potranno avere: un apparecchio radiografico, un colorimetro ed uno spettroscopio, l'attrezzatura del gabinetto avrà raggiunto quel grado di sufficienza che potrà consentire lo studio e la soluzione dei principali problemi scientifici, attinenti all'arte del restauro e alla buona conservazione delle opere. Ma già fin ora l'elenco dei lavori eseguiti con diligenza da Vittorio Federici è notevole: analisi eseguite su campioni prelevati dalle pitture delle Stanze di Raffaello, da mosaici, da dipinti a olio del magazzino; analisi dei campioni di caseina, di colori per affreschi, di lane per arazzi; saggi di purezza di alcuni prodotti; trattamento di opere in legno; fotografie ai raggi ultravioletti, monocromatiche, micrografiche, insolubilizzazione e distacco di pitture a tempera; ravvivamento del colore e scoprimento – con metodo speciale – di pitture ricoperte da strati di calce; nuova colla per foderare i quadri; nuovo sistema per il rinvenimento delle figure illeggibili nelle pitture pascolari, inizio di esperienze sulla rifrazione, per poter stabilire l'età delle opere d'arte, ecc. [...]. Ma spesso si presentano problemi, alla cui soluzione occorrono ancor più vasta esperienza e mezzi scientifici che superano di molto l'attrezzatura del gabinetto vaticano. In tali casi abbiamo avuto la sorte di poter fruire talora della competenza del dottor Vincenzo Sica – direttore del laboratorio chimico centrale degli Ospedali di Roma – il quale, liberalmente, ha studiato i quesiti propostigli, tra i quali «Sul gesso e sul suo impiego nel restauro degli affreschi», relazione datata al 1.04.1938. L'analisi del dott. Sica ha convalidato le nostre ipotesi



Fig. 4. Città del Vaticano, Palazzo Apostolico, Cappella Paolina. Ripresa fotografica delle prove di pulitura della scena del *Martirio di San Pietro* eseguita nell'anno 1933 (Foto: Biagio Biaggetti).

Fig. 5. Fotografia di sezione stratigrafica con la strumentazione dell'epoca.

Fig. 6. Risultati dell'analisi spettroscopica dei campioni prelevati dalle pitture di Michelangelo nella Cappella Paolina eseguite dalla Specola Vaticana negli anni Trenta.



intorno alla tecnica a tempera delle pitture in due sale dell'appartamento Borgia. È stata studiata anche la patina brunastra che ricopre vaste zone delle pitture di Michelangelo nelle volte della Sistina. Analisi e ricerche sono state compiute pure sugli stucchi di adesione dei mosaici e tessere musive nella basilica di Santa Maria Maggiore, della chiesa di Santa Sabina e della Basilica di San Marco a Venezia.<sup>5</sup>

Nella *Relazione relativa all'impiego di alcune sostanze necessarie al restauro delle tempere murali* datata 4 aprile 1935 Federici presenta il percorso sperimentale indirizzato all'uso di soluzioni di silicato sodico associato alla soluzione dell'albumina per ottenere una migliore adesione dello strato pittorico all'intonaco, contemplando l'aggiunta dell'aldeide formica, dell'acido salicilico e di fluoro di sodio per ovviare a vari inconvenienti presentatisi nel corso della sperimentazione.

<sup>5</sup> Vol. XV, pp. 266 ss.



Nello stesso periodo vennero eseguiti nel laboratorio vaticano studi sugli effetti dell'aldeide formica sulla caseina, nell'azione delle soluzioni diluite di acido cloridrico sull'intonaco e sulle soluzioni di caseina e il dosaggio dell'urotropina e dell'aldeide formica nella miscela di caseina.

Nel triennio 1939-1942 una delle più importanti applicazioni riguarda il ravvivamento dei colori. In base ai risultati degli studi sulle proprietà della bile di bue Federici poté formulare un nuovo composto per ravvivare i colori, adoperato nell'appartamento privato pontificio e sugli affreschi distaccati della terza loggia di Belvedere. Si tratta di una soluzione a pH determinato di amminoalcoli (sali di etanolamina). Nel 1940 fu eseguito uno studio particolare per accelerare i trasporti di colore dei quadri antichi ad olio, studio che si è concluso con una ricetta, mediante la quale un lavoro di trasporto che richiedeva prima mesi di pazienti cure può ora compiersi in quattro-cinque giorni. Il procedimento consta del bendaggio con gelatina, farina di frumento, trementina di Venezia, esametilentetrammina, del distacco del colore e della successiva applicazione di una nuova imprimitura (simile a quella originale) ultimata come sostanza collante per la tela nuova (da studiare caso per caso).

Per il trasporto di due grandi dipinti ad olio dalla chiesa di Santa Maria del Buon Viaggio a Ripa Grande, che stavano per disciogliersi e polverizzarsi, è stata elaborata la seguente ricetta: acqua 1000 cc, farina 200 g e ittiocola 20 g sciolte insieme; alla colla ottenuta così viene aggiunto ossido di zinco 30 g, trementina di Venezia 100 g, ossido di ferro 20 g, gesso spento o da oro 200 g, olio di lino crudo 50 g, biossido di manganese 20 g, si agita il tutto fino alla completa unione e dopo essere stata un poco riscaldata si aggiunge canfora sciolta in acetone (canfora 10 g, acetone 50 g). I quadri riportati su nuove tele ripresero consistenza e colorito.

Nell'anno 1941 l'attività analitica del laboratorio ha compreso, tra le altre, indagini chimico-analitiche sui campioni del colore bruciato della Sala dei Cento Giorni alla Cancelleria Apostolica, permettendo di risalire ai processi di trasformazione subiti dalle pitture in seguito all'incendio, non tutti dovuti al fuoco come elemento diretto, ma piuttosto come fattore concomitante.

Per la pulitura dei dipinti ad olio o a tempera secondo il procedimento studiato dal Gabinetto Ricerche veniva usata una miscela di xilolo, olio di trementina, trielina o etere di petrolio ed emulsioni a base di stearati di trietanolamina. L'analisi di un campione di imprimitura prelevato all'inizio del 1938 dalla figura della *Giustizia* nella sala di Costantino ha portato all'elaborazione di due varianti per il consolidamento: le colature di colofonia sciolta in borace nella proporzione 1:5 e colature di colofonia sciolta in alcool o etere.

Per «lo scoprimento e il ravvivamento delle pitture coperte di calce» nel 1938 Federici consigliava la stesura con un pennello di setole di un composto costituito da acido cloridrico diluito 1:3, da quello di concentrazione 1,19 pari a 23 B e da una parte di trietanolamina tecnica diluita con acqua distillata quanto basta, seguita dal lavaggio con acqua pulita appena la calce si fosse sciolta. Per il solo ravvivamento del colore veniva consigliato l'uso dell'acido acetico glaciale al posto dell'acido cloridrico.

A parte le applicazioni fotografiche, gli ingrandimenti e le riproduzioni con raggi ultravioletti, le ricerche del Gabinetto si volsero anche a stabilire la natura del marmo del *Laocoonte* e allo studio del *Giudizio Universale*, con lo scopo di chiarire i procedimenti dell'arte e della tecnica di Michelangelo.

Frutto delle particolari esigenze del momento fu l'elaborazione di un programma di protezione parziale delle pitture dagli effetti delle incursioni aeree, che teneva conto sia

dell'azione di spostamento di grandi masse d'aria e di vibrazioni che dell'eventuale impiego di bombe incendiarie.

La relazione pubblicata da Federici nel volume XXI dei «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana d'Archeologia», oltre a dare una valutazione entusiasta di dieci anni d'attività del Gabinetto di Applicazioni e Ricerche Fisico-Chimiche (1935-1945), riportava l'elenco dei lavori di maggior rilievo, come: la rigenerazione del colore delle pitture del bagno del cardinale Bibbiena, l'analisi delle alterazioni del *Giudizio* e lo studio del colore verde della *Scala Santa* che si polverizzava e delle tessere musive di San Giovanni in Laterano.

Sono stati effettuati studi per il perfezionamento della tecnica del restauro, primo fra tutti il procedimento per ottenere l'inalterabilità del gesso nel riattacco delle pitture murali.

Nei cinque anni successivi i Gabinetti Ricerche e di Applicazioni Scientifiche hanno esteso notevolmente il loro campo di attività e aumentato, in seguito a studi, perfezionamenti tecnici e nuove installazioni ed impianti, le possibilità di lavoro.

Dopo oltre cinque anni di inattività, per la scomparsa del cav. Fongoli, i Gabinetti Ricerche riattivarono, per incarico della Direzione Generale, il lavoro di restauro dei bronzi e delle terrecotte, studiando un nuovo procedimento "a tampone" per il restauro di manufatti voluminosi e per ottenere una più rapida e fine lavorazione. È stato installato un nuovo banco elettrolitico, studiato e progettato negli stessi Gabinetti di Ricerche, con notevoli possibilità di lavoro per la gamma di tensioni di cui può disporre e munito di aspiratore della capacità di 40 m<sup>3</sup> al minuto. Un'altra attività assunta è stata quella radiologica: infatti, è venuto a far parte della dotazione un apparecchio portatile per radiografie e radioscopie anche in piena luce. Si è resa ora possibile un'ampia documentazione delle pitture da cavalletto mediante esami radiologici del substrato e della superficie, questi ultimi con la luce di Wood. La documentazione con UV è stata eseguita con notevole successo su un disegno quasi illeggibile di Giulio Romano.

Tra gli studi di maggior rilievo vi è quello sull'azione dei catalizzatori organici nel restauro basato sull'attività enzimatica di speciali sostanze organiche come tripsina, pepsina e pancreatinina in soluzione a pH e temperatura determinati (40 °C) con successivo lavaggio con acqua dopo l'avvenuta scissione delle proteine. La prima applicazione pratica degli enzimi pancreatici nel restauro delle pitture è stata effettuata sugli affreschi della Sala dei Chiaroscuri nel mese di febbraio 1950.

È stato introdotto nel laboratorio un nuovo micro-calcolatore ad assorbimento per la differenziazione dei marmi, ed è stato eseguito un trattamento di consolidamento degli stucchi del Mausoleo dei Valeri nelle Sacre Grotte Vaticane, e degli strati argillosi del sottosuolo resi completamente friabili dalla grande umidità (90%). Per la liberazione delle pitture ricoperte dalla calcina sono state proposte soluzioni titolate di acidi organici e la successiva neutralizzazione con soluzioni alcaline.

La disinfestazione e disinfezione degli oggetti avveniva mediante la gassazione con aldeide formica e l'imbibizione con tetracloruro di carbonio. Per la disinfestazione e disinfezione della sala delle cornici nel Magazzino della Pinacoteca, infestata dalle termiti, è stata effettuata la gassazione degli ambienti con aldeide formica per quindici giorni consecutivi.

Nel 1950 sono state eseguite le prove sui campioni di carta degli aerogrammi delle poste vaticane e sugli inchiostri.

Nel lavoro di restauro dei bronzi etruschi ed egizi sono stati introdotti sostegni in plexiglas in sostituzione di quelli metallici, evitando così la formazione di coppie elettriche tra il sostegno e l'oggetto e rendendo più agevole lo studio per la trasparenza del sostegno stesso.

Nel 1947 è stato acquistato un calcimetro Dietrich e un barometro Fortin. Nello stesso anno è stato tenuto un corso settimanale di lezioni di chimica applicata al restauro ai restauratori del Laboratorio di Restauri, al fine di incrementare la loro esperienza pratica con cognizioni sulle proprietà chimiche dei principali prodotti e materiali usati nel restauro. Ai partecipanti al corso sono state fornite anche delle dispense a riguardo.

Un'altra nuova applicazione, studiata per il Laboratorio di Restauri, è stata quella del nuovo adesivo per i trasporti di colore, il quale si applica senza sverniciare il quadro. Esso si è dimostrato tenacissimo e di facile rimozione ed è stato applicato, per la prima volta, sull'*Incoronazione della Vergine* del Pinturicchio. Su tale dipinto è stato anche utilizzato un nuovo metodo di solubilizzazione dell'ultimo strato legnoso, in modo da evitare il lavoro di raspe e scalpelli. Sono stati eseguiti esperimenti con resine di poliesteri per ottenere forme, calchi e sostegni ed anche come consolidanti.

L'importanza delle condizioni ambientali per la stabilità strutturale delle opere d'arte è stata messa in risalto già nel 1949 in occasione delle riprese fotografiche nella Cappella Matilde e di quelle del 1951 nella Cappella Sistina e nelle Stanze di Raffaello. Un'illuminazione forte, necessaria per l'esecuzione delle riprese, ma dannosa per la pittura, e il rialzo della temperatura causato dalle lampade portarono il responsabile dei Gabinetti di Ricerche a prendere una ferma posizione volta a salvaguardare l'integrità delle opere ivi presenti.

L'attività dei Gabinetti di Ricerche vaticani, focalizzata prevalentemente sulle necessità relative alla salvaguardia del patrimonio artistico della Santa Sede, non è stata però isolata dai rapporti con il mondo esterno; lo testimoniano ad esempio i contatti, negli anni Cinquanta, con l'Accademia Polacca delle Scienze volti alla valutazione delle condizioni di conservazione della venerata icona della *Madonna di Czestochowa*.

A partire dagli anni Sessanta-Settanta il laboratorio scientifico dei Musei vaticani vive un momento di profonda ristrutturazione con l'acquisizione di nuovi strumenti e di nuovi ambienti (figg. 7-8-9, tav. 18), con prime sperimentazioni delle gomme siliconiche che trovano impiego nel restauro della *Pietà* di Michelangelo.

Da quanto esposto sopra appare ben chiaro il clima di trasformazioni scientifico-culturali nel quale ha operato Cesare Brandi in qualità di Sovrintendente ai Monumenti e Gallerie di Siena (1933-1939). In Italia e all'estero si studiavano i materiali naturali e sintetici e si applicavano i principi scientifici finora scoperti. Emerse che in tutti i campi applicativi della Scienza dei Materiali, compreso quello dei Beni Culturali, è molto forte la fiducia che gli operatori hanno nei mezzi scientifici e nei nuovi materiali. Dice lo stesso Brandi «atto di fiducia verso la scienza: di fiducia ancor più che di speranza».<sup>6</sup>

Scriveva Paolo Rossi che «la scienza distrugge il suo passato»;<sup>7</sup> è quello che accadeva nel periodo storico di cui ci stiamo occupando: si cominciava a prendere le distanze dall'impiego delle sostanze naturali tradizionali limitandone l'uso, e si avviava l'introduzione delle prove di laboratorio volte a prevedere i risultati della "prova del tempo" e ad annullare effetti indesiderati. Vengono quindi fissati alcuni punti oggi ritenuti imprescindibili nello studio dei materiali, come la caratterizzazione, la verifica dell'efficacia e la durabilità. A titolo d'esempio si cita come a partire dagli anni Quaranta, ed in modo più sistematico dagli anni Cinquanta, il rapporto tra materiali di restauro e prodotti dell'industria chimica diventa molto forte.

<sup>6</sup> C. Brandi, *Restauro e indagini scientifiche*, in *Applicazione dei metodi nucleari nel campo delle opere d'arte*, Roma 1976, pp. 675-682.

<sup>7</sup> P. Rossi, *Scienze della natura e scienze umane: la dimenticanza e la memoria*, in «Casabella», 557 (1991), pp. 39-41.



7



8



9

Fig. 7. Roma, Musei Vaticani, Gabinetti di Ricerche Scientifiche (1960-1970). Ambiente per le indagini fisico-chimiche: in primo piano il pallone per l'estrazione e distillazione.

Fig. 8. Roma, Musei Vaticani, Gabinetti di Ricerche Scientifiche. Spettrofotometro Jarrel-Ash.

Fig. 9. Roma, Musei Vaticani, Gabinetto Ricerche Scientifiche (1970-1980). Sala per la microscopia, indagini radiografiche e riprese fotografiche. Si nota la presenza del microscopio binoculare "Tessovar" e del tubo radiografico "Gilardoni" utilizzato anche per l'esecuzione delle radioscopie. Il vano è stato totalmente isolato mediante il rivestimento delle pareti con la lamina in piombo. Sulla parete è ben evidente la foto del volto della *Madonna della Pietà* di Michelangelo, il cui restauro è stato svolto in collaborazione con il Gabinetto Ricerche Scientifiche.

Nel 1938 Armando Dillon propose l'uso di prodotti ai silicati come tentativo di registrare gli effetti sull'arenaria, ma negli anni successivi nessuno controllò il comportamento dei materiali. Cesare Brandi in qualità di direttore dell'ICR invitò tutte le Sovrintendenze d'Italia a far pervenire campioni di materiali da costruzione in stato avanzato di degrado da sottoporre a prove di laboratorio, per valutare i consolidamenti più idonei (Easil, Silicone C13 1 C14, soluzioni di resine silconiche in solvente organico), seguendo in parte quanto aveva tentato di fare Giacomo Boni nel 1932 presso il Ministero della Pubblica Istruzione. I campioni di materiale lapideo provenienti da tutta Italia vennero trattati con diversi prodotti industriali ed esposti all'esterno sulle terrazze dell'ICR (S. Liberti, 1953). Licia Vlad Borrelli eseguì prove di consolidamento su frammenti di materiale lapideo provenienti dalle mura di Hipponion impregnati con un prodotto a base di resine acriliche in emulsione dal nome Fondo Coriarcia della società ARCA di Milano. Vennero selezionati solo i prodotti che superavano le prove di laboratorio ed in esterno (resine acriliche e viniliche) per essere applicate *in situ*.

Si avverte nel campo della Scienza dei Materiali, inclusi i Beni Culturali, la tendenza a sostituire determinati materiali tradizionali con prodotti artificiali o sintetici considerandoli come definitivi. Non vengono ancora differenziate le condizioni dei vari esperimenti in funzione della situazione ambientale e microambientale locale, e non sono stati ancora messi a punto i rapporti che intercorrono tra la compatibilità e la durabilità. Bisognerà attendere la fine degli anni Ottanta per vedere come il concetto di compatibilità sia ormai entrato nella prassi della Scienza dei materiali.

# IL RUOLO DELLE INDAGINI SCIENTIFICHE PER IL RESTAURO E LA CONSERVAZIONE SECONDO LA *TEORIA* DI CESARE BRANDI

MAURIZIO MARABELLI

## INTRODUZIONE

Il percorso delle scienze sperimentali per la conservazione e il restauro delle opere d'arte ha le sue radici in quelle metodologie che, nella seconda metà dell'Ottocento, cominciarono ad essere applicate alla ricognizione dei dipinti mobili, con lo scopo di metterle in evidenza l'originalità costitutiva e semantica.

Studi sporadici sui capolavori dell'arte e dell'archeologia, con tecniche che oggi appaiono rudimentali, furono certo promossi anche nel XVIII secolo, ma la sistematicità di un impegno volto ad indagare scientificamente i capolavori dell'arte pittorica ha inizio verso la fine dell'Ottocento, utilizzando i mezzi tecnici allora disponibili: il pinacoscopio, il microscopio, la luce di Wood, i primi test chimici di laboratorio.

Questi studi erano volti ad indagare e mettere in evidenza, come si è detto, l'originalità dell'opera attraverso l'esame della superficie: le prime indagini scientifiche furono prevalentemente di tipo connotativo e solo successivamente, e con notevole ritardo, furono utilizzate per definire e documentare i processi di deterioramento in atto.

Con il progredire delle Scienze applicate ai Beni Culturali i due settori d'indagine si svilupparono parallelamente per i vari materiali e, in molti casi, a partire dalla metà del Novecento, con stretti rapporti di integrazione e implementazione reciproca.

## LO SVILUPPO DELLE INDAGINI SCIENTIFICHE

Gli antesignani delle indagini scientifiche sui dipinti sono elencati nella tabella 1.

Si trattava in generale di ricercatori particolari, animati da grande curiosità e determinazione, e provenienti spesso da settori diversi da quello specifico dei Beni Culturali, ma dai quali era però possibile mutuare tipologie di indagine adattabili allo studio sperimentale delle opere pittoriche.

Non è un caso che i primi studiosi, "esperti" per i dipinti siano stati:

- Giovanni Morelli, medico, proponente una classificazione dei dipinti mediante una semiotica di particolari morfologici e calligrafici disaggregati della stesura pittorica;

Tabella 1  
ANTESIGNANI DELLE INDAGINI SCIENTIFICHE

1. G. Morelli	fine Ottocento	Applicazione della semiotica medica e della comparazione morfologica
2. A. Faber, W. König, R. Ledoux, A. Chéron	1896-1921	Uso dei raggi X
3. F. Perez	anni Trenta	Uso del pinacoscopio
4. E. Bayle	anni Trenta	Uso degli UV, del polarimetro, del cromoscopio
5. M. M. Van Dantzig	anni Trenta	Formulazione della "Pittologia"
6. S. Ortolani	anni Trenta	Promozione delle indagini di laboratorio e delle misure del colore

- Fernando Perez, batteriologo, argentino e fondatore-direttore dei laboratori del Louvre, che approfondì lo studio degli intrecci e sovrapposizioni delle pennellate al pinacoscopio;
- Edmond Bayle, criminologo, fondatore della polizia scientifica francese e fautore dell'applicazione di luci monocromatiche e di raggi UV per l'esplorazione della superficie dei dipinti;
- i medici francesi René Ledoux-Lebard e André Chéron, che sondarono le potenzialità dei raggi X, scoperti nel 1895 dal fisico tedesco Röntgen e sperimentati in Germania da A. Faber e W. König;
- il banchiere olandese Michel Von Dantzig che, rifacendosi al Morelli, applicò i principi della grafologia allo studio della organizzazione strutturale e chiaroscurale dei dipinti.

Infine, con Sergio Ortolani, storico dell'arte e funzionario dello Stato, si giunge, intorno agli anni Trenta, alla chiara consapevolezza dell'opera d'arte come entità chimico-fisica a sé stante, con problemi non solo connotativi, ma anche e soprattutto conservativi. Ortolani, direttore della Regia Pinacoteca di Capodimonte, auspicava l'uso della colorimetria secondo il metodo Ostwald, per monitorare l'imbrunimento delle vernici dei dipinti e, nel 1936, redigeva un progetto per la fondazione di un Istituto di pinacologia e restauro presso la Pinacoteca napoletana.

In parallelo a questi geniali ricercatori "dilettanti" è doveroso citare gli esperti (vedi tabella 2) che si impegnarono nello stesso settore dal 1870 agli anni Cinquanta del secolo scorso. In tabella sono riportati solo i principali artefici di questo percorso, dedotto principalmente dal testo, ricco di informazioni, di Cardinali, De Ruggieri e Falcucci, *Diagnostica artistica. Tracce materiali per la storia dell'arte e per la conservazione*.

Ho voluto aggiungere in elenco anche il nome del chimico austriaco Fritz Feigl, ricercatore delle potenzialità delle analisi microchimiche per il riconoscimento dei composti organici ed inorganici, che ha dato un contributo indiretto fondamentale, tra il 1930 ed il 1950, alla chimica analitica applicata ai Beni Culturali.

Tabella 2  
I PROTAGONISTI DELLE TECNICHE SPERIMENTALI 1870-1954

<i>Ricercatore</i>	<i>Luogo e anno di attività documentate</i>	<i>Tecniche sperimentali adottate</i>
1. M. Von Pettenkofer	Braunschweig 1870	Osservazioni al microscopio e microchimica
2. W. Von Ostwald	Berlino 1905	Microscopia, microchimica, colorimetria
3. E. Von Rahelmann	Berlino 1910	Microscopia, microchimica
4. W. Gräff	Monaco 1924	Fotografia con luce radente, raggi X
5. A. Burroughs	Boston 1927	Raggi X
6. A. P. Laurie	Londra anni Trenta	Macro-microfotografia, microscopia, microchimica
7. A. Eibner	Monaco 1931	Raggi UV, microscopia, microchimica, sezioni stratigrafiche
8. F. Feigl	Rio de Janeiro 1931	Spot tests microchimici, applicazioni inorganiche
9. R. Arcadius Lyon, M. Farnsworth	Harvard University 1934-1938	Raggi IR
10. F. I. G. Rawlins	Londra 1936	Raggi X, IR, colorimetria
11. A. Vermehren	Roma 1949	Stereoradiografia
12. F. Feigl	Rio de Janeiro 1954	Spot tests microchimici, applicazioni organiche

Si può aggiungere che in parallelo a tale impegno scientifico si sviluppava una intensa attività, a livello statale, di fondazioni di banche e di università che, dal 1888 al 1939, determinava la creazione di ben tredici laboratori scientifici, in Europa e negli Stati Uniti: ultimi di questa serie quelli dell'Istituto Centrale del Restauro, fondato a Roma nel 1939, sotto la guida prestigiosa di Cesare Brandi (tabella 3).

Questi laboratori vennero dotati di un cospicuo corredo di apparecchiature scientifiche. Basta per tutti citare l'ICR di Roma. Negli anni Cinquanta l'ICR era dotato di un'attrezzatura comprendente apparecchi radiografici, attrezzature microchimiche, microscopi, diffrattometro, spettrografo di emissione, spettrofotometro. L'Istituto comprendeva un Laboratorio di Chimica, un Laboratorio di Fisica ed uno di Biologia, oltre naturalmente ai Laboratori di restauro dei manufatti archeologici e storico-artistici.

L'elevato livello di competenze professionali trovava il suo riscontro metodologico nel razionale impianto della teoria brandiana, essenziale guida nel momento critico dell'impatto dei nuovi prodotti e formulati, per la pulitura, per il consolidamento e la protezione, sulle attività pratiche e spesso ancora artigianali del restauro tradizionale.



Tabella 3  
FONDAZIONE DEI LABORATORI SCIENTIFICI PER I BENI CULTURALI 1888-1939

1888	Königliche Museen Laboratorium	Berlino
1919	British Museum Research Laboratory	Londra
1926	Fogg Art Museum Laboratory	Harvard University
1927	Fine Art Museum Laboratory	Boston
1929	Gabinetto di Ricerche Fisiche	Banca di Roma
1930	Metropolitan Museum Laboratory	New York
1931	Laboratoire du Louvre	Parigi
1932-1937	Gabinetto Pinacologico -Museo di Capodimonte	Napoli
1933	Gabinetto di Ricerche Scientifiche dei Musei Vaticani	Roma
1934	Laboratoire du IRPA	Bruxelles
1934	Scientific Department of the National Gallery	Londra
1938	Laboratorio del Doerner Institut	Monaco
1939	Laboratori dell'Istituto Centrale del Restauro	Roma

Segue l'istituzione di Laboratori Scientifici a Stoccarda, 1949; Zurigo, 1951; Tokyo, 1952; Oxford, 1955; Madrid, 1979.

In Italia viene rifondato nel 1957 il Laboratorio del Museo di Capodimonte in Napoli, nel 1967 a Venezia sono inaugurati i Laboratori Scientifici della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici, nel 1970 sono istituiti i Centri CNR di Roma, Milano e Firenze ed infine nel 1975 i Laboratori dell'Opificio delle Pietre Dure in Firenze.

La nascita, direi quasi tumultuosa, di tanti istituti e laboratori e il fervore degli studi scientifici, con il conseguente nutrito apporto della merceologia, della chimica analitica e strumentale, della scienza dei materiali, della fisica, della fisica tecnica e delle scienze biologiche determinarono una aspettativa quasi fideistica del potere delle scienze sperimentali, volte alla risoluzione dei tanti e complessi problemi relativi alla conservazione e restauro delle opere d'arte.

Contemporaneamente la chimica industriale sintetizzava numerose materie plastiche, a partire dal 1877 e con una accelerazione notevole dopo la seconda guerra mondiale, che venivano brevettate e successivamente, nello spazio di dieci-venti anni, applicate, spesso all'inizio irrazionalmente e senza un sufficiente screening preventivo, anche al settore dei Beni Culturali (vedi tabella 4).

Uno sviluppo così intenso e rapido delle discipline scientifiche applicate allo studio delle opere d'arte, mentre da un lato costituiva un prezioso ausilio per le attività del restauro, dall'altro non era scevro di pericoli, ove non si fossero tenute presenti la complessa e variabile composizione e la struttura polimaterica delle opere d'arte, sottoposte a fenomeni di degrado anch'essi complessi, variabili e di non facile schematizzazione.

In qualche modo si andava dunque delineando un contrasto tra la realtà fisica dell'opera, complessa quanto l'intuizione e l'idea che l'avevano espressa, e vari tentativi sperimentali di schematizzazione, propri della logica delle metodologie scientifiche. Come esempio di tale contrasto si ricorda la *cleaning controversy*, che rappresenta, in modo emblematico, la necessità di mantenere la scienza della conservazione saldamente ancorata ai principi teorici, alle linee guida e ai riferimenti deontologici enunciati da Brandi nella sua *Teoria del restauro*.

Tabella 4  
TAVOLA RIASSUNTIVA DELLA COMPARSA DEI VARI POLIMERI  
E LORO INTRODUZIONE NEL SETTORE DEL RESTAURO  
(L. Borgioli, *Polimeri di sintesi per la conservazione della pietra*, Firenze 2002)

<i>Polimero</i>	<i>Inizio commercializzazione</i>	<i>Introduzione nel restauro</i>
Nitrocellulosa	1877	1899
Polivinilacetato	1917	1932
R. Acriliche	1927	1932
R. Poliuretatiche	anni Trenta	anni Cinquanta
R. Poliestere	1946	1950
R. Epossidiche	primi anni Quaranta	1952
R. Siliconiche	anni Quaranta	anni Cinquanta
Cianoacrilati	anni Sessanta	1976
Perfluoropolietteri	fine anni Sessanta	1979
Elastomeri fluorurati	anni Settanta	1985

## CLEANING CONTROVERSY

La cosiddetta *cleaning controversy*, descritta in modo esemplare da Alessandro Conti nel testo *Sul restauro*, inizia nell'ottobre 1947, con la mostra presso la National Gallery di Londra dei dipinti restaurati da questa istituzione nel corso dei precedenti dieci anni. Nel numero di luglio 1949 del «Burlington Magazine» Brandi prendeva posizione contro le rimozioni drastiche e sistematiche delle vernici ossidate e ingiallite dei dipinti esposti, citando tre esempi di tavole (rispettivamente *l'Incoronazione della Vergine* di Giovanni Bellini del Museo Civico di Pesaro, la *Madonna in trono* di Coppo di Marcovaldo nella Chiesa dei Servi a Siena e la *Madonna* di Benozzo Gozzoli della Pinacoteca di Perugia), studiate e restaurate con grande cautela dall'ICR, nelle quali era demandato a vernici-velature antiche il compito di abbassare la saturazione eccessiva del colore e nel caso di Coppo il soverchiante potere riflettente della foglia d'argento, arricchendo al contempo il contesto con trasparenze colorate o ombreggiature sfumate.

La replica successiva dei chimici inglesi Neil Maclaren e Anthony Werner fu immediata: essa si basava su uno schema eccessivamente semplificato che negava una funzione alla patina e stabiliva, forse senza sufficienti evidenze sperimentali, che le velature e le vernici facevano in generale uso, fino alla fine del Quattrocento, di un *medium* oleoso, divenuto materiale polimerico, stabile e insolubile nelle comuni miste solventi.

La polemica si allargava contemporaneamente e determinava, in parallelo, a seguito di una risoluzione dell'International Council of Museum del 1948, la distribuzione di un questionario presso gli addetti ai lavori, tendente a registrare argomentazioni e giudizi sulle modalità di pulitura dei dipinti, in presenza di "impasti" leggeri, "frottis", velature, vernici colorate, patine.

La polemica sollecitò l'intervento di Helmut Ruhemann, restauratore della National Gallery e autore di un noto trattato sulla pulitura dei dipinti (*The cleaning of paintings*,

1968) a favore dell'operato di questa istituzione, quindi a favore della eliminazione delle vernici, rese opache e scure dai processi di ossidazione e dall'esposizione alla luce; seguirono interventi, più cauti ed equilibrati, quali quelli di Ernst. H. Gombrich, Philip Hendy e Stephen Rees Jones, riassunti nel testo del Conti.

Le ricerche condotte dal chimico canadese Nathan Stolow, e pubblicate nel volume *On picture varnishes and their solvents* del 1959, concludevano per una notevole vulnerabilità e parziale solubilità, anche in acetone, di antichi film pittorici ad olio: questa evidenza sperimentale chiudeva la *cleaning controversy*, stabiliva cioè la notevole vulnerabilità della superficie dei dipinti verso i comuni solventi usati per la pulitura, anche di pellicole pittoriche a base di olii siccativi, con lisciviazione fino al 47% dei componenti del medium a basso peso molecolare.

Ciò avvalorò in maniera definitiva tutte le cautele e i distinguo che Brandi aveva invocato prima nell'articolo del «Burlington Magazine» del 1949 e poi nell'articolo del «Bollettino dell'ICR» del 1950. In questo secondo articolo, raccomandando gradualità e prudenza nella pulitura, Brandi aggiungeva, a proposito della pretesa di riportare le opere ad uno stato materico il più vicino possibile a quello con cui l'autore riteneva dovessero essere viste:

... sembra ovvio, lapalissiano, inconfutabile, ed è, soprattutto nel campo della pittura, la pretesa più insidiosa che possa avanzarsi. Né un conservatore né un restauratore può pretendere tanto, appunto perché è una *pretesa*, un'indimostrabile pretesa quella di poter risalire ad un supposto aspetto originario di cui la sola testimonianza valida sarebbe l'opera *allorché fu compiuta*, ossia senza il trapasso nel tempo, ossia un'assurdità storica. Ma appunto a questo cieco scopo tende la *pulitura integrale*: di trattare un'opera d'arte come fosse fuori dell'arte e della storia e potesse rendersi reversibile nel tempo, un pezzo di materia ossidata a cui ridonare la primitiva purezza fisica e lucentezza. È per questo che il concetto di *patina*, lungi da confinarsi in un'affabulazione romantica, si è andato raffinando in un concetto che intende rispettare le ragioni dell'arte e della storia, sicché è strumento prezioso per designare sia il passaggio del tempo sulla pittura, che poté benissimo essere previsto dall'artista, sia quel nuovo equilibrio in cui le materie della pittura finiscono per assestarsi nell'affievolimento di una crudezza originaria.

Prima ancora, nel 1949, Brandi aveva sostenuto:

... data la dimostrazione che in ogni epoca e in ogni scuola, nella pratica come nella letteratura relativa, risulta innegabile l'esistenza di velature e di vernici colorate, occorre capovolgere la pratica invalsa per le puliture, e dare come sempre presunta la presenza di *velature* e di *vernici antiche*, con l'obbligo ogni volta di *dimostrare* il contrario. Discende in secondo luogo che anche ove si possa dimostrare l'inesistenza di vernici antiche e di velature, resta sempre aperta la eventualità che queste fossero rimosse in restauri precedenti e che pertanto sia sempre più conforme al pensiero dell'artista il dipinto con una sua patina del tempo che quello *svelato* che si otterrebbe con la rimozione.

Sono pagine definitive, direi quasi attuative della *Teoria del restauro*, base di partenza per i moderni, graduali interventi di pulitura.

## CONCLUSIONI

Dalla vicenda della *cleaning controversy* emerge in definitiva il pericolo, alla luce dell'impostazione brandiana e delle acquisizioni dovute all'applicazione delle moderne tecniche di analisi e di controllo, sia di semplificazioni e di rigide schematizzazioni, sia di un non ponderato utilizzo dei dati scientifici, ove siano carenti gli intrecci e i rapporti con le discipline storico-artistiche.

Alla luce delle conoscenze attuali appare oggi nettamente provata la vulnerabilità della superficie pittorica sottoposta a drastici procedimenti di sverniciatura.

In tabella 5 sono indicati i componenti a rischio, a causa di procedimenti di pulitura schematici, cioè non mirati alla specificità del singolo caso.

È evidente dunque che non basta parlare solo di metodologie e risorse scientifiche da implementare e dedicare ai Beni Culturali: una efficace Scienza della Conservazione, per essere attuata, deve passare attraverso la formazione presso le università di nuove figure professionali, ed in particolare di quella del *Conservation Scientist*, il cui percorso didattico, per le diverse discipline sperimentali, è stato solo recentemente precisato, mediante la proposta di un piano di insegnamento postuniversitario dalla Comunità Europea, il piano CURRIC, completato nel 2003.

I nuovi esperti partono oggi nettamente avvantaggiati rispetto ai loro predecessori, sia per l'avvenuta acquisizione e metabolizzazione della *Teoria del restauro* di Cesare Brandi e dei suoi protocolli attuativi, sia per la possibilità di scandagliare, con le tecniche odierne, la complessa struttura stratigrafica delle opere.

L'enorme quantità di evidenze sperimentali acquisite dovrà evitare in futuro il fenomeno della frammentazione, della ripetizione e della ridondanza: per questo è auspicabile l'organizzazione di banche-dati informatizzate e condivisibili fra gli addetti ai lavori della comunità scientifica, così come è stato prefigurato da un secondo piano di ricerca della Comunità Europea, il piano LabStech, i cui lavori si avviano a conclusione nel 2004.

Dunque, per finire, molto lavoro e prospettive di grande impegno per le università e gli istituti del restauro europei.

Tabella 5

STRATI O COMPONENTI PITTORICI CHE POSSONO ESSERE DANNEGGIATI  
O RIMOSI DA PROCEDURE SVERNICIENTI DI RESTAURO

- |    |  |
|----|--|
| 1. | Vernici antiche o originali  |
| 2. | Velature parziali o totali, antiche o originali                                |
| 3. | "Glazes" antichi o originali   |
| 4. | Strati pittorici con colori organici o metallorganici                          |
| 5. | Componenti a basso peso molecolare di medium oleosi del primo strato pittorico |

## BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- C. Brandi, *Teoria del restauro*, Roma 1963.
- H. Ruhemann, *The cleaning of paintings*, London 1968.
- R. L. Feller - N. Stolow - E. H. Jones, *On picture varnishes and their solvents*, Cleveland and London 1971.
- A. Conti, *Sul restauro*, Torino 1988.
- G. Accardo - G. Vigliano, *Strumenti e materiali del restauro*, Roma 1989.
- M. Ferretti, *Scientific investigations on works of art*, ICCROM, Roma 1990.
- M. Matteini - A. Moles, *Scienza e restauro*, Firenze 1993.
- N. S. Price - M. Kirby Talley - A. Melucco Vaccaro, *Historical and Philosophical issues in the conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles 1996.
- In ricordo di Michele Cordaro*, Atti della giornata di studio 5 luglio 2000, Roma 2000.
- G. Urbani, *Intorno al restauro*, a cura di B. Zanardi, Milano 2000.
- M. Cordaro, *Restauro e tutela*, Annali dell'Associazione R.B. Bandinelli, Roma 2000.
- W. Vaccaro, *La formazione per la tutela dei beni culturali*, Annali dell'Associazione R.B. Bandinelli, Roma 2001.
- S. Volpin - L. Appolonia, *Le analisi di laboratorio applicate ai beni artistici policromi*, Firenze 2001.
- A. Aldrovandi - M. Picollo, *Metodi di documentazione e indagini non invasive sui dipinti*, Firenze 2001.
- L. Borgioli, *Polimeri di sintesi per la conservazione della pietra*, Firenze 2002.
- C. Seccaroni - P. Moioli, *Fluorescenza X*, Firenze 2002.
- M. Cardinali - M. B. De Ruggieri - C. Falcucci, *Diagnostica artistica. Tracce materiali per la storia dell'arte e per la conservazione*, Roma 2002.
- A. Castellano - M. Martini - E. Sibia, *Elementi di archeometria*, Milano 2002.
- European Commission, Community Research, *CURRIC project (Vocational Training Curricula for Conservation Scientists) 2001-2003*.
- European Commission, Community Research, *LabsTech Network project (Laboratories on Science and Technology for the Conservation of the European Cultural Heritage) 2001-2004*.

## LA REINTEGRAZIONE DELLE LACUNE ATTRAVERSO LA TECNICA DEL TRATTEGGIO: CONSIDERAZIONI SUL METODO

MARIA CAROLINA GAETANI

Il convegno sulla Teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi offre l'occasione per fare il punto su una delle espressioni più geniali dei modelli applicativi della teoria brandiana: la tecnica di reintegrazione pittorica delle lacune, definita da Brandi stesso «tratteggio». Ripercorrendone la storia, puntualizzeremo alcuni momenti della sua definizione e spiegheremo le motivazioni di alcuni fraintendimenti circa il campo di impiego o l'erronea interpretazione dei parametri formali e cromatici relativi alla sua composizione. Fraintendimenti che, nel tempo, hanno portato addirittura a negare la validità del metodo come atto a ricostruire l'unità figurativa dell'immagine, tanto da indurre a trovare soluzioni integrative differenti. Non è difficile imbattersi in restauri che hanno adottato procedure succedanee (puntini, linee incrociate, linee ad andamento discontinuo, campiture di colore a tinta unita ma leggermente vibrato ecc.) le quali, pur soddisfacendo i presupposti teorici, a una lettura attenta non ottengono un effetto analogo a quello del tratteggio.

Il sistema fu ideato da Cesare Brandi e trovò la sua prima applicazione sui dipinti murali di Lorenzo da Viterbo (figg. 1-3), nella cappella Mazzatosta della Chiesa della Verità a Viterbo. I dipinti, crollati per i bombardamenti del 1944 e seriamente danneggiati, furono ricomposti e le immagini dipinte integrate attraverso un sistema di tratti verticali, paralleli, di colori differenti giustapposti e anche sovrapposti che l'occhio, da una certa distanza, sintetizzava in un unico valore cromatico.

Il principio appare evidente e lo esplicita lo stesso Brandi quando descrive l'intervento di restauro degli affreschi viterbesi:

... ho escogitato un sistema di completamento che pur rimanendo sempre percettibile e riconoscibile ad una visione ravvicinata [...] ricostituì ad una certa distanza l'unità dell'immagine che lo spezzettamento dell'intonaco ha purtroppo ridotto ad un caleidoscopio. La tecnica consiste in tanti sottili filamenti ravvicinati, verticali e paralleli, che producono, all'acquarello, la plastica ed i colori come nel tessuto di un arazzo: se da vicino si staccano inequivocabilmente dalla stesura larga dell'affresco, da lontano l'immagine si coagula e rifiorisce ...<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Il restauro dei dipinti della Cappella Mazzatosta è descritto in *Mostra dei frammenti ricostruiti di Lorenzo da Viterbo*, a cura di C. Brandi, Roma 1946. Lo scritto è riportato anche in C. Brandi, *Il restauro. Teoria e pratica*, a cura di M.

Anni dopo, nella *Teoria del restauro* egli farà di nuovo accenno alla tecnica del tratteggio e ai suoi presupposti:

... l'integrazione proposta dovrà allora contenersi in limiti e modalità tali da essere riconoscibile a prima vista, senza speciali documentazioni, ma proprio come una proposta che si assoggetta al giudizio critico altrui. Perciò ogni integrazione anche minima dovrà essere facilmente identificabile: ed è così che noi elaborammo all'Istituto Centrale del Restauro,<sup>2</sup> per le pitture, la tecnica del tratteggio ad acquarello che si differenzia per tecnica e per materia dalla tecnica e dalla materia della pittura integrale [...] la nostra integrazione è fenomeno nel fenomeno e come tale non si nasconde, ma si ostenta più che sottoporsi all'esperienza altrui.<sup>3</sup>

Le due citazioni offrono lo spunto per alcune precisazioni, anzitutto sulla genesi formale del tratteggio. Il riferimento al tessuto dell'arazzo ha indotto a credere che l'idea del tratteggio fosse scaturita, per analogia, dall'osservazione di questa tecnica. Ma in realtà l'accostamento proposto da Brandi non costituisce l'inizio del processo creativo sfociato nel tratteggio. Questo, infatti, fu da lui messo a punto insieme ai pochi allievi che operavano all'Istituto Centrale del Restauro<sup>4</sup> fra l'inizio del 1945 e il maggio del '46 e fu il frutto di una ricerca proceduta per tentativi. Lo sforzo si concentrò nel trovare un segno attraverso cui costruire il colore, ma che non rimandasse in alcun modo al *ductus* pittorico della pennellata originale, per sottrarre la materia pittorica a ogni tentazione interpretativa. Si campionarono ricostruzioni attraverso segni o piccole figure geometriche come punti, tratti, cerchietti, losanghe e linee. Dopo molti tentativi, l'accostamento di queste ultime parve il migliore. Esso consentiva, infatti, qualsiasi ricostruzione: il segno si poteva ripetere uguale all'infinito, campendo aree di qualsiasi dimensione; inoltre, avendo un'unica direzione, non poteva essere confuso con la trama pittorica originale.

L'insieme cromatico, risultato dall'accostamento di tante linee colorate e non da un'unica campitura omogenea, diventava esso stesso elemento identificativo. Di non poca importanza era poi il fatto che, impiegando la tecnica all'acquarello, il tratteggio si potesse decisamente differenziare dall'opera originale anche per materiale, tanto che Brandi in entrambi i passi ritenne necessario specificarlo. Si precisò così il metodo che si qualificò, per la sua possibilità di lettura, come il primo linguaggio coerente e sistematico della reintegrazione.<sup>5</sup> Il processo attraverso il quale venne definito fu perciò di tipo sperimentale e intuitivo. Il tessuto dell'arazzo non ne fu il motivo ispiratore, ma il rimando metodologico a questa tecnica costituì un suggerimento posteriore, con valore puramente esemplificativo.

---

Cordaro, Roma 1994, pp. 84-89, dove si precisano le motivazioni storiche che portarono alla ricerca e alla definizione del sistema di reintegrazione.

<sup>2</sup> L'Istituto Centrale del Restauro, fondato nel 1939, fu reso operativo dal 1941 e da allora diretto ininterrottamente da Brandi fino al 1961.

<sup>3</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino 1967, p. 74.

<sup>4</sup> I verbali dell'attività didattica riportano che questa ebbe inizio nel 1943, fu interrotta per la guerra nel 1944 e riprese all'inizio del 1945. Gli allievi del primo corso ebbero una partecipazione diretta nella definizione del tratteggio e nella sua prima esecuzione. Essi furono Francesco Cutillo, Paolo Mora, Nerina Neri, Giovanni Urbani. Inoltre, alcuni allievi, che sarebbero entrati col secondo corso nel 1946, già nel 1945 frequentavano i laboratori dell'Istituto partecipando all'attività di restauro; fra questi Laura Sbordone Mora, a cui vanno i miei più cari ringraziamenti per avermi messo a parte dei suoi ricordi di quegli anni.

<sup>5</sup> Non si esclude la possibilità che nel clima purista anteguerra possano essere state effettuate integrazioni attraverso sistemi di tratti e/o colori identificabili, ma si tratterebbe solo di esercitazioni episodiche.



1



2



3

Fig. 1. Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità, Cappella Mazzatosta, affreschi di Lorenzo da Viterbo, *La Vergine* (particolare) (Foto: Archivio fotografico ICR di Roma).

Fig. 2. Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità, Cappella Mazzatosta, affreschi di Lorenzo da Viterbo, Niccolò della Tuccia ed altri assistenti (particolare) (Foto: Archivio fotografico ICR di Roma).

Fig. 3. Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità, Cappella Mazzatosta, affreschi di Lorenzo da Viterbo, *Lo sposalizio della Vergine* (particolare) (Foto: Archivio fotografico ICR di Roma).



Tuttavia, se nei due brani riportati sono chiari gli obiettivi e nella *Teoria del restauro* esplicitati i principi teorici del tratteggio, non ne fu codificata una prassi conseguente ed univoca. Anzi, Brandi stesso specifica, riguardo alla integrazione e più ancora al trattamento delle lacune, di aver dato dei «... punti fermi che lasciano una grande varietà di soluzioni specifiche, che pure saranno univoche nel principio da cui discendono ...».

Negli anni successivi Brandi, che con meticolosità seguiva personalmente ogni restauro, consolidò il metodo essenzialmente attraverso l'operare, caratterizzando con la sua costante applicazione tutti gli interventi dell'Istituto. Tanto che nei resoconti e nelle schede dei restauri pubblicati nei vari numeri del Bollettino,<sup>6</sup> l'intervento di reintegrazione a tratteggio<sup>7</sup> viene regolarmente definito «il sistema solito dell'Istituto» oppure «la reintegrazione ad acquarello secondo il metodo dell'Istituto», ed ancora «le lacune campite secondo il consueto sistema dell'Istituto». In cui appare chiaro che il tratteggio si identifica con l'Istituto ovvero con la teoria di Brandi.

La trasmissione del tratteggio come suggestiva e funzionale ipotesi, mancante però di una dettagliata normativa, ha prodotto inevitabili incertezze nelle modalità e nel campo della sua applicazione. Questo appare chiaro ripercorrendo i restauri diretti dallo stesso Brandi dalla fine degli anni Quaranta in poi, restauri documentati nei cataloghi delle mostre e nei Bollettini e che davano oramai per scontato il metodo. A tale proposito è esemplificativa la descrizione dell'intervento di reintegrazione della *Madonna con Bambino* di anonimo laziale, proveniente dal Museo Civico di Viterbo (tav. 19): «... nelle lacune più vaste e solo arbitrariamente rimarginabili, si preferì infatti adottare una tinta neutra campita ad acquarello secondo il consueto sistema dell'Istituto».<sup>8</sup> Laddove il tratteggio non si confina alla ricostruzione della pellicola pittorica, non ricomponne la «plastica ed i colori» dell'immagine dipinta, ma tratta semplicemente una zona lacunosa in modo che questa, per analogia cromatica, suggerisca piuttosto lo strato preparatorio. Ancor più significative sono alcune schede di restauro raccolte nel Bollettino del 1953, dove del «sistema dell'Istituto» viene precisata l'area di applicazione: «le zone mancanti sono state stuccate e campite a tratteggio all'acquarello».<sup>9</sup> Poche pagine dopo però, riguardo al restauro di un altro dipinto siciliano,<sup>10</sup> si dirà nuovamente: «stuccatura della lacuna e campitura in tinta neutra a tratteggio».

Alcuni anni dopo, nel Bollettino del 1955, a proposito del restauro compiuto su una tavola lignea di anonimo umbro (fig. 4) si scriverà:

l'integrazione delle lacune fu attuata col normale sistema del tratteggio verticale, svolto in colori diversi, ora strettamente armonizzanti con le tinte vicine, ora in toni soltanto neutri. Il primo metodo si usò con le parti che era facile raccordare [...]; il secondo si adattò [...] ove l'allontanamento dei bordi delle assi aveva condotto alla distruzione di certe parti dei visi.<sup>11</sup>

<sup>6</sup> I numeri del «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro» (BICR) furono pubblicati dal 1950 al 1967.

<sup>7</sup> Il termine «tratteggio» appare per la prima volta nelle schede di restauro redatte da Brandi e raccolte nel catalogo della *V mostra dei restauri*, a cura di C. Brandi, Roma 1948.

<sup>8</sup> La scheda di restauro del dipinto è pubblicata in BICR, 7-8 (1950-51), p. 28.

<sup>9</sup> Il brano è riportato nella scheda di restauro del *Dittico Sterbini*, in BICR, 14-15 (1953), p. 91.

<sup>10</sup> Si tratta del dipinto di Pedro Serra (?) raffigurante la *Madonna in trono ed angeli e le Sante Eulalia e Caterina d'Alessandria* del Museo Nazionale di Siracusa. BICR, 14-15 (1953), p. 104.

<sup>11</sup> La scheda di restauro del dipinto raffigurante *Santa Chiara e storie della sua vita*, di anonimo umbro, seconda metà del secolo XIII, è pubblicata in BICR, 23-24 (1955), p. 197.



Fig. 4. Assisi, Chiesa di Santa Chiara, Anonimo umbro, *Pala di Santa Chiara* (particolare)  
(Foto: Archivio fotografico ICR di Roma).

Poiché è indubitabile che Brandi seguisse con appassionata attenzione sia lo svolgimento dei lavori che la stesura delle relazioni, si può dedurre che, circa la teoria da lui stesso sviluppata, egli si curasse primariamente del problema della riconoscibilità, in certo modo trascurando o omettendo di sviluppare ulteriormente la questione del dove e del come utilizzare il tratteggio. Al punto da lasciare che si operasse il trattamento a neutro, malgrado nella *Teoria del restauro* egli neghi decisamente qualunque validità al concetto stesso di neutralità di un colore.

Nel corso degli anni Sessanta si assiste alla medesima proposizione del tratteggio senza che se ne cerchi una definizione più precisa; viene impiegato indistintamente per ricostruire l'immagine policroma come per campire a "tinta neutra". Si dovrà attendere ancora un decennio, perché del tratteggio vengano precisati la tecnica e il campo di applica-

zione. Paolo e Laura Mora e Paul Philippot,<sup>12</sup> sulla base dell'esperienza dettata da anni di attività, definiscono le tipologie di lacune e il loro trattamento e confinano il tratteggio alle mancanze che non si limitano alla superficie pittorica, ma si estendono agli strati preparatori. L'integrazione a tratteggio deve essere infatti considerata come un sostituto della pellicola pittorica mancante e come tale eseguita al livello esatto della pittura originale e raccordata perfettamente ai valori cromatici di essa. La sua esecuzione deve limitarsi a lacune dal contorno definito e non sporgere mai sull'originale ancorché consunto. Il trattamento di tutte le forme di usura (abrasioni, erosioni, scagliature ecc.), che si configurano come lacune esclusivamente della pellicola pittorica, viene eseguito invece a "velatura" e di un colore che potrà avere lo stesso valore cromatico, ma intensità differente rispetto all'originale.

Ma a questo punto segue spontanea una domanda: se le lacune che interessano anche strati preparatori e le usure si presentano entrambe, di fatto, come interruzioni dell'immagine, perché allora il tratteggio si giustifica in presenza delle prime e non delle seconde? Una risposta che non sia dettata unicamente dalla bontà dei risultati pratici ottenuti richiede un'ulteriore riflessione. L'abrasione non viene percepita come un grave disturbo nel rapporto fondo/immagine, nel senso che per essa non si determina, se non in modo relativo, l'arretramento percettivo del dipinto a fronte dell'emergenza della zona mancante; cosa che avviene nettamente nel caso della lacuna, dove si produce una differenza spaziale (di profondità) fra la lacuna stessa e il piano dell'immagine dipinta. La reintegrazione a tratteggio, mentre ricostituisce l'unità effettiva dell'immagine sotto il profilo cromatico, denuncia il fatto che l'area così integrata era in precedenza lacunosa, ovvero che vi era stata un'interruzione dell'unità dell'opera con perdita di materia oltre che di immagine. La lacuna integrata a tratteggio dichiara quindi non solo il suo essere proposta interpretativa, ma anche la perdita di cui diviene testimone. L'integrazione a velatura, al contrario, attenua un disturbo ottico, segnalando nel contempo la non compromessa integrità spaziale dell'opera. Ma non è tutto: finché la perdita si limita al colore, ma rimane tutto ciò che sta immediatamente sotto al colore e che ne costituiva l'originale livello di posa, c'è ancora la possibilità di intervenire su quel livello e, ferma restando l'istanza del riconoscimento, l'intervento deve ridursi alla minima invadenza rispetto alla policromia originale. Per tale ragione si attenua il disturbo usando un colore che non si identifichi con quello originale. Se invece non esiste il letto originario dove l'autore ha steso il colore-immagine, si propone una reintegrazione che ricostruisca la sovrapposizione di materia fino alla materia-immagine che è colore, ma che per questo sia indiscutibilmente riconoscibile nel suo essere storicamente del nostro momento. Dunque la distinzione non è relativa alla dimensione delle mancanze, bensì è concettuale.

Ma una definizione compiuta del tratteggio non può eludere il problema della resa formale e cromatica cui Brandi aveva fatto cenno indicando solo che le linee debbano essere verticali, parallele e di colori differenti. Indirizzi operativi specifici ci sono forniti di nuovo da Mora-Philippot: i colori da impiegare, la dimensione dei tratti, la tecnica di giustapposizione e sovrapposizione delle righe al fine di ottenere la migliore resa. Tuttavia sono indicazioni di metodo ancora una volta convalidate sostanzialmente da risultati scaturiti dall'esperienza empirica. Aver organizzato la reintegrazione secondo un modello articolato e coerente ha certamente costituito un passo avanti per la corretta divulga-

<sup>12</sup> P. e L. Mora - P. Philippot, *La conservation des peintures murales*, Bologna 1977, pp. 351-358.

zione del tratteggio e ha avuto una sicura eco nel ventennio successivo. Ma nel tempo non sono mancate di nuove variazioni e reinterpretazioni, poiché mancava quel riscontro scientifico attraverso cui sostanziare quanto nei fatti si era andati raggiungendo.

I fondamenti vanno cercati nei meccanismi della visione, regolata dai processi ottici e psicologici che hanno luogo negli occhi e nel sistema nervoso di chi osserva, e dalla capacità fisica che ha l'oggetto di assorbire e riflettere la luce che riceve. Poiché una trattazione approfondita di tutti gli elementi cui il tratteggio rimanda esulerebbero dal nostro contesto, si affrontano qui, a titolo esemplificativo, soltanto alcuni aspetti del tema del colore.

Definiamo il colore come il risultato di un complesso processo di elaborazione psicofisica delle radiazioni elettromagnetiche di diversa lunghezza d'onda che costituiscono il campo del visibile. Ciascuna lunghezza d'onda è percepita come "colore puro". La presenza nello stimolo luminoso di più lunghezze d'onda determina una infinita gamma di colori reali,<sup>13</sup> che vengono percepiti a livello cerebrale mediante un processo che si chiama sintesi additiva. Ciascun colore reale si caratterizza per il proprio spettro di lunghezze d'onda e per una propria intensità (spettro di riflettanza). Secondo la teoria di Young ed Helmholtz, i colori recepiti dall'occhio stimolano i recettori presenti nella retina sensibili a tre colori (rosso, verde e blu), chiamati tristimolo. Lo stimolo luminoso, selezionato in ragione delle percentuali in esso presenti dei tre colori definiti primari, viene ricomposto a livello cerebrale con sintesi additiva (tavv. 20-21).

Se fossimo in grado di scomporre ciascun colore reale suddividendolo percentualmente nei tre colori di Young, ci sarebbe possibile riprodurre tutti i colori del visibile per sintesi additiva. Quindi, avvicinando insieme di punti e di linee (serie di punti allineati) di colori primari in modo che a una certa distanza l'occhio non li percepisca separati, il colore risultante dipenderebbe esclusivamente dalla loro intensità relativa. Con tale sistema si potrebbero riprodurre tutti i colori senza doverli mescolare. Se le cose stessero in questo modo, utilizzando i soli colori primari di Young – ovviamente accostandoli senza mescolarli – otterremmo integrazioni che, per sintesi additiva, ci apparirebbero perfettamente intonate alle aree adiacenti, pur restando pienamente riconoscibili a una distanza debitamente ravvicinata. Avremmo cioè una sorta di "tratteggio perfetto".

Invece la realtà si presenta alquanto diversa. Nel senso che il nostro occhio non è in grado di "leggere" ciascun colore come ipotizzavamo. E inoltre, anche riuscendoci, non avremmo la possibilità pratica di reperire in commercio colori aventi le caratteristiche spettrali di quelli di Young. Per questi ordini di motivi, nella prassi del tratteggio la ricerca del tono giusto richiede un lavoro di progressivo aggiustamento con l'aggiunta e la sovrapposizione.<sup>14</sup>

Si può quindi ritenere che il tratteggio si giovi sia della sintesi additiva che di quella sottrattiva. La sintesi sottrattiva interviene quando si va a correggere il tono complessivo ottenuto mediante sintesi additiva sovrapponendo altre linee colorate. Il tratteggio è dunque un procedimento sequenziale che si compone per fasi successive. Ma appare evidente che più sovrapposizioni sono necessarie, più il colore risultante perde di saturazione. Quindi se si compone il tratteggio con accostamenti di linee di colore di pigmenti puri si può fare ricorso al minimo delle sovrapposizioni, con il risultato di un colore com-

<sup>13</sup> Intendiamo per colori reali quelli che si producono per effetto di assorbimenti selettivi tra la luce e la materia.

<sup>14</sup> La sovrapposizione risponde alle leggi della sintesi sottrattiva secondo cui il colore, ottenuto dalla sovrapposizione di pigmenti, è il risultato del progressivo assorbimento selettivo delle lunghezze d'onda della luce visibile nel propagarsi da un pigmento all'altro.

pllessivo saturo e brillante. Al contrario, se per esempio si procede per tratti ottenuti con colori miscelati o per alternanza di campiture omogenee di colori miscelati e di tratti, prevarrà il processo sottrattivo e il risultato cromatico dal punto di vista della brillantezza e della saturazione sarà più scadente; poiché i pigmenti non accostati, ma miscelati, assorbiranno un numero maggiore di lunghezze d'onda. La luce, entrando nella materia pittorica, verrà da essa assorbita in misura maggiore e il colore generale tenderà al grigio (il colore avrà poche lunghezze d'onda dominanti e sembrerà sporco). Analogamente, campire una superficie per tratti non paralleli, ma incrociati comporta la costruzione della tinta prevalentemente per sintesi sottrattiva: i colori, a seguito degli incroci, perderanno di saturazione.

L'accostamento per punti, anche se consente lo stesso risultato cromatico del tratto (che è appunto un insieme di punti allineati), ha come limitazione che l'occhio umano ricomponde in modo disordinato gli stimoli luminosi di ogni punto. Ciò produrrà un effetto di evanescenza, poiché il punto prodotto da un pennello – per quanto piccolo – è necessariamente dotato di un'estensione spaziale, mentre solo una composizione ordinata di punti estremamente piccoli consentirebbe una percezione più definita.

In conclusione, con queste pagine abbiamo cercato di indicare che esistono e possono percorrersi alcune direttrici di ricerca attraverso le quali giungere a dimostrare che la validità e l'efficacia estetica – oseremmo dire la superiorità – del metodo del tratteggio, come concepito da Brandi, si fondano su oggettivi presupposti scientifici. Più in generale si delinea, da quanto qui è soltanto indicato, l'esistenza di un nesso stringente fra ciò che in una reintegrazione appare otticamente soddisfacente e il sistema di leggi relative alla percezione visiva. Occorre pertanto, recuperata l'intuizione brandiana, riportarsi al suo metodo, una volta convalidato e ulteriormente precisato sotto il profilo concettuale secondo quanto detto, applicando la reintegrazione pittorica a tratteggio con rinnovata convinzione e come un atto doveroso. Al di là di pretestuose storicizzazioni delle lacune e di interpretazioni "archeologiche" del testo pittorico, in nome delle quali l'integrazione è stata ed è troppo spesso trascurata.

# MATERIA COME «STRUTTURA» E MATERIA COME «ASPETTO». DALLA TEORIA ALLA PRASSI<sup>1</sup>

SERGIO ANGELUCCI

Le espressioni materia come «struttura» e materia come «aspetto»<sup>2</sup> che formano il titolo di questa mia comunicazione sono tratte dalla *Teoria del restauro*, una serie di interventi (lezioni e scritti) di Cesare Brandi su questo argomento, raccolti e pubblicati la prima volta dai suoi allievi Licia Vlad Borrelli, Joselita Raspi Serra e Giovanni Urbani, nel 1963. Di alcuni si conosce la data, di altri non ancora, tuttavia è molto probabile che si collochino tutti tra il 1948 e il 1961. L'interesse di Cesare Brandi per il restauro e per la sua normalizzazione nasce però molto prima ed in questo convegno si è molto dibattuto sulle radici del suo pensiero; rimando quindi a questi interventi sicuramente più puntuali di quanto potrei essere io, che vedo la *Teoria del restauro* con gli occhi di un restauratore, seppure formato all'Istituto Centrale del Restauro (ICR).

Una seconda e definitiva edizione della *Teoria del restauro* fu curata da Brandi stesso nel 1977. Ai testi già pubblicati aggiunse la *Carta del restauro* del 1972 giacché «attinge quasi completamente nella sua normativa ai principi che si esplicitarono in queste pagine»,<sup>3</sup> come scrive nell'*Avvertenza*. Fin dall'edizione del 1963 i testi non sono in disposti cronologicamente ma divisi in due gruppi. I primi otto formano una sequenza logica di argomenti e si riferiscono non a categorie distinte di opere d'arte, ma a tutto ciò che assume il valore di opera d'arte grazie al suo riconoscimento in quanto tale, azione che Brandi, fin dal primo di questi scritti, pone come premessa a qualunque intervento sull'opera e alla sua stessa definizione di restauro. Negli altri sette approfondisce argomenti già discussi nel primo gruppo, come ad esempio la falsificazione o il trattamento delle lacune, oppure prende in considerazione, nel loro insieme o in momenti cruciali del loro restauro, specifiche categorie di opere d'arte come i monumenti, i dipinti mobili, la pittura antica. Nella seconda edizione Brandi mantiene questa divisione, confermando però nell'indice il titolo di *Teoria del restauro* ai primi otto scritti, mentre gli altri restano sotto il titolo «Appendice» e con un carattere tipografico più piccolo.

---

<sup>1</sup> In seguito alla prematura scomparsa di Sergio Angelucci, il suo testo ha subito gli adattamenti minimi richiesti dalla pubblicazione ed è stato corredato di note.

<sup>2</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino 1977, pp. 9-12.

<sup>3</sup> Ivi, p. VII.

Tutto questo, per un autore così attento, non può non avere un significato. A questo proposito l'*Avvertenza* già citata con cui si apre la seconda edizione è fondamentale per comprendere le sue intenzioni: egli vi dichiara infatti che considera la raccolta di scritti sul restauro «... un'opera di teoria anche se rivolta a reggere e istituire una determinata pratica, che nell'opera dell'Istituto Centrale del Restauro vede la sua proficua continuazione».<sup>4</sup>

È molto probabile che ci sia stato un forte controllo di Brandi sui testi prima della pubblicazione nel 1963. Essi infatti presentano nella lingua una precisa traccia brandiana, tuttavia è innegabile che siano molto diversi da quelli degli altri suoi testi teorici sull'arte. È chiaro inoltre che, pur «non avendo ravvisato motivi di cambiamento»,<sup>5</sup> vuole accentuare il rilievo che già avevano i primi otto interventi, che costituiscono principi di riferimento validi per il restauro di qualunque tipo di opera d'arte, senza però farli apparire capitoli di un testo di estetica, quale è in effetti la *Teoria del restauro*.

Con quest'opera Brandi ci fornisce chiavi di lettura delle opere d'arte da un diverso punto di vista, nuovi percorsi di indagine mirati non alla conoscenza dell'opera nella generalità dei suoi aspetti, cui egli dedicò altri scritti teorici ben più complessi nella forma, come i suoi Dialoghi sulle arti, ma a quello specifico «momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica»<sup>6</sup> che si concretizza nell'«imperativo» di tramandarla effettuandone il restauro; cioè di realizzare quella «unità» che è nell'opera in potenza e di farlo nella misura in cui lo stato di conservazione della materia lo permette, affinché possa essere tramandata in questo grado di capacità espressiva.

Brandi sembra far corrispondere alla complessità e alla densità dei concetti della *Teoria del restauro* una forma più agile di quella che caratterizza gli altri suoi scritti teorici sull'arte, fornendo in questo modo dei veri e propri strumenti «per la formazione [ed io aggiungerei per l'operatività] di restauratori e di critici d'arte, che alle opere d'arte debbano provvedere»,<sup>7</sup> come scrive sempre in quella *Avvertenza*. Questa intenzione la suggerisce anche mantenendo la forma di lezioni che hanno la maggior parte degli scritti ed in particolare i primi otto, densi nei contenuti ma sintetici nella loro enunciazione e ricchi di riferimenti a monumenti e di esempi di restauri, come si addice appunto ai tempi e ai modi di una lezione. Una modalità di comunicazione appropriata anche a dei principi normativi, visti però non in forma «astratta», ma come strumenti operativi per agire responsabilmente nel campo del restauro.

È così che, come restauratore, mi sono accostato alla *Teoria del restauro* di Cesare Brandi, tentando di «usare» questi «strumenti» nei restauri di cui ho avuto la responsabilità, nel momento operativo o in quello progettuale. Ed è come questo passaggio avvenega che ho tentato di comunicare agli studenti che hanno seguito i corsi di Teoria e tecnica del restauro dei manufatti che ho tenuto presso la Facoltà di Conservazione dei beni culturali dell'Università della Tuscia di Viterbo<sup>8</sup> ed altrove.

Per rendere più esplicito il mio procedere, vorrei ora accennare ad un restauro al quale ho partecipato e lo farò presentandolo non nel suo momento esecutivo, ma in quello progettuale, nel quale l'applicazione di questi principi teorici ha avuto una importanza decisiva.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 6.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. VII.

<sup>8</sup> I corsi si sono tenuti continuativamente nel periodo compreso tra gli anni accademici 1990-1991 e 1995-1996.



Fig. 1. Stampa della città di Siviglia, lato sud est, sec. XVI.

Nel 1997 sorse in Spagna, a Siviglia, il problema del restauro di una grande scultura semovente in bronzo fusa prima del 1565, data in cui è già rappresentata in una incisione. Si chiama *Giraldillo* e fu creata per essere posta sulla sommità del campanile della Cattedrale di Siviglia (tavv. 22-23), con lo scopo di indicare la direzione dei venti, per facilitare l'entrata e l'uscita delle navi dall'importante porto fluviale della città (fig. 1). Questa scultura, per la sua posizione preminente, divenne subito il simbolo della città stessa (fig. 2) e lo rimane tutt'ora, nonostante non esista più il porto; per questo la necessità di provvedere al suo restauro ebbe una enorme risonanza mediatica.

Il *Giraldillo* non si muoveva più, mostrava una notevole quantità di toppe (figg. 3-4) che nascondevano una diffusa disomogeneità del bronzo (fig. 5). A poco erano valsi, negli ultimi decenni, alcuni tentativi di risanamento del bronzo mediante saldature (tav. 24), di rinforzo del meccanismo interno in ferro che ne permetteva il movimento, pesantemente danneggiato dalla corrosione, e di riequilibrio del peso, fatti negli ultimi decenni. Dopo questi interventi, conclusi nel 1981 con un pesante "imbellettamento" che mascherava una situazione non sanata strutturalmente (tav. 25), la caduta di alcuni frammenti di muratura riaprì la questione della *Giralda* (il campanile) e del *Giraldillo*.

Una verifica voluta nel 1996 dal Capitolo della Cattedrale aveva indotto a giudicare lo stato di conservazione della scultura precario e la sua funzionalità non recuperabile, quindi ad affermare la necessità di sostituirla con una copia e musealizzare l'originale. Questa opinione non ebbe però il sufficiente consenso e l'Assessorato alla Cultura dell'Andalusia (quasi uno stato nello stato nell'attuale ordinamento regionale della Spagna) diede incarico all'Istituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH) di istituire una commissio-





Fig. 2. Allegoria della città di Siviglia, 1570.

ne allo scopo di approfondire il problema e dare un parere sullo stato di conservazione del *Giraldillo* e sulle possibilità di intervento che esso permetteva.

Invitato a far parte di questa commissione come esperto del restauro di sculture in bronzo e docente di Teoria e tecnica del restauro, alla prima riunione, avvenuta nel luglio del 1997, feci un intervento tendente a stabilire quali fossero, secondo la mia esperienza, le linee teoriche alle quali ispirarsi per giungere ad una corretta formulazione di un progetto di restauro. Precisai immediatamente che la prima azione doveva essere un'indagine tecnica sul *Giraldillo*, sufficientemente ampia e approfondita per stabilire il suo effettivo stato di conservazione e produrre uno "studio di fattibilità" del suo restauro. In questa prima fase del progetto si sarebbero effettuate quelle scelte di fondo sia teoriche che tecniche le quali, fatte salve le verifiche e gli approfondimenti successivi, avrebbero permesso di giungere ad un "progetto esecutivo", sulla base del quale si sarebbe potuto compiere l'intervento di restauro.

Precisai inoltre che l'aggettivo "tecnico", nello specificare il punto di vista dell'indagine, non indicava un suo limite, giacché il restauro è un procedimento nel quale vengono impiegate delle tecnologie che sono sostanzialmente le stesse applicate in altri settori; ciò che cambia è la natura di opera d'arte dell'oggetto su cui si interviene, natura assolutamente speciale che può indirizzare le scelte tecniche in una direzione diversa, perfino opposta, rispetto a quella in cui andrebbero se lo stesso oggetto venisse esaminato non come opera d'arte, ma come semplice prodotto utilitario. L'indagine infatti doveva essere mira-



3



4



5

Fig. 3. *Giraldillo*, bronzo, ante 1565; particolare. Stato di conservazione precedente il restauro.

Fig. 4. *Giraldillo*, bronzo, ante 1565; particolare. Stato di conservazione precedente il restauro.

Fig. 5. *Giraldillo*, bronzo, ante 1565; particolare. Stato di conservazione precedente il restauro.

ta ad acquisire una maggiore consapevolezza dell'identità attuale del *Giraldillo*, affinché il significato dell'opera ed il ruolo che le varie componenti tecniche hanno nella sua definizione fossero alla base delle scelte metodologiche che si fanno in quella delicata fase del restauro che è appunto lo studio di fattibilità dell'intervento.

Come noi tutti sappiamo, il mondo produttivo fino a tutto il secolo XVIII ed oltre è stato organizzato in corporazioni di arti e mestieri, con regole precise e gerarchie interne legate soprattutto alla capacità individuale, per cui era maestro chi sapeva lavorare “a regola d’arte” ed il passaggio da apprendista a maestro veniva sancito dalla produzione di una “opera d’arte”, cioè un’opera, fatta secondo le regole dell’Arte di appartenenza, con cui l’autore avesse dimostrato un alto grado di capacità esecutiva ed inventiva ad un tempo.

Il *Giraldillo* è senza dubbio un’opera d’arte, anzi, per le sue singolari caratteristiche può essere considerato un capolavoro. Ma è un’opera o un capolavoro di quale arte? Dobbiamo dimenticare in questo momento il significato che oggi viene dato all’espressione “opera d’arte” con l’intento di circoscriverne il valore all’ambito estetico, tralasciando altri aspetti non meno importanti. Nel *Giraldillo* concorrono più “arti” e in particolare l’iconologia, che ha ideato l’immagine, l’arte scultorea che l’ha plasmata, l’arte fusoria che l’ha realizzata in bronzo, l’arte meccanica che vi ha inserito un congegno che le permette di girare e porsi nella direzione in cui soffia il vento, l’architettura e l’arte muraria che hanno dato al *Giraldillo* una posizione stabile a circa cento metri di altezza, in cima alla *Giralda*, l’antico minareto diventato il campanile della Cattedrale ed infine la storia che ne ha fatto il simbolo della città di Siviglia.

Ci troviamo di fronte ad un coacervo di valori strettamente connessi, che tutti insieme fanno del *Giraldillo* quell’eccezionale, unico oggetto che è. Nessuno di questi valori prevale, anzi se li analizziamo si dimostrano singolarmente meno incisivi del complesso che insieme formano. Per esempio nessuna esegesi critica, per quanto di parte, potrà dimostrare che il *Giraldillo* è una scultura altamente rappresentativa della produzione artistica del suo tempo: vi sono infatti autori ed opere della scultura spagnola del secolo XVI di valore estetico senza dubbio superiore. Insomma, la nostra scultura non ha qualità estetiche tali da considerarsi “umiliata” dalla funzione di indicatore dei venti e richiedere quindi una valorizzazione: essa è nata per questa funzione, anzi al vederla da vicino risaltano i passaggi di piano molto ampi e duri del suo modellato (tav. 26) che, insieme alle deformazioni prospettiche, ben si addicono ad una figura che doveva essere vista da una distanza dal suolo di circa cento metri.

Si tratta di una fusione in un sol blocco, realizzata con il metodo diretto e quindi senza modello, un’opera tecnologicamente al passo con i tempi e sicuramente insolita per la Spagna, ma che non si può certo definire perfetta né particolarmente raffinata. Il getto ha un notevole quanto inutile spessore; se il bronzo fosse stato più sottile, la figura sarebbe stata più leggera e quindi più facile da collocare e da far girare. Si notano anche molte disomogeneità del bronzo ed in effetti tutte le screpolature e le fessurazioni che sono state rilevate sono in gran parte difetti di fusione o da questi hanno origine e mostrano come, nonostante lo spessore, il bronzo abbia una situazione strutturale originaria che non gli ha permesso di sopportare con efficienza i carichi meccanici cui il movimento lo ha sottoposto (tav. 27). Il congegno meccanico attuale, che non è l’originale ma un rifacimento settecentesco, è progettualmente molto semplice e, a parte la sua ragguardevole dimensione, che ha richiesto una particolare perizia ai fabbri, non credo si possa considerare il capolavoro della meccanica della Spagna del secolo XVIII (tav. 28).

Con queste considerazioni intendo dire che nessun singolo dettaglio creativo e costruttivo del *Giraldillo* è tale da fare aggio sugli altri e da richiedere una considerazione particolare; sarebbe quindi un errore privilegiare nel restauro una delle singole componenti di quest’opera. Il suo significato infatti non è né soltanto estetico, né soltanto tecnico, ma risiede nella meravigliosa eccezionalità di essere una scultura dall’iconografia

complessa e suggestiva, una figura femminile alta 5,40 m e di 1500 kg circa, che si regge dritta sulla torre più alta di Siviglia e, girando con grazia, svolge la funzione di indicare la direzione dei venti. Più che ad un'opera d'arte, nel senso moderno del termine, siamo di fronte quindi ad un'opera di grande ingegno, ad una "meraviglia della tecnica", dove la parola tecnica ha il valore del termine greco che ne costituisce la radice etimologica: *techné*, parola che in sé racchiude il doppio significato di arte e tecnica. Musealizzarla significherebbe separare la forma dalla funzione e ciò sarebbe un errore.

Resta da vedere come si può conciliare in questo caso il mantenimento dell'unità di forma e funzione con lo stato di conservazione delle materie costituenti le varie parti. A questo scopo bisogna analizzare qual è il ruolo che le materie costitutive hanno nella formazione del messaggio che questo oggetto di comunicazione (come lo è ogni opera d'arte) ci invia. Cesare Brandi con la sua *Teoria del restauro* è in un caso come questo una guida insostituibile. Egli ci insegna in particolare che il ruolo della materia è quello di rendere palese l'immagine. L'immagine però non è data soltanto dal modellato, quell'insieme di prominente e depressioni della superficie che all'impatto della luce rendono i chiari, gli scuri ed il volume, ma anche da tutti i significati simbolici di cui è stata caricata; ne fanno parte come espressione materica persino «la qualità dell'atmosfera e della luce»,<sup>9</sup> come afferma Brandi stesso. Inoltre, giacché l'opera d'arte non ha soltanto contenuti estetici ma è anche un documento, di essa fanno parte anche i segni intrinseci della materia e quelli lasciati dal tempo. Le tracce di modifiche, riparazioni e restauri diranno la storia conservativa, lo stato di conservazione della struttura e l'aspetto della superficie denunceranno la situazione ambientale, le caratteristiche strutturali del metallo informeranno sui procedimenti tecnologici della sua realizzazione.

Come si vede, il confine tra materia ed immagine si fa sempre più angusto ed il legame tra immagine e materia sempre più stretto. In effetti si tratta di un legame inscindibile per molti motivi. Tralasciando quelli fisici, che sono abbastanza ovvi, potrei portare come esempio il fatto che nella nostra cultura si distingue tra originale e copia proprio sulla base della materia: è originale un'opera in cui la materia è coeva alla forma, cioè quell'opera in cui l'azione manuale sulla materia da parte dell'artista e della *équipe* che con lui lavora si identifica con l'atto creativo intellettuale.

Ancora Cesare Brandi nella sua *Teoria del restauro* afferma che si restaura soltanto la materia e, alla luce dello strettissimo legame che abbiamo visto esservi tra materia e immagine, sembrerebbe che nessun intervento sia possibile. Indagando il rapporto tra materia e immagine, però, Brandi fa l'importante distinzione tra materia come «struttura» e materia come «aspetto».<sup>10</sup> È materia aspetto quella parte della materia che concorre più direttamente alla formazione dell'immagine; la pellicola pittorica quindi e non la tavola o la tela di un dipinto, la parte più vicina alla superficie e non quella interna di una colonna, per esempio. Come facilmente si comprende, operando questa distinzione, nell'intervento di restauro ci sarà una possibilità di azione maggiore sulla materia struttura che sulla materia aspetto; si potrà, quando lo stato di conservazione lo impone, cambiare il telaio di un dipinto su tela e rinforzarne con una rintelatura il supporto; svuotare in parte una colonna mantenendone l'esterno, per restituirle, mediante l'inserimento di un perno al suo interno, la perduta capacità di essere portante. Si potrà arrivare come estremo fino alla sostituzione della struttura, purché l'immagine dell'opera non ne risulti alterata.

<sup>9</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 12.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 9-12.

Lo stato di conservazione delle varie parti del *Giraldillo*, e delle materie di cui si compongono, doveva quindi essere valutato non in assoluto, ma in relazione alla funzione che tali materie hanno nella formazione del messaggio e quindi nel mantenimento della integrità dell'opera. Dalle indagini condotte si è visto che il bronzo di cui la figura del *Giraldillo* si compone, difficilmente potrà ancora avere nel movimento un ruolo primario, essere cioè partecipe del meccanismo che fa muovere la statua secondo il vento. Il congegno in ferro che permette alla figura di muoversi è anch'esso molto degradato e lacunoso, pertanto è sicuro che il meccanismo che fa girare la statua non potrà essere restaurato e quindi, se si vuole mantenere la funzione, dovrà essere rinnovato. Si tratta di un intervento sulla materia come struttura e quindi legittimo nelle sue modalità e nel merito, purché non intacchi l'aspetto, purché quindi non venga alterata visivamente la scultura ed anche il modo e la velocità del suo giro, che continui cioè ad indicare quei venti che progettualmente doveva indicare.

La domanda chiave (la cui risposta sarebbe stata risolutiva) che posi in quel momento era: esiste la possibilità di fabbricare un meccanismo che sostenga la scultura e le comunichi il movimento senza che essa abbia alcun ruolo meccanico diretto in questa funzione? Questa domanda fu rivolta agli esperti di ingegneria e di scienza dei materiali che facevano parte della Commissione, precisando che una risposta affermativa o negativa avrebbe indirizzato la progettazione e l'esecuzione del restauro del *Giraldillo* in direzioni molto diverse, rendendo necessarie o superflue alcune indagini e ricerche e portando il restauro stesso a risultati molto differenti.

Continuando il mio intervento nella Commissione precisai che, ad esempio, sarebbe stato inutile continuare indagini e ricerche volte a reperire un metodo per risanare strutturalmente fessure e screpolature del bronzo, giacché esso mostrava sì una ridotta resistenza meccanica, ma sembrava comunque averne abbastanza per reggere il proprio peso, ossia per svolgere la sola funzione che il bronzo avrebbe avuto se si fosse potuto realizzare un meccanismo con le caratteristiche cui avevo accennato. Anche l'idea della sostituzione dell'originale della scultura con una copia (sostenuta come sempre da una consistente fazione) avrebbe potuto essere abbandonata, perché rinnovando il meccanismo in modo che fosse efficiente ma non dannoso per il bronzo, sul campanile sarebbe potuto tornare il *Giraldillo* originale ed in questo modo il restauro avrebbe avuto un grado di invasività minimo nel contesto monumentale. Il meccanismo antico (tav. 29) sarebbe stato ovviamente conservato per essere un documento da esporre con tutta la documentazione storica, tecnica ed iconografica relativa al *Giraldillo*.

In questo contesto troverebbe il giusto spazio anche una copia della scultura, che avrebbe il compito non di mostrare se stessa come fosse un originale, ma di esemplificare le vicende del suo originale, il quale invece svolgerebbe ancora la funzione per cui è stato fatto e nel luogo esatto dove l'ha sempre svolta. Comunque, benché io sia convinto che le opere d'arte debbano essere conservate nella loro collocazione storica, sono altrettanto persuaso che l'*iter* progettuale da seguirsi in un restauro dalle problematiche così complesse non deve escludere a priori nessuna possibilità. Ciò che intendo dire è che con il restauro dobbiamo mirare a garantire all'opera su cui si interviene il massimo possibile della sua unità di forma, materia e funzione. Quale sia questo massimo, poi, sarà lo studio dell'opera stessa a determinarlo, a patto che si proceda senza alcun preconcetto, nemmeno quello che soltanto la rimozione e la musealizzazione siano la soluzione dei problemi conservativi delle sculture all'aperto.

Concludo ora precisando che queste idee, basate strettamente sui principi teorici di Brandi, furono accettate e costituirono la base per la formulazione del progetto di restauro del *Giraldillo* nelle sue varie fasi. Il restauro fu affidato all'IAPH e per la sua realizzazione fu istituito un gruppo di lavoro ristretto in cui sono presenti gli esperti di discipline in questo caso necessarie: l'Ingegneria strutturalistica, la Scienza dei materiali, la Chimica, la Storia dell'arte, la Teoria e la tecnica del restauro e della conservazione.

La scultura è stata rimossa dal campanile e portata nei laboratori dell'IAPH; l'intervento, dopo cinque anni di lavoro dedicati complessivamente alla progettazione e alla esecuzione, si è concluso poche settimane or sono ed è illustrato in una mostra in atto a Siviglia. Il *Giraldillo* ora è restaurato, dotato all'interno di un nuovo meccanismo (tav. 30) e quindi in grado di girare di nuovo con sicurezza indicando i venti (tav. 31); tornare o no a porlo sulla torre campanaria della Cattedrale di Siviglia a questo punto non è più una decisione tecnica, ma soltanto politica, che però non potrà non essere influenzata del recupero dell'unità estetica e funzionale cui ha portato il suo restauro. Nell'immediato tutti i pareri sono concordi sulla ricollocazione *in situ* del *Giraldillo* ma, dati i precedenti (e qui mi riferisco ai *Cavalli di Venezia*, al *Grifo* e al *Leone* di Perugia e al *Marco Aurelio* romano) non brinderò finché non lo vedrò girare sulla *Giralda*.



# L'INTERVENTO DI MANUTENZIONE DEL 1991 AGLI AFFRESCHI DELLA CAPPELLA MAZZATOSTA: REVISIONE DI UN RESTAURO STORICO

CARLO GIANTOMASSI

I dipinti di Lorenzo da Viterbo nella cappella Mazzatosta, in Santa Maria della Verità a Viterbo, costituiscono un testo fondamentale per la storia del restauro in Italia. Restaurati tra il 1944 e il '46 dal neonato Istituto Centrale del Restauro, costituirono un importantissimo banco di sperimentazione e di prova della teoria e delle metodologie che Cesare Brandi, fondatore e direttore dell'Istituto, intendeva proporre per il restauro e la conservazione delle opere d'arte. Ne scrive lo stesso Brandi in un articolo apparso nel 1946 sulla rivista svizzera «Phoebus»,<sup>1</sup> in cui presenta per la prima volta in ambito internazionale l'Istituto e le sue primissime realizzazioni: «Si trattava di un lavoro del tutto nuovo negli annali del restauro, perché mai, prima d'ora, era successo di dover ricomporre un affresco intero da frammenti minutissimi, spesso più piccoli di due cmq». Gli affreschi, infatti, erano stati gravemente danneggiati durante i bombardamenti che colpirono Viterbo durante i mesi di marzo e aprile del 1944. Scrive ancora Brandi:<sup>2</sup>

La bomba cadde sulla facciata della chiesa, distruggendola per metà e facendo franare metà del tetto. La Cappella Mazzatosta fu colpita da varie schegge; queste, e lo spostamento dell'aria, produssero la sconnessione della volta e la caduta di circa tre quarti degli affreschi delle vele, di un terzo della Presentazione, e dei quattro quinti dello Sposalizio. L'Annunciazione, l'Adorazione e l'Assunta, che si trovavano defilate rispetto all'ingresso, subirono pochi danni, ma disgraziatamente erano anche gli affreschi meno importanti [...]. La raccolta dei frammenti non poté avvenire che un mese dopo la liberazione di Roma, nel giugno del '44, quando cioè non solo il pubblico ignaro aveva camminato sui preziosi resti, ma perfino malintese opere di protezione avevano aggravato lo stato già così pericolante dei frammenti rimasti sui muri.

Poi prosegue indicando il procedimento del restauro. Il primo problema fu quello di indicare un metodo di raccolta dei frammenti, risolto attraverso il sistema già utilizzato per gli scavi archeologici, di suddividere in riquadri le macerie, in modo che ogni singolo pezzo fosse raccolto nel luogo esatto della caduta. Purtroppo la scarsità di documenta-

---

<sup>1</sup> C. Brandi, *L'Istituto Centrale del Restauro in Roma e la ricostruzione degli affreschi*, in «Phoebus», I (1946), pp. 165-172.

<sup>2</sup> *Mostra dei frammenti ricostruiti di Lorenzo da Viterbo*, catalogo edito a cura dell'ICR in Roma (maggio 1946).



zione fotografica dei dipinti prima del bombardamento, e la totale assenza di foto a colori, creò grossi problemi per il riconoscimento e la ricollocazione dei frammenti; a questo si dovevano anche aggiungere le difficoltà di reperimento, dovute alla scarsità o alla assoluta mancanza di materiali come la carta fotografica in grandi dimensioni, necessaria per costituire una base grafica esatta su cui collocare i frammenti, in parte ovviata con la messa a punto di un sistema geniale e del tutto nuovo di impressionare direttamente le lastre fotografiche sui supporti costituiti da tela. Non dobbiamo dimenticare che tutto questo straordinario lavoro fu affrontato subito dopo la liberazione di Roma, con ancora l'Italia divisa dalla guerra!

Una volta ricomposte le singole parti venne affrontato il problema delle lacune e di come reintegrarle (fig. 1). Brandi teorizzò una soluzione del tutto nuova: reintegrare le lacune con una tecnica particolare, che mentre da lontano ricostruiva l'unità d'immagine dei dipinti poteva essere facilmente distinguibile dall'originale ad una visione ravvicinata. Estremamente interessante è la formulazione teorica e la definizione tecnica che ne dà:

... la difficoltà da risolvere era un'altra. Poiché, se tutta la Cappella di Lorenzo da Viterbo fosse andata in frantumi, non c'è dubbio che il restauro avrebbe potuto arrestarsi anche a questa fase puramente archeologica della ricomposizione dei frammenti. Ma non era il caso. Infatti, consolidati accuratamente sul posto i resti degli affreschi, è legittima e universale esigenza che quelle porzioni faticosamente recuperate e riunite tornino a far parte indivisa del Monumento. Lasciando allora ai frammenti lo scabro aspetto archeologico, si sarebbe venuto a sostituire, anche nel caso migliore, un effetto di mosaico all'affresco, producendo una discrepanza insostenibile con le parti rimaste sulle pareti. Perciò ho escogitato un sistema di completamento che, pur rimanendo sempre percettibile e riconoscibile ad una visione ravvicinata (e questo non solo per lo studioso, ma anche per l'osservatore inesperto), ricostruisse ad una certa distanza l'unità dell'immagine, che lo spezzettamento dell'intonaco ha purtroppo ridotto ad un caleidoscopio. La tecnica consiste in tanti sottili filamenti ravvicinati, verticali e paralleli, che producono all'acquarello la plastica e i colori come nel tessuto di un arazzo: se da vicino si staccano inequivocabilmente dalla stesura larga dell'affresco, da lontano l'immagine si coagula e rifiorisce. Dove la lacuna è troppo vasta si dà ugualmente la plastica dell'immagine, ma in monocromato.

Bisogna pensare infatti che in questi casi la struttura dell'immagine è distrutta, e che perciò, se il restauro è critica del testo, qui ci troviamo come il filologo che da un testo frammentario e corrotto, dopo averlo ridotto alla lezione migliore, cerca di cavarne non più soltanto delle parole storicamente attendibili, ma un senso. Ed è il senso che in effetti sarebbe mancato alle figure di Lorenzo da Viterbo, se ci si fosse limitati a dare una situazione topografica ai frammenti senza collegarli in modo alcuno (fig. 2).

In uno scritto immediatamente successivo Brandi cambierà la parola "filamenti" in "tratteggi", ma non muterà il suo approccio teorico con il problema della reintegrazione: la cappella Mazzatosta diviene quindi uno strumento di conoscenza indispensabile per conoscere la genesi della formulazione teorica della reintegrazione delle lacune. Importante notare che la teorizzazione non viene fatta in astratto, ma facendo provare varie soluzioni di reintegrazione, che poi abbiamo ritrovato anche nella Cappella stessa.

Un altro concetto basilare della teoria brandiana è quello della reversibilità del restauro, introdotto in questo fondamentale intervento, non solo a livello di reintegrazione, tra-



1



2

Fig. 1. Figura della Vergine, dopo la ricomposizione dei frammenti e la stuccatura (Foto: Archivio fotografico ICR di Roma).

Fig. 2. Figura della Vergine, dopo la reintegrazione (Foto: Archivio fotografico ICR di Roma).

lasciando l'uso dei colori a tempera, in parte impiegati sulla volta, per l'uso assoluto di colori ad acquarello, estremamente facili da rimuovere, ma anche a livello strutturale: i frammenti recuperati venivano reinseriti nella muratura su di un supporto, in modo da rendere possibile una loro eventuale rimozione successiva senza danni né per i frammenti stessi che per i dipinti rimasti *in situ*.

Nel 1991 la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma decise di intervenire di nuovo sugli affreschi, perché a seguito del terremoto del 1971 si erano prodotti numerosi danni sia con nuovi distacchi di intonaco e di colore, sia a causa di infiltrazioni di acque meteoritiche e, dopo i necessari lavori di risanamento della struttura muraria e di impermeabilizzazione delle coperture, ci venne affidato l'intervento dal Soprintendente Claudio Strinati con la direzione di Anna Coliva.

Il problema che si presentava era quello di fare una scelta di metodo: eliminare e sostituire l'intervento dell'Istituto, pur usando la stessa metodologia, ancora oggi valida, o restaurare invece l'intervento come parte integrante della storia della Cappella. La scelta della seconda soluzione apparve subito ovvia e tutto l'intervento fu impostato con questo criterio, lasciando tutte le reintegrazioni (tavv. 32-33), comprese quelle un po' grossolane

fatte a tempera sulla volta; sola sostituzione decisa fu quella di eliminare le vecchie stucature a livello delle cosiddette “zone neutre” ormai completamente degradate, per riproporle sottolivello come un intonaco abraso.

Per descrivere meglio il nostro intervento crediamo sia opportuno dare alcune notizie sulla tecnica di esecuzione dei dipinti e quindi soffermarci sulle scelte dell'intervento conservativo.

La cappella è costruita con una muratura a sacco con tufo locale squadrato molto irregolarmente, tranne nell'arcone d'ingresso, negli strombi della finestra e nei costoloni della volta dove la pietra è tagliata regolarmente.

I dipinti sono eseguiti con un solo strato di intonaco di spessore variabile tra 3 e 7 mm, dipinti a pontate e giornate. Sia per tecnica esecutiva che per aspetto estetico risulta evidente la presenza di aiuti nelle volte, nella parete dell'altare, nella parete destra e nell'arcone, mentre l'esecuzione di tutta la parete sinistra è opera di Lorenzo da Viterbo.

Le scene autografe sono caratterizzate da un accurato riporto da cartone attraverso la tecnica dello spolvero, assente in modo totale nelle altre parti, dove invece è visibile l'uso del cordino, battuto sulla malta fresca con molta noncuranza per le partiture orizzontali. Indagini diagnostiche hanno confermato dati solo supposti da semplice analisi visiva, sia per la tecnica esecutiva, per i sali e per i pigmenti impiegati: i dipinti sono eseguiti ad affresco con finiture a secco per i colori non compatibili con la basicità della calce come l'azzurrite, in parte trasformata in malachite o paratacamite, il cinabro e la lacca rossa, mentre l'altro azzurro, utilizzato soprattutto nei cieli delle scene, è smaltino.

L'umidità filtrata dalle sconnessure del tetto e la successiva fuoriuscita dei sali, nitrati e solfati, avevano in gran parte dilavato i dipinti eliminando le reintegrazioni fatte con acquarello, solubilissimo in acqua, tanto che ormai molte di queste erano scomparse o alterate (tavv. 34-35). C'è da aggiungere che all'epoca dell'intervento dell'Istituto non era facile reperire i colori di miglior qualità e che ci si doveva arrangiare con quello che offriva il mercato; inoltre, non erano ancora state fatte ricerche sulla stabilità dei pigmenti usati per la reintegrazione, ricerca che verrà messa a punto poco dopo all'Istituto (tavv. 36-37) da parte di Laura e Paolo Mora, gli stessi che, come giovani restauratori, erano stati mandati a Viterbo da Cesare Brandi, in occasione del loro viaggio di nozze, a terminare la reintegrazione pittorica proprio della scena con il Matrimonio della Vergine.

Da segnalare sulla parte superiore di questa scena una lacuna reintegrata con tratteggio disteso orizzontalmente seguendo l'andamento della stesura pittorica originale; probabilmente si tratta di un tentativo di reintegrazione diversa, simile a quella che, molti anni dopo, verrà teorizzata come selezione cromatica da Umberto Baldini, idea che fu subito abbandonata e che rimane come testimonianza di una ricerca ancora *in fieri*.

Il nostro intervento ha rispettato in pieno tutte le testimonianze di questo importante passaggio storico, “reintegrando” le integrazioni scomparse o alterate, usando la serie stabile degli acquarelli e la stessa esecuzione a tratteggio verticale, tenendo sempre presente le diversità delle integrazioni, dovute ad esecutori diversi.

## V. PERCORSI TEORICI



# CESARE BRANDI E L'ESTETICA DEL RESTAURO\*

LUIGI RUSSO

Questo convegno coincide con un anniversario: sono quarant'anni dalla pubblicazione della *Teoria del restauro* di Cesare Brandi.<sup>1</sup> Ma questo anniversario, per quanto casuale come sono un po' sempre gli anniversari, è anche un evento emblematico, che si carica di significati multipli. Infatti come non rilevare che si è in presenza di un caso estremo, di un archetipo che si staglia tetragono e solitario come un monolito, a cospetto di un testo che ha avuto una fortuna impensata e inimmaginabile, planetaria, che ancor oggi si moltiplica senza sosta in continue traduzioni – finanche in cinese! – e mantiene anche nel terzo millennio una gravidanza unica in tutta l'opera brandiana? Talché coltivo la convinzione che l'incontro presente possa costituire un'occasione strategica per avviare un ripensamento complessivo, a partire dalla teoria brandiana del restauro, della sua teoria estetica, se non addirittura della stessa nozione di restauro nella nostra congerie di cultura.

## UNA CONSTATAZIONE PARADOSSALE

Conviene quindi partire da una constatazione preliminare, per certi versi paradossale. La *Teoria del restauro* è un caso limite, o come dicevo estremo, di libro ideale, un libro assoluto. Un libro teorico, una teoria, è essenzialmente un modello di spiegazione. Una teoria viene elaborata per procurare il possesso mentale dell'oggetto che indaga e dunque consentirne la sua migliore utilizzazione. Sommarariamente, la bontà di una teoria, la sua "verità", discende dal riconoscimento collettivo della sua razionale fruibilità. È allora pacifico rilevare che la teoria brandiana del restauro, stagliandosi nettamente in un orizzonte culturale storicamente povero di soddisfacenti motivazioni concettuali, ha in misura ottimale soddisfatto il suo fine. Insomma: c'è e funziona. Il che equivale a dire che a partire da essa, e solo a partire da essa, il restauro, facendo piazza pulita delle tradizioni precettistiche

---

\* Il presente testo rielabora e aggiorna la relazione presentata al Convegno Internazionale *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi* tenutosi a Viterbo il 12-15 novembre 2003.

<sup>1</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro*, Roma 1963; Torino, 1977<sup>2</sup>.

arbitrarie, che l'avevano relegato in una pratica di nicchia nebulosa e quasi sempre deletoria della conservazione delle opere d'arte, finalmente ha conseguito una trasparente legittimazione scientifica, che ha aperto la possibilità di un intervento adeguato alla natura dell'opera d'arte, capace di assicurare la sua sopravvivenza e la trasmissione al futuro, e ha maturato un gradiente conoscitivo degno di appartenere all'assise del pensiero.

Quindi, paradossalmente, della *Teoria del restauro* brandiana non c'è nulla da dire! Almeno nel senso che è un libro che ha costituito uno statuto del restauro talmente forte e pervasivo, talmente soprattutto verificato e magnificato, che sta al di là di ulteriori bisogni di validificazione. Oggi, dovunque, dove c'è restauro degno di questo nome, una virtuosa globalizzazione si è realizzata: la sensibilità contemporanea lo riferisce unicamente al modello teorico brandiano. Da questo punto di vista – dicevo – è veramente un libro ideale, assoluto: è là, è un monumento tuttora vitale, non intaccato dall'invidia del tempo, di cui prendere atto e non discutere.

Semmai, potrebbe fare questione non la teoria brandiana del restauro, ma la nozione generale di restauro. Potremmo, per esempio, “facendo i postmoderni”, chiederci non se “tiene” lo statuto della teoria brandiana ma se ancora “tiene” la nozione stessa di restauro, cioè qual è il senso, o addirittura se ha ancora senso nella nostra *facies* di cultura questa idea, che è un'idea di breve passato: che non c'era duemila anni fa, non c'era mille anni fa, non c'era cinquecento anni fa, c'è solo da un paio di secoli o poco più. Ecco, questo potremmo anche chiedercelo; ma che, se si dà restauro, la teoria del restauro di Brandi si ponga con uno statuto forte, limpido, indiroccabile, performativo nessuno può dubitare.

## UNA CONSIDERAZIONE OPERATIVA

Questa constatazione paralizzante non inibisce però la possibilità di una considerazione operativa. Mi riferisco al fatto – al quale di regola non si è posta debita attenzione, e solo in apparenza banale – che la *teoria* del restauro è, propriamente e anzitutto, un'estetica del restauro. Che voglio dire con “estetica del restauro”? Semplicemente che è un libro in cui entrano in gioco alcune nozioni nucleari della teoria estetica brandiana, ed entrano in gioco in contesti e secondo modalità particolarmente rilevanti per una limpida comprensione, insieme alla teoria del restauro, della sua complessiva riflessione estetica.<sup>2</sup>

Allarghiamo un momento il quadro, a costo di scontare il rischio del saputo. Ritorniamo ai primi anni Sessanta, quando comparve il volume brandiano. Oggi, tutti sanno che Cesare Brandi è stato un grande estetologo, fra i tre-quattro grandi estetologi italiani del secondo Novecento.<sup>3</sup> Un filosofo autorevole come Nicola Abbagnano è arrivato a dire che la sua riflessione «segna una svolta nell'orientamento dell'estetica contemporanea».<sup>4</sup> Qua-

<sup>2</sup> Per un approfondimento dell'estetica brandiana e delle relative questioni cui farò riferimento, mi permetto di rimandare ai miei lavori sul tema: *Itinerario dell'estetica di Cesare Brandi. Da Carmine a Struttura e architettura*, in «Trimestre», 2, giugno 1969, e 3-4, settembre-dicembre 1969; *Omaggio a Cesare Brandi*, in *Brandi e l'estetica*, a cura di L. Russo, Palermo 1986; e soprattutto la *Prefazione* alla riedizione di *Carmine o della Pittura*, Roma 1992, pp. IX-LIV, ristampata in *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, in «Aesthetica Preprint», 51 (1997), pp. 11-46.

<sup>3</sup> Cfr. P. D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento*, Roma-Bari 1997, in part. pp. 211-218.

<sup>4</sup> N. Abbagnano, Recensione a C. Brandi, *Teoria generale della critica*, in «Il Giornale», 6 agosto 1974; ora in *L'estetica di Cesare Brandi: antologia critica*, a cura di V. Rubiu, in «Storia dell'arte», 43 (1981), pp. 304-305. Ai nostri giorni gli

rant'anni fa questo giudizio invece non era affatto acquisito.<sup>5</sup> Non solo perché l'opera teorica brandiana, per quanto avesse già esitato i *Dialoghi* e *Segno e Immagine*, era ancora *in fieri* e addirittura in una fase cruciale del suo sviluppo, ma soprattutto perché di essa non erano state ancora trovate le giuste chiavi di lettura.

Non starò qui ad approfondirne le ragioni, limitandomi a nominarne solo due. Anzi-tutto, la particolare congerie attraversata negli anni Cinquanta-Sessanta sia dall'estetica italiana, sia dall'estetica internazionale, che in Italia portò rapidamente alla liquidazione del modello crociano determinando uno sbandamento teorico che si spinse fino a un provocatorio "processo all'estetica", e in campo internazionale portò, da un lato, a una sofferta meditazione sulle nuove configurazioni dell'estetica e, dall'altro, al sorgere di una rivoluzionaria storiografia che trovò nume tutelare in Tatarkiewicz. In secondo luogo, nello specifico, sta il fatto che Brandi non era un tecnico dell'estetica, non era un estetologo nel senso professionale delle pratiche culturali: era un *outsider*. Talché il suo "stile di pensiero" (mi riferisco, segnatamente, alla desueta forma dialogata delle sue prime trattazioni) e i suoi ambiti d'intervento (che si fondavano e privilegiavano fino a quella data soprattutto le arti figurative) potevano apparire degli "a solo" fuori dal coro, brillanti sì ma difficilmente inscrivibili nell'agenda sistematica del dibattito estetologico, da prendere sì in considerazione, ma da relegare nel pulviscolo delle proposte militanti (le famigerate "estetiche particolari", sempre tenute in sospetto dagli estetologi).

La sintesi di queste rapsodiche notazioni è che a lungo, prima e dopo la pubblicazione della *Teoria del restauro*, la riflessione estetica brandiana, in ragione proprio della sua novità e originalità, e per il suo modo assolutamente atipico d'inscrivere nel dibattito estetologico dei suoi tempi, ha stentato a farsi riconoscere, e se ne equivocarono motivi e prospettive.

## UN'ESTETICA POSTCROCIANA

Ma procediamo con ordine. Nel 1963, l'anno della *Teoria del restauro*, Brandi era una personalità molto in vista nella cultura italiana, stimata ma anche sconcertante. Era unanimemente riconosciuto come uno dei maggiori storici dell'arte della sua generazione, filologicamente attrezzatissimo e criticamente illuminante, sovrano nei suoi orti specialistici, ma presente in modo autorevole in tanti nodi significativi della storia dell'arte; per vent'anni aveva poi diretto quell'Istituto Centrale del Restauro, di cui era stato fondatore nel 1939, che era una rarissima oasi *sui generis* di cultura artistica, non solo all'avanguardia in campo internazionale, ma proprio unica e celebrata in tutto il mondo; infine, era un opinionista molto affermato, tra l'altro "firma" del maggiore quotidiano italiano, il «Corriere della sera», dove andava stendendo memorabili articoli sulla salvaguardia,

ha fatto eco E. Garroni, *Brandi e l'estetica*, in *Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte*, Milano 2001, pp. 67-68: «La riflessione estetica di Brandi va certo considerata tra le più significative, e non solo nell'ambito dell'estetica postcrociana [...]. Anzi, se guardo all'estetica della prima metà del nostro secolo, in particolare italiana, non trovo molti autori che possano reggere il confronto con il successivo pensiero di Brandi. [...] Nella seconda metà del secolo, invece, molte posizioni significative cominciano a emergere e a imporsi [...]. E tra queste riflessioni quella di Cesare Brandi ha, in ogni caso, un posto di primaria importanza».

<sup>5</sup> Testimonia Garroni, *Brandi e l'estetica* cit., p. 67: «Stranamente, quanto ingiustamente, il Brandi estetico non fu mai preso molto sul serio».



come oggi si dice, dei beni artistici e naturali. Riconosciuto ciò, però, si doveva prendere atto dell'esistenza di tanti altri ambiti da lui praticati. Sorvoliamo sul fatto (che lui non amava dimenticare!) che aveva pubblicato con convinzione poesia,<sup>6</sup> e non ricordiamo il possesso e la coltivazione di altri talenti e interessi artistici, ma non si poteva non prenderlo in considerazione almeno come prolifico autore di libri di viaggio, testi che ancora oggi appaiono straordinari, fra quanto di meglio annoveri la letteratura italiana. Una personalità non semplice da inquadrare. Era facile allora la tentazione di evitare il problema di comprendere una personalità tanto complessa, che articolava il suo rapporto con l'arte in modo personalissimo, transpecialistico o per meglio dire olistico; talché, al di là del nocciolo duro degli studi storico-artistici, era facile di regola rubricare il suo severo impegno estetologico come manifestazione di generico arricchimento scientifico, se non la coltivazione di passione amatoriale.<sup>7</sup>

Sostanzialmente, in questo cerchio di eccedenza culturale si tendeva dunque a relegare l'intensa produzione teorica che Brandi aveva preso a pubblicare a partire dagli anni Quaranta.<sup>8</sup> Del resto, per giustificare un'estetica scritta da un non-specialista, ossia non da un filosofo ma da uno storico dell'arte, in quella congerie culturale c'era un solido ancoraggio a cui fare riferimento. Era vivo nella memoria l'invito di Benedetto Croce indirizzato alcuni lustri prima ai «nuovi critici e storici» – all'epoca Lionello Venturi e Roberto Longhi – di dare spessore filosofico alle pratiche storico-artistiche.<sup>9</sup> Invito, pur fra polemiche, sostanzialmente non caduto nel vuoto, e che aveva propiziato, insieme alla riqualificazione della sensibilità storico-artistica al di là del mero filologismo, la comparsa di interventi teorico-metodologici dedicati alle arti figurative. Entro l'orbita della cultura crociana sembrava quindi pacifico situare anche l'esordio estetologico di Brandi, compiuto con un'opera peraltro intitolata *Carmine o della Pittura*, apparsa nel 1945.<sup>10</sup> E il fatto che Croce in persona si fosse scomodato a recensirla positivamente,<sup>11</sup> sembrava la riprova del suo *identikit*.

<sup>6</sup> M. L. Spaziani, *Cesare Brandi poeta*, in *Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte* cit., p. 200, ha testimoniato: «Brandi ha avuto una grande amarezza in vita sua, quella di non essere considerato centralmente come poeta».

<sup>7</sup> Regola che può però vantare qualche autorevole eccezione. G. C. Argan, recensendo l'esordio estetologico di Brandi, ossia il *Carmine o della pittura* (in «Belfagor», 4 [1946], pp. 506-508, ora in *L'estetica di Cesare Brandi: antologia critica* cit., p. 292), aveva lucidamente scritto: «*Carmine* rappresenta anzitutto l'integrità di una esperienza, e della più rigorosa e impegnata esperienza che possa darsi dei fatti della pittura tanto impegnata e rigorosa, appunto, da costituirsi necessariamente in una formulazione teoretica. [...] nel contesto dell'argomentazione gli enunciati concettuali s'inseriscono con così abbagliante vivezza d'immagine da non potersi facilmente discernere, e di fatto sarebbe arbitrario distinguere, dove l'esperienza del fatto artistico o la formulazione critica del giudizio facciano luogo alla meditazione filosofica».

<sup>8</sup> Prima della *Teoria del restauro* i volumi teorici di Brandi erano stati *Carmine o della Pittura* (1945), *Celso o della Poesia* (1957), *Arcadio o della Scultura* ed *Eliante o dell'Architettura* (1956), *Segno e immagine* (1960).

<sup>9</sup> B. Croce, *La critica e la storia delle arti figurative e le sue condizioni presenti* (1919), in *Nuovi saggi di estetica*, 1958<sup>4</sup>, pp. 274-275: «A rendere più stretto e rigoroso lo studio delle arti figurative non vi ha altro modo che rendere la critica e storiografia di esse sempre più "filosofica". [...] Forse le incertezze e le debolezze di cui soffre la critica e la storia delle arti figurative dipendono dall'esserle mancate finora quei grandi critici filosofi, che hanno dato forma e vigore alla storia della letteratura e della poesia». Sulla polemica crociana con i «nuovi critici e storici» italiani d'orientamento purovisibilista, rimando al mio *De lineis et coloribus. Benedetto Croce e la pittura*, in «Rivista di studi crociani», IV (1967), pp. 85-92.

<sup>10</sup> C. Brandi, *Carmine o della Pittura*, Roma 1945. La conclusione del volume è datata: «Roma, 9 maggio 1943»; sappiamo che esso era stato iniziato nel 1939 e che di questa edizione, sostanzialmente fuori commercio, vennero tirate 170 copie. L'opera ebbe effettiva circolazione con l'edizione pubblicata due anni dopo (Firenze 1947, Vallecchi) e la successiva (Torino 1962, Einaudi). L'ultima edizione è stata pubblicata dagli Editori Riuniti (Roma 1992) con una mia Prefazione.

<sup>11</sup> B. Croce, *Rivista bibliografica*, in «Quaderni della Critica», 4, aprile 1946, p. 81; poi in Id., *Nuove pagine sparse*, 2<sup>a</sup> s., Napoli 1949, pp. 66-68; ora in *L'estetica di Cesare Brandi: antologia critica* cit., pp. 291-308. Scriveva Croce: «Questo li-

In verità, che il crocianesimo di Brandi fosse poco limpido, e dunque assunzione tutt'altro che pacifica, qualche sospetto l'aveva nutrito già lo stesso Croce.<sup>12</sup> E proprio contestualizzando testo e recensione, e sulla base di esplicite prese di distanza da parte di Brandi,<sup>13</sup> sono arrivato a qualificare il suo pensiero con la formula di *estetica postcrociana*. Questa interpretazione ha successivamente trovato un non previsto supporto documentario. È infatti stato pubblicato il carteggio con l'editore del *Carmine* Enrico Vallecchi, dove subito dopo l'uscita della recensione crociana l'Autore commentava compiaciuto: «Da nessun'altra parte poteva venire giudizio più autorevole in materia d'estetica»; ma non mancava di precisare: «Il libro (sebbene, questo, Croce cerchi di velarlo) rappresenta un radicale capovolgimento dell'estetica crociana».<sup>14</sup> Insomma Brandi era ben consapevole della natura e della portata del suo lavoro teorico, e segnatamente della sua fuoriuscita dal crocianesimo...

In realtà quella crociana – come venne riconosciuto però vent'anni dopo – era stata una «accaparrante interpretazione»,<sup>15</sup> che misinterpretando la novità della proposta e sciogliendo sulla complessità delle sue fonti genetiche, finiva col recintarla nella dimensione del passato. L'appiattimento crociano determinava così una grave equivocazione dell'estetica brandiana, ridotta a teorizzazione, per così dire, “laterale” e storicamente “datata”. Il *Carmine* invece, pur intitolato alla pittura, non era un'*estetica della pittura*, e si poneva nettamente come un'*estetica generale*, pur disegnata a partire dall'esperienza della pittura; e, malgrado la cornice crociana, gravitava nella sostanza fuori da questa orbita, in quanto,

---

bro è da raccomandare agli studiosi della teoria dell'arte così per le molte cose giuste e calzanti che dice come per lo spirito che l'anima. [...] Non che contenga concetti o avviamenti fondamentalmente nuovi in quella teoria, perché esso si muove (né poteva altrimenti) nella cerchia segnata e coltivata dal lavoro italiano di estetica, continuo e intenso nell'ultimo mezzo secolo, e lavora su quei concetti; parimenti «lo stesso spirito animatore, che è quello del carattere, come si suol dire, “ideale”, e meglio si direbbe “astorico” dell'arte, è di tutta questa estetica. [...] Per altro, il Brandi non ripete, ma riporta e rispone a modo suo quei concetti e quelle critiche acquisite, e così li ripresenta rinfrescati».

<sup>12</sup> Croce, nella recensione al *Carmine*, tra l'altro lamentava che la forma dialogata non aveva consentito a Brandi di «mettere in rilievo dove egli la svolga [“la letteratura dell'argomento”, cioè l'estetica crociana] e dove se ne discosti e la corregga».

<sup>13</sup> Brandi non ha mancato più volte di sottolineare la frattura da lui compiuta con l'estetica crociana. Per esempio nei *Quattrocentisti senesi* (Milano 1949, p. 167), due anni dopo l'uscita dell'edizione Vallecchi del *Carmine*, scriveva: «Costituzione d'oggetto e formulazione d'immagine non sono espressioni metaforiche ma designano i due poli del processo creativo, che l'idealismo crociano contraeva nella identità intuizione-espressione». Ma ancora più significativa è la precisazione consegnata al *Poscritto* (ora ristampato in C. Brandi, *Scritti sull'arte contemporanea*, Torino 1976, pp. 29-37) che nel 1952 appose alla seconda edizione della sua monografia su *Morandi* (Firenze 1952), inizialmente pubblicata nel 1941: «Tredici anni sono trascorsi da quando il primo nucleo del saggio che precede fu pubblicato nella rivista «Le Arti» (marzo 1939). Due anni dopo, nel 1941, precisato ed ampliato, figurò quale prima edizione di questa monografia. Ma ora, ripubblicandolo, non crediamo di poterne modificare la lettera, come facemmo, e in modo esteso, nel trapasso dalla rivista al volume. In quei due anni era avvenuta in noi una sostanziale maturazione della problematica estetica, che doveva condurci alla trattazione del *Carmine o della Pittura* e che continuerà nei dialoghi successivi. Se lo studio su Morandi aveva rappresentato per noi il punto di partenza, quando ci trovammo a doverlo riprendere per una nuova pubblicazione, già era pienamente in vista, se pur non ancora toccato, il punto di arrivo, e noi dovemmo allora imporre al testo precedente le varianti che, tanto rispecchiassero, quanto anticipassero il nostro pensiero. Le dizioni che perciò vi introducemmo, relativamente alla *costituzione d'oggetto* e alla *formulazione d'immagine*, poterono apparire, alla critica disattenta o malevola, niente più che un compiacimento d'ermetismo, mentre preludevano le tesi di una nuova teoria estetica che chiaramente si distaccava, nell'individuazione del processo creativo, dall'identità d'intuizione-espressione postulata dall'Estetica ormai corrente».

<sup>14</sup> C. Brandi, lettera a E. Vallecchi in data 28 aprile 1946, in M. I. Catalano, *Brandi e il restauro. Lettere inedite a Enrico Vallecchi*, Fiesole 1998, p. 75.

<sup>15</sup> È la felice espressione usata da G. Contini, *L'influenza culturale di Benedetto Croce*, 1966, ora in Id., *Altri esercizi*, Torino 1972, pp. 40-41.

a partire da una personale rimediazione kantiana e del purovisibilismo fiedleriano, aveva incrociato produttivamente, in anticipo sui tempi, modelli di pensiero emergenti nella cultura europea, come la fenomenologia e l'esistenzialismo: Heidegger, Husserl e Sartre.<sup>16</sup> Da quell'equivoco comunque lievitò una genericissima *vulgata* interpretativa che, cullata dal luogo comune di un Brandi naturale prosecutore dell'estetica crociana,<sup>17</sup> è stata dura a morire<sup>18</sup> e si è trascinata per almeno una quindicina d'anni,<sup>19</sup> fino agli anni della *Teoria del restauro*.

## FENOMENOLOGIA DELLA CRISI

Negli anni Sessanta tuttavia, mentre si andava dissolvendo l'abbaglio dell'ipoteca crociana, un'altra equivocazione prese a minacciare l'estetica brandiana. Ora l'equivoco non riguardava la genesi, ma il suo sviluppo. Ed era davvero equivoco insidioso, perché riposava su indiscutibili indici empirici. Nel corso degli anni Cinquanta infatti l'evoluzione del pensiero brandiano aveva compiuto un radicale approfondimento della sua prospettiva, che poteva apparire un vero e proprio salto teorico debordante dalle primitive acquisizioni. Era dunque in gioco la sua tenuta sistematica.

L'estetica brandiana al meglio è definibile come *estetica dell'immagine*, nel senso che teorizza l'arte come frutto peculiare della coscienza umana, che attraverso uno specifico processo intenzionale («costituzione d'oggetto» e «formulazione d'immagine») si pone come «realtà pura». Questo impianto venne però messo duramente alla prova nel corso dell'impegnativo progetto di condurre la fenomenologia dell'artisticità in un «ciclo, rigorosamente pensato e armonicamente costruito», riunito sotto il nome di *Elicona*, in cui oltre quello sulla pittura era preventivata la pubblicazione di altri dialoghi sulla poesia, l'architettura, la scultura, la musica e il teatro. Passando alla poesia, e poi all'architettura, sorsero questioni irrisolvibili con l'ottica elaborata nel *Carmine*. Fu giocoforza per Brandi condurre una riconsiderazione dei processi della coscienza intenzionale, configurando diversamente il modello iniziale: l'immagine non è una elaborazione primaria bensì uno stadio superiore di strutturazione della coscienza, che dunque non nasce come immagine ma come «schema preconettuale». Fu una svolta geniale e feconda, foriera non solo del-

<sup>16</sup> G. C. Argan recensendo il *Carmine* (cit., p. 292) parlò di «posizione esistenzialistica» di Brandi, ben cogliendo l'attivazione di concetti heideggeriani quali «l'Angst», mentre G. Morpurgo-Tagliabue, *L'evoluzione della critica figurativa contemporanea*, in «Belfagor», VI (1951), pp. 617-628, rilevò le componenti fenomenologiche (Sartre, Husserl) della sua riflessione, osservando che Brandi si era servito «di argomenti tratti dalla fenomenologia».

<sup>17</sup> All'estremo questa *vulgata* si può leggere in M. Guerrisi, *Croce e le arti figurative*, in *Benedetto Croce*, a cura di F. Flora, Milano 1954, pp. 235-254, che arriva a giudicare l'estetica di Brandi appena un tentativo «di perfezionare, di raffinare il concetto intuizione-rappresentazione, per renderlo più elastico».

<sup>18</sup> Per anni è continuata a circolare la *fabula* di «una visione spiritualista ed idealistica [...] che da Benedetto Croce conduce, non senza profondi ripensamenti, fino ai recenti fondamentali contributi di Cesare Brandi», come annota, per esempio, G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, Roma 1976, p. 17; ed anzi, proprio in relazione alla teoria brandiana del restauro, anche dopo non è mancato qualcuno, come A. Conti, *Vicende e cultura del restauro*, in *Storia dell'arte italiana*, X, Torino 1981, pp. 104-105, che ha continuato a qualificare la posizione brandiana «dichiaratamente idealista».

<sup>19</sup> Probabilmente il primo a individuare in Croce solo un antefatto speculativo di Brandi è stato Emilio Garroni in *Arte e vita. Nota in margine all'estetica di Cesare Brandi*, in «Giornale critico della filosofia italiana», XXXVIII (1959), scrivendo (p. 124) di un Brandi che «riscoperto Croce, lo ha piegato, nelle sue valide esigenze, entro una prospettiva non crociana».

la soluzione dei casi della poesia e dell'architettura ma di ulteriori e capitali acquisizioni, che prolifereranno lungo tutta la successiva meditazione brandiana. Questi sviluppi, che possiamo osservare lievitare come in vitro nei testi teorici degli anni Cinquanta (*Celso o della Poesia, Arcadio o della Scultura, Eliante o dell'Architettura*), hanno un decisivo punto di approdo nel 1960 in *Segno e immagine*.

Solo che *Segno e immagine* chiude sì la prima fase del pensiero brandiano, ma traumatizzando la sua evoluzione. Anzitutto, fuoriesce completamente dal progetto eliconico che prevedeva i dialoghi sulla musica e il teatro. Brandi non scriverà più tali dialoghi e soddisferà l'impegno ad analizzare questi campi solo molti anni dopo, nel 1974, nel nuovo orizzonte della *Teoria generale della critica*. In secondo luogo, cade completamente, e definitivamente, la forma dialogica che aveva fino ad allora costituito la fisionomia tipica della riflessione brandiana. Infine, nel giro della sua riflessione prendono a comparire assunzioni tematiche e modifiche terminologiche (accanto a «realtà pura» nuovi lemmi quali «flagranza», «astanza», «partecipazione dello spettatore», «spettatore integrato», che gemmeranno ulteriormente in seguito come, per esempio, «fenomeno-che-fenomeno-non-è») che convogliano acquisizioni le quali sembrano debordare dalla linea prima tracciata.<sup>20</sup> Come valutare svolte così impegnative? Si trattava di una salutare crisi di assestamento o di una letale crisi di sistema? Crescita o deriva?

Il sospetto che si trattasse di una vera e propria frattura interna del primitivo impianto speculativo poteva del resto trovare alimento nelle stesse parole di Brandi, che nel 1962, presentando ai lettori la riedizione Einaudi del *Carmine* così scriveva:

L'autore intende approfondire il secondo aspetto che compete all'arte non più come creazione artistica in atto, ma in quanto viene ricevuta come opera d'arte. E se, da questo punto di vista, l'autore ha già dovuto trattarne nella *Teoria del restauro* (che sta per uscire in volume) dove si presenta come l'elaborazione e lo svolgimento dei cenni già anticipati a questo riguardo nel *Carmine*, non ritiene affatto di avere esaurito l'argomento, che implica l'esame dell'opera d'arte, non più come creazione ma come comunicazione.<sup>21</sup>

A leggere di «secondo aspetto», di «esame dell'opera d'arte non più come creazione ma come comunicazione», bisogna riconoscere che c'erano spunti sufficienti per sospettare una discontinuità sistematica, da disciplinare attraverso una sequenza scandita da una «prima» e una «seconda» estetica brandiana. Il che equivale a decidere che in definitiva abbiamo a che fare con un'estetica frammentaria, un traliccio teorico assemblato attraverso, magari geniali ma eterogenei, scritti d'occasione.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Per tale questione, oltre a quanto ho osservato altrove (in particolare nella mia Presentazione al *Carmine*, cit.), cfr. anche P. D'Angelo, *Dalla «realtà pura» alla «astanza»*, in *Per Cesare Brandi*, Roma 1988, pp. 21-28.

<sup>21</sup> C. Brandi, Nota introduttiva alla terza edizione del *Carmine o della Pittura*, cit.

<sup>22</sup> Qui non interessa il chiarimento della questione, che comunque io (Prefazione a *Carmine o della pittura* cit., pp. xxxv-xxxvi) ho così approfondito: «Comprensibilmente soddisfatto e impaziente di tenere a battesimo l'ultimo nato (la *Teoria del restauro*, alla quale Brandi teneva moltissimo, uscirà l'anno dopo, nel 1963), tutto preso dai fermenti che aveva in gestazione, Brandi, mentre ha ben servito i lettori degli anni Sessanta (ricordiamo che *Segno e Immagine* era stato pubblicato nel 1960, e la riflessione sull'arte come comunicazione sarà la chiave di volta de *Le due vie*, pubblicato nel 1966), non è stato forse ugualmente felice nel rappresentare l'evoluzione del suo pensiero ai lettori futuri. Infatti, mentre si preoccupava di precisare che «la teoria del segno e dell'immagine integra ma non sposta la fenomenologia della creazione quale fu esposta per la prima volta nel *Carmine*», riguardo al secondo versante analitico della sua fenomenologia artistica, quello della recezione dell'opera d'arte, promettendo trattazioni future (*Le due vie*) e indirizzando l'atten-

## UN LIBRO INIZIATICO

Siamo così arrivati al 1963 e finalmente alla comparsa della *Teoria del restauro*. Partiamo da una testimonianza diretta e collettiva. Gli allievi palermitani di Brandi – tranne il compianto Michele Cordaro, tutti qui presenti: chi vi parla, Maria Andaloro, Giuseppe Basile, Enzo Bilardello – possono attestare che è stato un libro importante per loro, davvero un libro in vario modo iniziatico. Maria Andaloro ricordava che è il primo libro di Brandi che ha letto. Io credo di no, perché mi pare di aver visto prima *Segno e immagine*, ma ne fummo tutti ugualmente colpiti. Il Maestro era solito far precedere il corso di Storia dell'arte da una introduzione teorica, un mini-corso d'estetica. Quell'anno lo fece con la *Teoria del restauro*. Quindi fu il libro della nostra iniziazione: su cui noi abbiamo studiato e fatto esami con lui.

Brandi teneva enormemente a questo libro e quando uscì ne fu particolarmente felice. Ad esso era legato da ovvie e profonde ragioni biografiche: festeggiava i vent'anni del suo figlio prediletto, l'Istituto Centrale del Restauro, una vita dedicata ai problemi del restauro, proprio nel momento in cui era costretto a lasciarlo per passare ad altra attività.<sup>23</sup> È stato quindi un libro importante per lui. Oggi possiamo ben dire che aveva visto giusto a puntare tanto su di esso, anche se non poteva certo immaginare la straordinaria fortuna che avrebbe avuto. Qui però importa riconoscere la crucialità della *Teoria del restauro* all'interno dell'estetica brandiana, entro la quale consegue una sorta di punto di equilibrio, un'esemplarità che ne attesta la linearità sistematica, insomma una centralità radiale, che ne propizia lo scorrimento dalla nascita aurorale del *Carmine* al solare approdo della *Teoria generale della critica*.

Intendiamoci, i libri teorici di Brandi sono tutti importanti, per la semplice ragione che non sono cloni. Sono la manifestazione di un pensiero vivo, che evolve e si rinnova continuamente, che continuamente ha nuove cose da dire, continui approfondimenti ed estensioni da proporre, che dunque possiamo anche sinteticamente riferire a un singolo testo, ma sempre rappresentativo e mai esclusivo, perché prescelto solo sulla base di una determinata dominante concettuale o per una specifica ragione tematica. Così, se il *Carmine* è l'indispensabile *incipit*, la *Teoria generale della critica* è la problematica sintesi conclusiva, ma *Segno e immagine*, a sua volta, è la necessaria opera-cerniera, come per altri versi lo sono *Le due vie* e *Struttura e architettura*. Diversamente detto, votato programmaticamente al disegno di una completa enciclopedia delle arti, Brandi ha sviluppato questo

---

zione verso l'imminente pubblicazione della *Teoria del restauro*, si limita appena ad alludere ai "cenni già anticipati a questo riguardo nel *Carmine*". Il che, naturalmente, è vero: il tema centrale del *Carmine* è la fondazione dell'arte come realtà pura. Cionondimeno la fondazione di questo tema centrale implica parimenti la determinazione del versante della recezione, anche se lì tale versante non ha sviluppo teorico, ma è indicato appunto per "cenni". Cenni significativi del resto: "l'opera si stacca dal suo creatore, chiusa e perfetta, sottratta al divenire eppure continuamente attratta nel presente dalla coscienza che l'accoglie in sé"; o ancora: "l'opera d'arte gode di una realtà pura, che si rivela come tale solo alla coscienza che l'accoglie in sé". Che la teorizzazione della recezione dell'opera d'arte sia stata sviluppata da Brandi solo dopo il giro d'esplorazione fondativa compiuto nei Dialoghi, una ventina d'anni dopo il *Carmine*, e dunque nei termini linguistici e problematici che caratterizzarono quelle stazioni del suo itinerario, secondo angolazioni colorate da diversi referenti concettuali e mutati contesti culturali, autorizza sì a parlare di una svolta significativa del suo pensiero ma non interpretando questa svolta come un "secondo" momento dal "primo" differenziale. La seconda via de *Le due vie*, per così dire, era stata tracciata già nel *Carmine*, all'interno dell'originario progetto di una fenomenologia globale dell'artisticità, ossia una circumnavigazione fondativa che desse integrale ragione dell'esperienza estetica».

<sup>23</sup> Forse è il caso di ricordare che Brandi fu costretto a lasciare nel 1960 la direzione dell'Istituto per tenere la cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna che aveva vinto nell'Università di Palermo.

progetto attraverso un continuo dialogo<sup>24</sup> e in sempre più largo confronto con le possibilità teoriche che andava prospettando la sua contemporaneità – dal crocianesimo all'esistenzialismo e la fenomenologia, dalla semiologia al gestaltismo, dallo strutturalismo all'ermeneutica – con grande autonomia e felice spregiudicatezza, sempre verificando e rimettendo in discussione le sue progressive acquisizioni, ma non per questo compiendo salti irrelati o patendo scompensi interni. Piuttosto, ha dispiegato un sistema conoscitivo personalissimo, con proprie linee di rotta, proprie logiche di movimento e persino un proprio lessico, parimenti però sistema aperto come un laboratorio sperimentale, continuamente alimentato dai nuovi dati che le sonde più diverse gli consentivano di tesaurizzare, e sempre linearmente finalizzato a decantare la fenomenologia globale dell'artisticità.

Qual è allora la collocazione più congrua della *Teoria del restauro* nell'universo teorico brandiano? Come caratterizzare la sua centralità? Cosa apporta all'intelligenza dei problemi? Mi limiterò a due rilevi: uno di carattere storico e uno teorico, suscettibili entrambi d'interesse metodologico più generale.

## COME UN ASCENDENTE

Siamo partiti dalla constatazione che, già per il suo intramontato successo planetario, la *Teoria del restauro* è un *unicum* in tutta l'opera brandiana. Questo mero dato storico-culturale, nel contempo però, è la spia di una più intrinseca eccezionalità. Essa è infatti il luogo in cui precipitano e si magnificano con totale trasparenza le più tipiche peculiarità dell'estetica brandiana.

Per esempio, si è detto delle incertezze e degli equivoci che circolavano intorno al Brandi teorico. Ancora all'inizio degli anni Sessanta, in via di sparizione l'ombra dell'ipoteca crociana, circolava il sospetto di una frattura dell'ordine concettuale che si sarebbe determinato con *Segno e immagine*, in cui l'obiettivo si sposta dal tema della creazione artistica al versante della sua fruizione. Orbene, la *Teoria del restauro* acclara in modo inequivoco che siffatta dislocazione è frutto di fisiologica articolazione e non di salto sistematico.

Almeno un'altra cosa importante evidenzia la *Teoria del restauro*. Il non essere stato Brandi un "puro teorico" – cosa che in qualche caso può effettivamente costituire il limite linguistico di talune sue formulazioni – in realtà lo pone di regola al riparo dal rischio – scusate il bisticcio – di essere un "teorico puro", e gli consente di realizzare una efficace sinergia delle multiple capacità intellettuali e delle raffinate competenze culturali di cui era dotato. Quindi, e in misura singolare, la *Teoria del restauro* evidenzia la cifra più propria della meditazione brandiana, nella quale l'istanza conoscitiva non è autotelica, non è cioè un comprendere fine a se stesso, appagato dell'illuminazione orizzontale di sistema, sempre a rischio di rimanere prigioniero dell'astratto giuoco di specchi che ha innescato, ma un comprendere funzionale e operativo, mirato comunque a conseguire un verticale possesso cognitivo delle cose, agito da una profonda istanza morale.

Questo, secondo me, è il saliente principio che la *Teoria del restauro* mette a giorno. La riflessione sul restauro è un vero e proprio *ascendente* dell'estetica brandiana, che ha eser-

<sup>24</sup> La *forma mentis* del dialogo identifica l'elaborazione teorica di Brandi, anche nelle opere trattatistiche che hanno seguito *Elicona*. Per esempio, finemente, «dialogo senza personaggi» ha definito Argan *Le due vie* brandiane.

citato un'influenza decisiva nella sua realizzazione. E ben prima di porsi come frutto maturo della sua dottrina, si staglia già nella preistoria del suo pensiero, agli inizi della sua attività di studioso, nel giro dei dibattiti che negli anni Trenta in Italia, in chiave crociana, animavano la cultura storico-artistica.<sup>25</sup> Nata dal fuoco di questa tematizzazione, la sua teorizzazione è lievitata in una crescita e affinamento continui, una palestra d'ininterrotto travaglio teorico, che approda alla *Teoria del restauro*, e da lì continua nell'attività successiva, oltre la stessa *Teoria generale della critica*, fino agli ultimi scritti.<sup>26</sup> Ciò conferisce alla riflessione sul restauro la funzione di punto stabile di riferimento per tutta l'attività brandiana, come una pietra di paragone attraverso cui ponderare i modi della sua evoluzione.

Un asse di continuità, comunque, perfettamente identificabile. Prendiamo un caso eloquente. È stato brillantemente dimostrato come «Il concetto di restauro», il capitale capitolo d'apertura della *Teoria del restauro*, col titolo di «Il fondamento teorico del restauro» aveva tenuto a battesimo nel 1950 il «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», avendo peraltro due anni prima costituito la prolusione al corso di Teoria e storia del restauro tenuto da Brandi presso l'Università di Roma. Ma la riprova che siamo in presenza di una ininterrotta meditazione «ascendente», cioè un filo rosso che attraversa tutta la riflessione brandiana, viene dalla constatazione che stesso titolo aveva la relazione fatta da Brandi a un convegno di Soprintendenti nel 1942.<sup>27</sup> Siamo agli anni di composizione del *Carminio*, alla nascita dell'estetica brandiana, al cui intreccio di pensieri fu dunque fermento anche la teoria del restauro.

## COME UN DISCENDENTE

Se è un *ascendente* dell'estetica brandiana, che tutta l'attraversa fin dalla genesi e addirittura fin dalla sua preistoria, la teoria del restauro è parimenti un sorta di *discendente*, che ne evidenzia l'intima vocazione teorica. Voglio dire che non solo propizia una corretta rappresentazione della sua dinamica evolutiva, ma è anche un indice privilegiato del suo tasso di aderenza alle cose, della sua capacità di rappresentare la realtà – scusate il gioco verbale – della «realtà pura» dell'arte.

Lo possiamo facilmente verificare a partire già dalle prime battute del testo, quando Brandi, presentando il concetto di restauro, introduce una differenza fondamentale: c'è un restauro che riguarda in generale i manufatti industriali e c'è un restauro che riguarda specificamente le opere d'arte. Se è così, se c'è un restauro *sui generis* dell'opera d'arte, esso potrà essere qualificato solo grazie a un concetto che identifichi un'opera umana come opera d'arte. Ecco che la *teoria del restauro* è obbligata a diventare *estetica del restauro*, proprio nel senso puntuale di una teorizzazione capace di legittimare il restauro dell'opera d'arte come – dicevamo – forma *sui generis* di restauro; ma per ciò stesso la teorizzazione deve guadagnare una formulazione tale da renderne possibile questa conversione operativa. Brandi non fa fatica a fissare il suo modello di spiegazione, richiamandosi a un

<sup>25</sup> Cfr. M. I. Catalano, *Brandi e il restauro* cit., pp. 9 ss.

<sup>26</sup> Cfr. il volume C. Brandi, *Il restauro. Teoria e pratica 1939-1986*, Roma, 1994, ottimamente curato da Michele Cordaro, che nell'Introduzione fa anche il punto sulle "obiezioni" mosse alla *Teoria del restauro*.

<sup>27</sup> Cfr. P. Petrarola, *Genesi della Teoria del restauro*, in *Brandi e l'estetica* cit., Palermo, 1986, pp. LXXVII-LXXXIII.

principio basilare della sua estetica: il riconoscimento dell'opera d'arte. Esiste l'opera d'arte, possiamo parlarne come di un oggetto reale e singolare dell'esperienza umana, solo a condizione che se ne dia un preventivo «riconoscimento che avviene nella coscienza: riconoscimento doppiamente singolare, sia per il fatto di dovere essere compiuto ogni volta da un singolo individuo, sia perché non altrimenti si può motivare che per il riconoscimento che il singolo individuo ne fa»; quindi non s'istituisce opera d'arte finché, grazie al riconoscimento della sua particolarissima natura, la coscienza «non l'eccettua in modo definitivo dalla comunanza degli altri prodotti». Come sappiamo, questo è un *topos* dell'estetica brandiana, che attraversa tutta la sua riflessione, assumendo via via sfumature e posizionamenti differenziati, fino a qualificarsi nelle ultime opere in termini di «differenza ontologica».<sup>28</sup> Non mette conto nella presente occasione affrontare questo tema cardinale, che del resto fin dalla sua nascita travaglia l'intera estetica moderna. Lo abbiamo menzionato solo per osservare che qui il *topos* brandiano è tenuto a produrre articolazioni altrove non richieste. Se miriamo a capire il concetto di restauro per poterlo correttamente realizzare, non possiamo non chiederci che significato assume, *in re*, il riconoscimento dell'opera d'arte. Allora Brandi compie una nuova apertura della sua riflessione estetica, qualificabile appunto in termini di *estetica del restauro*, nel senso che apre un paradigma nel quale, a partire dalla questione squisitamente filosofica del «riconoscimento dell'opera d'arte», linearmente dispiega una mappa concettuale che focalizza il campo del restauro e ne individua le sue linee di forza, legittimando così le pratiche operative che ne conseguono. Queste focalizzazioni, sottili e pervasive come attraverso una risonanza magnetica, si diramano, come è noto, in alcuni assiomi celebri (*istanza estetica e istanza storica, si restaura solo la materia dell'opera d'arte*, ecc.), ma che a ben vedere scaturiscono a partire da un postulato, di grandissima e impegnativa valenza concettuale, col quale si qualifica il riconoscimento dell'opera d'arte oggetto di restauro in termini di *unità potenziale*.

Ho richiamato questa intensa trama teorica solo per mostrare come la *Teoria del restauro* non rappresenta una meccanica «applicazione» settoriale, piuttosto un autentico arricchimento innovativo dell'estetica brandiana, che qui ramifica in linee speculative che altrove non hanno rappresentazione. E, insieme, prendere atto della sua straordinaria capacità di guadagnare il traguardo delle cose in modo davvero euristico e senza residui.

## COME UN PALINSESTO

C'è un ultimo contrassegno di eccezionalità che possiede la *Teoria del restauro*. È un fatto noto, ma che conviene rinverdire e tematizzare. Come è precisato in copertina, esso consta di «Lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani», curatori che poi annotano: «Abbiamo voluto qui raccogliere gli scritti dedicati da Cesare Brandi alla

<sup>28</sup> Delle numerose formulazioni, la linea di spiegazione, a mio avviso, più significativa è quella prospettata da Brandi, in un'ottica squisitamente kantiana, ne *Le due vie*, Bari 1966, p. 11: «proprio in questo fatto, di manifestarsi solo nell'*hic et nunc* d'una determinata coscienza, si dà l'attestato della sua particolarissima struttura come essenza capace di rivelarsi. In quel momento stesso la coscienza storicamente determinata, che s'istituisce tramite, si riconosce anche come uno degli infiniti tramiti, nello sterminato ambito dell'intersoggettività, attraverso cui quella rivelazione può avvenire, se anche, ciascuna volta, nel foro interiore di una coscienza individuale».



conservazione delle opere d'arte: ai problemi che essa pone in concreto e come momento cruciale della riflessione estetica». Il volume non è stato scritto quindi dall'Autore direttamente per la pubblicazione, ma costituisce una silloge di lezioni e/o, più in generale, di scritti.<sup>29</sup> Nell'*Avvertenza* della ristampa Einaudi, lo stesso Brandi precisa: «gli scritti e le lezioni che durante quel ventennio avevo dedicato al restauro»; e nella quarta di copertina si ribatte: «Il volume nasce dal lavoro svolto da Brandi all'Istituto Centrale del Restauro: è una raccolta organica di scritti in cui vengono sottolineati i criteri teorici che hanno ispirato l'attività dell'autore». Pertanto, il fatto di essere non tanto una mera "raccolta" contingente quanto, come giustamente tiene a precisare l'Autore, una «raccolta organica ... di criteri teorici», ne autorizza l'inclusione fra le opere teoriche di Brandi, tuttavia nello stesso tempo fa della *Teoria del restauro* un *apax*.

Questa unicità è accresciuta anche da ulteriori elementi. Infatti non siamo in presenza di un testo collazionato *a posteriori*, come per esempio nel caso famoso dell'*Estetica* di Hegel, messa insieme da Hotho dopo la morte del filosofo sulla base della trascrizione delle sue lezioni. Qui le lezioni brandiane sono state disciplinate in una raccolta organica autenticata dall'Autore. Ma qui, inoltre, non si tratta solo di trascrizione di lezioni, perché in modo non percepibile esse sono intrecciate e rifuse con materiali di altra natura, e soprattutto "scritti", affini e paralleli, che già avevano avuto una autonoma definizione editoriale. È allora corretto, ma poco perspicuo, parlare semplicemente di "lezioni e scritti". Perché in realtà siamo in presenza di un bacino di confluenza alimentato da un polimorfico lavoro di analisi, aggregato dal baricentro del ventennale impegno brandiano nell'Istituto, che calamita e magnetizza elaborazioni e risultati plurimi della sua attività. Il *limen* campeggia nelle prime righe del testo, nella nozione di «schema preconcettuale», quindi la soglia di *Segno e immagine*, ma entro questo limite si radica e s'intreccia quella miriade di nuclei e vettori, che ci ha fatto prima parlare di "ascendente" e "discendente" della riflessione brandiana. Merita rimarcare questa condizione solitaria della *Teoria del restauro*, che appare foce di convergenza aggregante, saldatura di strati, sedimentazioni, occorrenze.

Se è così, questa condizione di *apax* non è una caratteristica semplicemente materiale del testo, bensì costituisce un vero e proprio contrassegno epistemico che ne identifica il profilo. Consigliamo allora di accostarlo nella sua pluripolarità, come a una sorta di *palinsesto*. E pone di conseguenza particolari interrogativi alle pratiche di lettura e di valutazione.

Nell'onda del presente convegno, e di quanto qui sostenuto sulla dimensione di palinsesto che pertiene alla *Teoria del restauro*, delle ricerche *ad hoc* sono già state avviate e hanno portato primi risultati molto interessanti.<sup>30</sup> Così sappiamo che il titolo iniziale, probabilmente editoriale, suonava *Lezioni di teoria del restauro (1941-1961)*, titolo che chiaramente valorizzava destinazione didattica del testo e operatività del restauro, tanto più che la prima edizione era dotata di un corredo iconografico di sessantadue foto, poi caduto nelle ristampe successive, che più che illustrare esemplificava a vista gli assunti

<sup>29</sup> È possibile addirittura che l'idea del volume non sia stata di Brandi, ma sia partita dall'iniziativa di Giuseppe De Luca, cui Brandi fin dal 1939 fu legato da significativa amicizia, e al quale riservò questa impegnativa dedica: «Alla memoria di don Giuseppe De Luca | che questo libro volle né poté vedere stampato». Per questi rapporti cfr. M. Apa, *Cesare Brandi e Don Giuseppe De Luca*, in *Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte* cit., pp. 168-175.

<sup>30</sup> Cfr. M. I. Catalano, *Una definizione che viene da lontano. Avvio allo 'smontaggio' della Teoria del restauro di Cesare Brandi*, in «Bollettino ICR», 8-9 (2004), pp. 102-128.

dell'Autore. Ma soprattutto cominciamo a farci un'idea più precisa delle polarità polivalenti che sono l'antefatto e propiziano la genesi del volume: attività riferibili all'Istituto (lezioni, pubblicazioni nel «Bollettino», note sugli interventi di restauro), corsi accademici (Teoria e storia del restauro presso l'Università di Roma, Teoria pratica del restauro presso l'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte), coevi approfondimenti teorici (*Celso, Arcadio, Eliante, Segno e immagine*), motivi d'incidenza estetologica maturati in altra sede (per esempio, nella brandiana rivista «L'immagine», o in testi come *Viaggio nella Grecia antica*). Si dispiega così una rete molto articolata, dentro la quale, in una trama aperta ad azioni eterogenee, sono lievitate, attraverso innesti progressivi e continue ridefinizioni, e si sono cristallizzate le pagine della *Teoria del restauro*.

Con questa realtà, attraverso attente letture infratestuali e paziente confronto di etimi concettuali, la ricerca futura dovrà confrontarsi.

## DOPO BRANDI

Pigliando congedo dalla *Teoria del restauro*, possiamo estrapolare un'ultima considerazione d'ordine metodologico generale. E dire che, insieme ad essa, un po' tutta l'opera brandiana, pur in varia misura, pone ancora numerose questioni meritevoli di ricerca.

Brandi non è vissuto in apnea e anzi ha respirato profondamente l'aria del suo tempo. Va però messo in chiaro che, mentre molto si apprende da studi i quali, per esempio, inquadrono la sua riflessione sul restauro entro il crogiuolo della sua congerie di cultura,<sup>31</sup> poco guadagno mi pare si consegua dallo sperimentare connessioni generiche fra Brandi e qualche altra personalità rilevante del Novecento, sia italiano che straniero. L'attrazione che pure esercita questa linea d'indagine mi sembra francamente ingiustificata. Cosa è in gioco in tali tentativi, che non sono mancati in passato e che vedo serpeggiare ancora oggi, in questo stesso convegno? Si aprono due possibili scenari. Nel primo si aspira a "scoprire" qualche nuova fonte, sia genetica che evolutiva, del pensiero brandiano. Intento sicuramente encomiabile. Naturalmente, a condizione che s'individuino nuove fonti documentarie e se ne dimostri l'incidenza effettuale nella riflessione brandiana, consentendo di allargare e dunque ricalibrare il complesso delle conoscenze finora possedute. Ciò è raramente avvenuto.<sup>32</sup> Di regola, non si è potuto allargare la mappa delle somiglianze, per altro molto complessa, da tempo acquisita, e semmai il lavoro critico ha riconfermato sia i modelli di ricostruzione genetica sia la significatività delle numerose tangenze che hanno arricchito lo sviluppo dell'estetica brandiana. E sempre più ha riconfermato, per esempio, la sua fondamentale ispirazione kantiana o l'attrazione per Heidegger, fino alla fine del resto testimoniate dallo stesso Brandi.<sup>33</sup> In verità, un'altra cosa si è ben capita, ed è cosa che consiglia prudenza ermeneutica. Ossia il fatto che

<sup>31</sup> Cfr. il già citato saggio di M. I. Catalano, *Brandi e il restauro*.

<sup>32</sup> È il caso del bel lavoro di P. D'Angelo, *L'opera d'arte come ricerca e come riuscita*, in «Rivista di estetica», XXIII (1983), pp. 52-67, che arricchisce il crogiolo teorico e culturale del postcrocianosimo, entro cui matura la riflessione brandiana, con l'utile confronto di Brandi con Pareyson e Contini.

<sup>33</sup> Nella Prefazione alla seconda edizione di *Segno e Immagine* (Palermo 1986), Brandi ha sentito «la necessità di riaffermare oltre al nome di Kant quello di Heidegger, al cui lume metafisico indirizza la *Teoria generale della critica* ultimo gradino della scala che iniziò *Segno e Immagine*».

Brandi ha sempre cannibalizzato gli autori di cui si nutriva: li demarcava e ne metabolizzava i concetti, facendoli propri. Quindi gli stessi confronti documentati, ovviamente importanti, valgono come utili segnalazioni topologiche piuttosto che dirette cifre di comprensione. Altrimenti, si rischia fare filologia di ridondanza, inchiodata a registrare mere analogie o genericissime assonanze, scontate e dunque per nulla significative, fra pensatori che appartengono a una stessa epoca.

Per converso, è nefasto il secondo scenario che incombe su tali esercitazioni. Si tratta del pericolo che l'accostamento forzoso dia l'illusione di sintonia, e manipolando astratti piani noetici si postuli una loro reale congruenza, che rimane storicamente indimostrata e appare sempre teoreticamente discutibile. Fino all'estremo di perpetrare estrapolazioni arbitrarie che producono ibridazioni mostruose, tributarie o finalizzate alla promozione delle proprie opzioni teoriche.

Laddove rimane attuale l'esigenza di continuare a nutrire la letteratura brandiana. In relazione proprio alla *Teoria del restauro*, penso per esempio al rapporto tutt'altro che epidermico, e che non mi risulta finora sia stato approfondito, di Brandi con Arnheim e il gestaltismo,<sup>34</sup> o più in generale, per le opere seriori, penso ai nessi, spesso ma non sempre solamente polemici, con la semiologia, da Barthes a Eco; e penso a tutto il variegato fronte strutturalista e poststrutturalista, che divenne l'interlocutore privilegiato della sua ultima stagione teorica.

Voglio concludere toccando la questione più delicata: l'estetica di Brandi "dopo Brandi". Che atteggiamento dobbiamo tenere col suo pensiero? Accontentarci di celebrarlo, come sicuramente merita di fare e facciamo anche oggi, ma solo celebrarlo, chiudendolo così nel libro della storia? Ciò è inevitabile: l'estetica di Brandi si è conclusa con la scomparsa del suo autore, e nessuno potrebbe tenerla in vita e continuarla, se non lo stesso Brandi. E siamo sicuri che Brandi, come ha dimostrato con una milizia infaticabile durata mezzo secolo, l'avrebbe continuata e non si sarebbe sottratto al brivido disperante della contemporaneità. Chissà cosa avrebbe scritto, ma è lecito immaginare che ci avrebbe consegnato nuove straordinarie aperture.

Impotenti a sovvertire l'ordine del reale, però possiamo fare altra cosa importante. Reso omaggio alla grandezza dello studioso e alla rilevanza della sua opera, possiamo riaprire quelle pagine e farle nostre, coltivandole nel nostro foro interiore come si fa con i classici: come si fa con Aristotele, con Kant, con Croce. Possiamo elaborare a partire dall'estetica di Cesare Brandi nuovi modelli di spiegazione, plasmati a nostra misura e sintonizzati con le nostre stagioni, assumendoci noi la responsabilità delle risposte, che quindi saranno nostre, ma che da lui trarranno ispirazione e alimento, e gli ridaranno vita: la vita del pensiero.

<sup>34</sup> Sappiamo che Brandi lesse subito dopo la pubblicazione il volume di R. Arnheim *Art and Visual Perception* (1957) e ne fece uso in alcuni dei testi poi raccolti nella *Teoria del restauro*, pp. 46-48 e 155, nonché in *Segno e Immagine*, p. 12. Ma non si tratta solo di questa esplicita attivazione di Arnheim, perché la presenza della prospettiva gestaltista si avverte in tanti luoghi del *corpus* brandiano. Presenza finora non chiarita. Non è del resto da escludere che tale presenza sia un semplice portato della cultura fenomenologica di cui Brandi era nutrito. Fa pensare, per esempio, la connessione istituita da Petrarola (*Genesi della Teoria del restauro* cit., pp. LXXVII-LXXXVI) fra la nozione di «unità potenziale dell'opera d'arte» e quanto si legge in un paragrafo delle *Meditazioni cartesiane* di Husserl, opera che Brandi ben conosceva.

# LA TEORIA DEL RESTAURO E L'ESTETICA DI BRANDI

PAOLO D'ANGELO

L'assestamento, per così dire, che la premessa teorica dovrà subire nell'adeguarsi caso per caso, non implica che si possa fare a meno della premessa teorica.

Cesare Brandi, *Teoria del restauro*

Credo vi siano pochi dubbi sul fatto che l'opera di Brandi come teorico ed esperto del restauro rappresenti l'aspetto più conosciuto della sua multiforme attività. La *Teoria del restauro*, intesa come il volume che porta questo titolo, è il libro di Brandi più venduto, più letto, più tradotto e più studiato. All'estero, Brandi è noto soprattutto come teorico del restauro. Altrettanto pochi dubbi vi sono, d'altronde, sul fatto che la teoria del restauro di Brandi si leghi strettamente, a filo doppio, alla sua estetica. Brandi fu sempre molto chiaro in proposito, ed ebbe sempre ad insistere sul fatto che appunto di una *teoria* si trattava, fondata su di una riflessione filosofica sull'arte e sull'opera d'arte. Una teoria, non un semplice regesto di precetti pratici, di indicazioni operative, anche se suscettibile di tradursi in concrete, precise modalità di intervento. Brandi teneva molto a che le sue regole di azione non venissero assunte al di fuori del quadro teorico da cui erano scaturite, e con ciò retrocesse appunto a ricette. Per Brandi esse erano *principi* che, secondo una sua espressione tanto caratteristica quanto rivelatrice, «per essere pratici, non sono però empirici».<sup>1</sup> Lo scopo della teoria era proprio quello di sottrarre tali principi «dal dominio del gusto e dell'opinabile» facendoli discendere da una impostazione teorica rigorosa.<sup>2</sup> Di qui il procedere apodittico, quasi per teoremi, lemmi e corollari della *Teoria del restauro*, un libro in cui quella teoria vorrebbe darsi dimostrata, se non proprio *more geometrico*, sicuramente almeno *more philosophico*.

Eppure gli studiosi dell'estetica brandiana raramente hanno dedicato attenzione alla teoria del restauro, e quasi mai l'hanno posta sullo stesso piano dei volumi propriamente teorici di Brandi, come i dialoghi del ciclo Elicona, o *Segno e immagine*, o *Le due vie*, o la *Teoria generale della critica*. La cosa è troppo singolare perché sia sfuggita ai più attenti

---

<sup>1</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* [Roma 1963], Torino 1977.

<sup>2</sup> Ivi, p. 27.

conoscitori dell'opera di Brandi e infatti è stata almeno di tanto in tanto segnalata. Così Pietro Petrarola nel 1984 osservava:

È avvenuto che il *Carmine* e i successivi dialoghi della serie Elicona hanno pressoché monopolizzato l'attenzione agli sviluppi del pensiero estetico di Brandi, lasciando nell'ombra un'opera che, pure, è fra le più diffusamente conosciute: la *Teoria del restauro*. [...] L'opera è apparsa generalmente come indirizzata agli operatori di restauro, non agli studiosi di estetica.<sup>3</sup>

E Luigi Russo, nella sua *Prefazione* alla nuova edizione del *Carmine o della Pittura*, del 1992:

Il carattere antologico del testo [scil. la *Teoria del restauro*] e il fatto che, come sempre in Brandi, disquisizioni teoriche vi siano frammiste a considerazioni legate direttamente all'operatività, ha sacrificato di regola, presso gli studiosi di estetica, l'apprezzamento della sua importantissima valenza teorica.<sup>4</sup>

Vi sono naturalmente delle comprensibili ragioni di questo atteggiamento degli studiosi di estetica. Il restauro è materia complessa, delicatissima, che richiede esperienze e competenze anche tecniche che sono del tutto al di là, nella maggior parte dei casi, della portata dello studioso di teoria dell'arte. Brandi quella esperienza e quelle competenze le aveva in grado insigne, e non a caso nei suoi scritti dedicati a concrete imprese di restauro richiama sempre alla necessità di applicare i principi alla concreta, irripetibile singolarità di ogni opera d'arte e del suo stato di conservazione.<sup>5</sup> Ma il teorico che volesse porsi sul suo terreno forte soltanto di conoscenze astratte rischierebbe di fare la figura di Don Ferrante. Ciò non toglie che di fronte agli scritti brandiani sul restauro si possa fare un altro e diverso lavoro. Ci si può, cioè, chiedere – ed è appunto questo che, salvo errore, è stato fatto troppo raramente – che cosa significhi per l'estetica di Brandi la teoria del restauro, in che misura gli scritti di Brandi sul restauro modifichino, integrino o esemplifichino le posizioni teoriche di Brandi. Fino a che punto esse rappresentino soltanto una *applicazione* dell'estetica di Brandi e in che misura introducano delle innovazioni rispetto al quadro teorico brandiano. E, dato che la *Teoria del restauro* si colloca (ma vedremo che il dato cronologico della pubblicazione qui è infido e può tradire una situazione più complessa) *dopo* il ciclo dei *Dialoghi* e *prima* di opere come *Le due Vie* e *Teoria generale della critica*, ci si può chiedere che cosa abbia significato nello sviluppo dell'estetica brandiana la riflessione sul restauro.

Nel mio intervento mi limiterò ad affrontare tre problemi che mi sembrano assumere una particolare importanza, anche se certamente non esauriscono il campo delle questioni che si aprono affrontando la teoria del restauro nella prospettiva indicata.

<sup>3</sup> P. Petrarola, *Genesi della Teoria del restauro*, in *Brandi e l'estetica*, a cura di L. Russo, in Supplemento agli «Annali della Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Palermo», 1986, p. 77.

<sup>4</sup> L. Russo, *Prefazione* a C. Brandi, *Carmine o della Pittura*, Roma 1992, p. XXXVI.

<sup>5</sup> Talora lo fa persino con parole che sembrerebbero contraddire gli assunti della *Teoria del restauro*. Vedi per esempio quello che Brandi scrive a proposito del restauro della *Pietà* di Sebastiano del Piombo, ora in C. Brandi, *Il restauro. Teoria e pratica*, a cura di M. Cordaro, Roma 1994, p. 99: «A nostro avviso, ogni opera d'arte racchiude in sé il segreto e il procedimento del suo restauro, soprattutto per la pittura. Non esistono principi generali al di fuori dell'esame effettuato con l'aiuto di tutti i mezzi che sono a nostra disposizione, e la prudenza».

Il primo problema è rappresentato dallo statuto della materia nella concezione brandiana dell'opera d'arte, dal ruolo che la *fisicità* dell'opera riveste in quella che, con vecchia parola tornata inaspettatamente in auge nell'estetica più recente (dall'estetica analitica angloamericana a quella francese di Gérard Genette o di Roger Pouivet) possiamo chiamare la sua *ontologia dell'arte*.<sup>6</sup>

Il secondo è rappresentato dal deciso spostamento verso un'estetica della ricezione che si attua con la teoria del restauro. Poiché l'estetica di Brandi sembra all'inizio declinarsi eminentemente come una teoria della produzione artistica, dunque agli antipodi di una teoria della ricezione, si tratterà di comprendere se e fino a che punto ci troviamo di fronte ad una svolta nell'estetica brandiana.

Infine, affronteremo il tema della *storicità* dell'opera d'arte, anche in questo caso chiedendoci in che misura l'insistere di Brandi sull'importanza dell'istanza storica nel restauro rappresenti qualcosa di innovativo rispetto alla concezione dell'arte attestata dai primi dialoghi.

La questione della materialità dell'opera sembra essere particolarmente spinosa. Infatti, si argomenta spesso, quella di Brandi è un'estetica idealistica, in cui alla fisicità dell'arte non può che spettare un ruolo ancillare. Ma poiché nel restauro la materia dell'opera è centrale, solo due conseguenze sembra si possano trarre. O la teoria brandiana del restauro, in quanto fondata in un'estetica che non riesce a dar conto della materia dell'opera, è segnata da un vizio radicale di origine, oppure, posto che invece in essa Brandi riconosca proprio alla materialità un ruolo centrale – e vedremo che questo è difficilmente negabile, tanto nei testi teorici quanto nella concreta attività di Brandi come esperto di restauro – ciò può avvenire solo a patto di una frattura teorica e di un allontanamento da quegli assunti filosofici da cui pure Brandi asserisce di muovere e sui quali edifica la propria dottrina del restauro. Di fatto, le prese di posizione su questo problema hanno oscillato appunto tra questi due poli. Gli avversari della teoria brandiana parlano senza mezzi termini di una incapacità della teoria di dar conto della materialità dell'opera. Alessandro Conti, ad esempio, nel lungo saggio sulle vicende del restauro nella *Storia dell'arte italiana* Einaudi parla di un «disagio continuo [...] di Brandi di fronte alla materialità», e A. Melucco Vaccaro di un «insanabile dissidio fra materia e immagine». <sup>7</sup> Davide Borsa, nel suo recente e, per la verità, alquanto goffo lavoro su Brandi (*Le radici della critica di Cesare Brandi*, 2000) insiste sull'«eclettismo» che caratterizzerebbe la teoria del restauro. <sup>8</sup> Ma anche chi muove da una posizione assai più congeniale alle tesi di Brandi, come l'ottima monografia di Massimo Carboni, su questo punto specifico non va oltre la indicazione di una *felix culpa* da parte di Brandi.

Forse si potrebbe parlare per Brandi – scrive Carboni – di una sorta di disagio teoretico (e solo teoretico) verso la materia, la struttura tettonica dell'opera, come se la sua sensibilissima attività nel campo della valutazione critico-storica e in quello specifico del restauro, si sviluppasse in qualche modo non conseguentemente, ar-

<sup>6</sup> Per il ritorno delle tematiche ontologiche nell'estetica più recente si veda: S. Davies, *Ontology of Art*, in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, a cura di J. Levinson, Oxford-New York 2003; G. Genette, *L'oeuvre de l'art*, I, Paris 1994; R. Pouivet, *L'ontologie de l'oeuvre d'art*, Nîmes 2000.

<sup>7</sup> A. Conti, *Vicende e cultura del restauro*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino, X, pp. 104-105; A. Melucco Vaccaro, voce «Restauro» in *Enciclopedia dell'arte Antica e Orientale*, Supplemento 1971-1974.

<sup>8</sup> D. Borsa, *Le radici della critica di Cesare Brandi*, Milano 2000, pp. 215-216.

monicamente, ma 'a contrasto' e non ostante le posizioni assunte in sede di teoria e filosofia dell'arte.<sup>9</sup>

Occorre dunque vedere bene come stanno le cose, perché una contraddizione, per quanto felice, per quanto produttiva, resta, in una teoria, qualcosa di molto simile a una macchia.

Non c'è dubbio che l'esperienza artistica, nei dialoghi sulle arti, sia qualcosa che si compie all'interno della coscienza, e rispetto alla quale quindi la materia dell'opera rappresenta qualcosa di esterno. La realtà pura dell'arte «per giungere ai sensi, attraverso i quali soltanto la coscienza può intuirli, [deve] servirsi come tramite di una fisicità», leggiamo nel *Carmine*, ma «la fisicità rappresenta allora solo il supporto, non la sostanza, di quella realtà». La materialità è bensì necessaria all'immagine (in termini brandiani: è necessaria alla sua formulazione). È presupposto per la sua realtà,

ma questa sua realtà non coincide con l'esistenza sensibile attraverso cui si formula ai sensi. Mentre la realtà di un uomo coincide con la sua esistenza, la realtà di un uomo dipinto non coincide con l'esistenza sensibile della tela e dei colori, attraverso i quali viene solo percepita un'immagine, realtà pura, dalla coscienza.<sup>10</sup>

Nell'*Arcadio*, affrontando la questione, ricorrente nell'estetica della scultura almeno a partire da Herder, del ruolo della *tattilità*, Brandi scrive: «è un'illusione che si possa toccare una scultura più che una pittura: la materia in cui si è esteriorizzata l'immagine tocchi, non l'immagine». L'irritante analogia tra oggetto scultoreo e oggetto naturale

è una illusione fomentata dal fatto che la sensazione è il tramite per l'oggetto esterno, come per l'esteriorizzazione dell'immagine. La quale, per quanto a volte in misura minima, ma di un minimo di fisicità ha bisogno per giungere alla coscienza. Per l'arte è irreprensibile il celebre adagio, che nulla è nell'intelletto che prima non fosse nei sensi.<sup>11</sup>

Discorrendo della *patina*, Brandi sottolinea più volte che «la materia, nell'opera d'arte, deve essere tramite all'immagine, non è mai l'immagine stessa».<sup>12</sup>

La tesi secondo la quale gli oggetti artistici considerati nella loro materialità (tele o tavole dipinte, statue in legno, marmo o bronzo, architetture in pietra o in cemento) sono soltanto stimoli fisici alla riproduzione dell'esperienza estetica è uno dei teoremi capitali dell'estetica crociana. Per Croce, l'opera d'arte è presente quando l'artista ha raggiunto l'espressione adeguata alla propria intuizione. Che poi questa immagine interna l'artista decida di comunicarla ad altri, rendendo possibile ad altri di compiere, per così dire a ritroso, quell'esperienza che egli ha compiuto, è per Croce un fatto pratico, e atti pratici e non

<sup>9</sup> M. Carboni, *Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte*, Roma 1992, p. 112. Si veda pure quanto scrive Carboni a p. 109: «sul versante teorico la piena assunzione della datità materiale-oggettuale dell'opera non è affatto pacifica; anzi è sottoposta ad ambiguità concettuali e oscillazioni, quando non a ripulse più o meno dichiarate».

<sup>10</sup> C. Brandi, *Carmine o della Pittura*, Torino 1962, pp. 48 e 118-119.

<sup>11</sup> C. Brandi, *Arcadio o della scultura*, Torino 1956, pp. 25-26.

<sup>12</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 90 e cfr. p. 94.

estetici sono quelli attraverso i quali l'artista produce quegli oggetti che altro non sono se non «stimoli fisici alla riproduzione» dell'esperienza estetica. La materia dell'opera, e l'insieme delle tecniche utili per plasmare tale materia, non è qualcosa che riguardi il fatto estetico, in quanto concerne esclusivamente la sfera pratica della comunicazione, attiene all'estrinsecazione di un'esperienza interiore che è già sufficiente a se stessa. Per Croce si può essere un buon pittore ed usare colori o supporti deperibili, un buono scultore e non possedere la tecnica della fusione o della trasposizione del modello nel marmo.

Questa tesi, già satireggiata vivente Croce come «estetica del quadro non dipinto», dopo la morte di Croce e man mano che il suo pensiero veniva progressivamente dimenticato, ha finito per apparire sempre più una stravaganza isolata, una sorta di bizzarria filosofica. Eppure a chi abbia familiarità con la storia dell'estetica l'idea che l'opera d'arte sia l'immagine interna e che la sua fissazione in una materia sia un fatto secondario e aggiuntivo non suona affatto del tutto nuova e priva di riscontri. Anche senza risalire fino a Plotino, con la sua convinzione della ritrosia della materia ad essere investita dalla attività formatrice dell'idea, e il suo esempio del blocco di marmo che certo non è bello in quanto pietra, ma a causa di una forma «che non c'era, prima, nella materia, ma era nella mente dell'artista ancor prima di entrare nel marmo, ed era nell'artista non perché questi possieda mani e occhi, ma perché è partecipe dell'arte»;<sup>13</sup> anche senza ricordare le parole di Leonardo sulla pittura che è «cosa mentale» o la *boutade* di Lessing su Raffaello che sarebbe riuscito grande pittore anche se fosse nato senza mani, certo quella convinzione è ben presente in alcuni autori del romanticismo tedesco, in Karl Ferdinand Solger ad esempio, secondo il quale la bellezza è interamente presente nell'animo dell'artista, o, ancor più, in Friedrich Schlegel, il quale afferma che «das innere Bild ist das eigentliche Kunstwerk», la vera opera d'arte è l'immagine interna, e l'esecuzione è qualcosa di successivo e aggiuntivo.<sup>14</sup>

Nessuno di questi autori, tuttavia, se si esclude Plotino, dovette essere direttamente presente a Brandi, ragione per cui è più utile domandarsi se convinzioni, se non identiche, almeno paragonabili, Brandi poteva trovarle in autori contemporanei. E qui, lasciando da parte ovviamente gli studiosi che riprendono la posizione crociana (per esempio Collingwood),<sup>15</sup> incontriamo almeno un dato importante. La tesi che l'opera d'arte è l'immagine e non la materia in cui viene fissata costituisce infatti una delle tesi di arrivo dell'opera di Jean-Paul Sartre *L'imaginaire*. Nella *Conclusion* di quest'opera Sartre ritorna sull'esempio del ritratto di Carlo VIII che aveva fatto nelle prime pagine, considerando però questa volta non più come immagine di una persona, ma più direttamente come opera d'arte. E scrive:

nous avons compris d'abord que ce Charles VIII était un objet. Mais ce n'est pas, bien entendu, le même objet que le tableau, la toile, le couches réelles de peinture. Tant que nous considérons la toile et le cadre pour eux-mêmes, l'objet esthétique 'Charles VIII' n'apparaîtra pas. Ce n'est pas qu'il soit caché par le tableau, c'est qu'il ne peut pas se donner à une conscience réalisante [...] dans un tableau, l'objet esthétique est un irréel.

<sup>13</sup> Plotino, *Enneadi*, V, 8. Trad. di G. Faggini.

<sup>14</sup> K. W. Solger, *Vorlesungen über Aesthetik*, Darmstadt 1980, p. 112; Fr. Schlegel, *Estetica*, trad. it. di P. D'Angelo, Palermo 1988, p. 59.

<sup>15</sup> Si veda R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford 1958, pp. 139-144: *The Work of Art as Imaginary Object*.



Quel che è reale, precisa Sartre più avanti,

ce sont les résultats des coups de pinceau, l'empâtement de la toile, son grain, le vernis qu'on a passé sur les couleurs. Mais précisément tout cela ne fait point l'objet d'appréciations esthétiques.

Il pittore costruisce un analogo materiale dell'immagine mentale:

le peintre n'a pas réalisé son image mentale: il a simplement constitué un analogon matériel tel que chacun puisse saisir cette image si seulement on considère l'analogon. [...] Ainsi le tableau doit être conçu comme une chose matérielle visitée de temps à autre par un irréel qui est précisément l'objet peint.<sup>16</sup>

Qui non siamo più nel campo dei riscontri estrinseci, dal valore sempre relativo: siamo in presenza di un autore, e soprattutto di un libro, che ha contato moltissimo, almeno quanto Croce, nella formazione della teoria estetica di Brandi. Si può mostrare, e io stesso l'ho fatto in altra occasione,<sup>17</sup> che le idee brandiane sull'arte ricevono, negli anni immediatamente precedenti la stesura del *Carminé*, un impulso decisivo, che si traduce anche in un chiaro mutamento terminologico, dal confronto con il testo sartriano, la cui prima edizione è del 1940. Brandi certamente non accoglie *in toto* la posizione di Sartre rispetto all'oggetto estetico. Non lo soddisfaceva, in particolare, la considerazione dell'arte, e non solo dell'immagine in genere, come *irrealtà*, mentre accettava il presupposto dell'analisi sartriana, il vedere nell'immagine non un contenuto estraneo di coscienza ma la coscienza stessa in quanto si dà in immagine. Ancora nel saggio apparso nel 1947 sulla rivista «L'immagine», Brandi riconosceva esplicitamente il significato decisivo dell'atto col quale Sartre, nell'*Imaginaire*, «desumeva l'eterogeneità fra oggetto esterno e immagine stabilendo l'irrealtà dell'immagine».<sup>18</sup>

Non si tratta tanto di stabilire delle influenze, e ancor meno dei rapporti di dipendenza. Si tratta invece di cogliere un aspetto decisivo proprio rispetto alla questione della materialità dell'opera, essenziale ai fini del discorso sul restauro. Siamo infatti in grado di riscontrare, giunti a questo punto, la presenza nel Brandi dei *Dialoghi* di due distinte tensioni che operano nel riconoscimento del carattere *interno* dell'immagine artistica e della conseguente considerazione della materia come momento aggiuntivo e secondo. Da un lato, abbiamo il retaggio crociano, che situa il problema della *fisicità* all'interno del processo comunicativo dell'opera, insiste cioè sull'aspetto pratico e ausiliare della materia; dall'altro abbiamo la posizione sartriana, in cui il problema della comunicazione dell'immagine, pur presente, non è costitutivo e che mira piuttosto a porre tra oggetto estetico ed oggetto materiale un rapporto che potremmo denominare di *trascendenza*. L'oggetto estetico *trascende* il dato materiale in cui pure si incarna.

È probabilmente vero che nel *Carminé*, in forza di alcune scelte espressive e soprattutto dell'incombente presenza, alle spalle di Brandi, della dottrina crociana, la posizione di

<sup>16</sup> J.-P. Sartre, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris 1986, pp. 343 ss.

<sup>17</sup> Cfr. P. D'Angelo, *Le radici fenomenologiche dell'estetica di Cesare Brandi*, in *Atti del Convegno «Estetica fenomenologica»*, Reggio Emilia 29-31 ottobre 1997, a cura di R. Poli - G. Scaramuzza, in «Annali dell'Istituto Antonio Banfi», V (1998), pp. 433-441.

<sup>18</sup> C. Brandi, *Sulla filosofia di Sartre*, in «L'immagine», 1947.

Brandi può sembrare interamente assimilabile a quella di Croce; ma un'analisi più attenta, e la lettura di alcuni passi, per esempio proprio quello che abbiamo prima riportato, dimostrano che la concezione fenomenologica del rapporto immagine-materia è già tutt'altro che inoperante, a questa altezza cronologica. Sì che si dovrà usare una certa cautela nel considerare la posizione di Brandi come una posizione pienamente *idealistica*. E, soprattutto, non si dovranno precipitosamente considerare dei mutamenti di rotta, o delle inconseguenze, i numerosi luoghi della *Teoria del restauro* in cui Brandi individua una tensione tra la considerazione idealistica e quella fenomenologica della fisicità dell'opera d'arte, ponendosi dichiaratamente dal lato della seconda. Brandi può scrivere «Il fatto che i mezzi fisici di cui abbisogna l'immagine per manifestarsi, rappresentino un mezzo e non un fine, non deve esimere dall'indagine di che cosa costituisca la materia rispetto all'immagine, *indagine che l'estetica idealistica ha creduto in genere di trascurare*» oppure che «le estetiche idealistiche hanno trascurato il ruolo della materia nell'immagine», senza sentire chiamate in causa le sue posizioni precedenti. Ed ha una certa legittimità nel farlo, proprio perché nel contempo ribadisce quelle posizioni formulandole però più chiaramente in termini di *immanenza* e *trascendenza* dell'oggetto estetico nell'oggetto materiale:

Una radicata illusione che, ai fini dell'arte, potrebbe dirsi illusione di immanenza, ha fatto considerare come identici, ad esempio, il marmo non ancora reseccato da una cava e quello che è divenuto statua: mentre il marmo non reseccato possiede solo la sua costituzione fisica, e il marmo della statua ha subito la trasformazione radicale d'essere veicolo d'immagine, si è storicizzato per dato e fatto dell'opera dell'uomo, e fra il suo sussistere come carbonato di calcio e il suo essere immagine si è aperta un'incolmabile discontinuità.<sup>19</sup>

Brandi parla ora della consistenza fisica dell'opera come del «luogo stesso della manifestazione dell'immagine», di «consistenza materiale in cui si manifesta l'immagine», oltre che, più crocianamente, di «mezzi fisici cui è affidata la trasmissione dell'immagine». Nella voce «Restauro» scritta per l'*Enciclopedia universale* dell'arte (e che è, sì, largamente coincidente con la prima parte della *Teoria del restauro*, ma che pure presenta qualche diversità che andrebbe presa in considerazione, non solo nella esemplificazione, ma anche nella maggiore scorrevolezza del dettato) Brandi indica precisamente che la concezione della materia dell'arte deve essere «ricavata per via fenomenologica», perché solo dal punto di vista fenomenologico si chiarisce come la materia «è quanto serve alla epifania dell'immagine».

Di qui la distinzione tra *aspetto* e *struttura* della materia, e la subordinazione della seconda al primo, almeno in via di principio; di qui soprattutto l'assioma famoso: «si restaura soltanto la materia dell'opera d'arte». Un assioma che è stato spesso considerato una sorta di palinodia delle posizioni espresse nei dialoghi, in quanto mette in primo piano, nel restauro, quella fisicità che la teoria estetica proclamava sempre secondaria. E non vi è dubbio che Brandi, in sede di restauro, riconosca alla materia tutta la sua centralità. Lo dice proprio all'inizio della *Teoria*:

<sup>19</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., pp. 9-11.

la consistenza fisica dell'opera deve necessariamente avere la precedenza, perché rappresenta il luogo stesso della manifestazione dell'immagine, assicura la trasmissione dell'immagine al futuro, ne garantisce quindi la recezione nella coscienza umana. Pertanto, se dal punto di vista del riconoscimento dell'opera d'arte come tale, ha preminenza assoluta il lato artistico, all'atto che il riconoscimento mira a conservare al futuro la possibilità di quella rivelazione, la consistenza fisica acquista un'importanza primaria.<sup>20</sup>

È probabile però che ciò che disturba o sorprende nell'assioma di Brandi non sia la sua presunta contraddittorietà rispetto agli assunti basilari dell'estetica brandiana, quanto il fatto che esso riesce sorprendentemente a tenere unite due esigenze che sembrano, anche se non sono, opposte: da un lato si tratta appunto di mettere in primo piano, nell'opera di restauro, la materialità dell'opera e, come ha sottolineato Michele Cordaro, aprire la via «all'indispensabile coinvolgimento della conoscenza scientifica e tecnica intorno ai materiali costitutivi dell'opera d'arte»;<sup>21</sup> dall'altro, si tratta di tracciare un confine invalicabile tra l'attività produttrice dell'opera d'arte e l'operazione di restauro. E Brandi riesce a rendere il discrimine tanto netto perché lo radica in una vera e propria diversità ontologica, lo formula nei termini di una distinzione nei modi stessi di esistenza dell'opera d'arte. Se l'attività artistica *trascende* la materia in cui pure si veicola, l'attività creatrice e quella del restauro si collocheranno su due piani diversi.

Sarà chiaro – leggiamo nella *Teoria del restauro* – che non si potrà parlare di restauro durante il periodo che va dalla costituzione d'oggetto alla formulazione conclusa. Se parrà che ci sia restauro, poiché l'operazione avviene su un'immagine a sua volta conclusa, in realtà viene a trattarsi di una rifusione di un'immagine in un'altra immagine, di un atto creativo e sintetico che esautorata la prima immagine e la sigilla in una nuova.<sup>22</sup>

Proprio l'imperativo categorico del rispetto integrale per l'opera da restaurare, allora, escluderà la liceità di quest'ultima operazione da parte del restauratore. Il restauratore non è un artista che aggiunge o sovrappone la propria attività artistica al risultato della creazione altrui, non è, così come non lo è il critico, *artifex additus artificii*. Il restauro, scriveva Brandi già nella voce «Restauro» scritta nel 1949 per l'*Enciclopedia Italiana di Scienze Lettere e Arti*, «non è creazione, e i restauratori non sono artisti; sono, in primo luogo, critici, e in secondo luogo tecnici», confermando la collocazione del restauro fra le attività *critiche* che era un punto fondamentale del *Carmine*:

Rientrano nella critica non solo la designazione e la promulgazione dell'opera, ma anche tutti i procedimenti che assicurino e conservino l'opera, senza manomissioni e aggiunte, alla cultura del futuro. Quindi anche il restauro è critica.<sup>23</sup>

Questo è, credo, un acquisto della teoria brandiana rispetto al quale ogni modifica risulterà sempre un arretramento: l'aver dato al rifiuto di ogni forma di restauro *creativo*, di

<sup>20</sup> Ivi, p. 6.

<sup>21</sup> M. Cordaro, *Introduzione*, in C. Brandi, *Il restauro ... cit.*, pp. XX-XXI.

<sup>22</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro cit.*, pp. 25-26.

<sup>23</sup> C. Brandi, *Carmine ... cit.*, p. 164.

ogni tipo di restauro *di fantasia* (che è sì una vecchia idea di restauro, ma che pure accade di vedere riproposta sotto mentite spoglie) la forza non di un precetto empirico, ma di un principio concettualmente fondato.

Anche rispetto alla questione della *storicità* dell'opera d'arte la considerazione dell'estetica di Brandi come estetica *idealistica* può ingenerare qualche semplificazione e distorsione. Se per esempio si assume, sulla base della tradizione italiana, l'equazione tra idealismo e storicismo, si dà per scontato e risolto un problema che, persino in Croce, è tutt'altro che pacifico, quello della storicità dell'arte. Per Croce la storia dell'arte si riduce a una congerie di dati puntuali, coincidenti neppure con gli autori ma più propriamente con le singole opere, ogni tentativo di legare le quali esorbita dalla storia dell'arte vera e propria per ricadere nei diversi ambiti della storia etico-politica o della storia della cultura. La vera storicità si manifesta per Croce tutta dal lato del *giudizio*, in quanto che il giudizio estetico è sempre anche un giudizio storico, oppure è un cattivo giudizio. Di qui l'abito monografico trasmesso da Croce a tanta parte della ricerca letteraria e artistica del Novecento. Di qui lunghe polemiche da parte marxista, un tempo assai familiari a chi si occupava di questi argomenti, contro il troppo tiepido ed esangue e astratto storicismo crociano; di qui anche i tentativi, per esempio, proprio in ambito storico-artistico, quello di Lionello Venturi, di ricostruire una storicità *interna* dei fatti artistici attraverso la nozione di *gusto*.

Si commetterebbe un errore, dunque, a ritenere che la storicità dell'opera sia, in Brandi, qualcosa di scontato, di garantito semplicemente attraverso la, del resto parziale, eredità crociana. La storicità dell'opera è invece, anche in Brandi, un punto teoreticamente complesso, carico di tensioni. Per esempio, se ci si muove sul piano della *fenomenologia della creazione artistica*, cioè nel solco della teoria brandiana dell'arte così come essa è esposta nei dialoghi, non vi è dubbio che non tanto si incontri la *storia* dell'arte, quanto l'eccettuazione dell'arte stessa dalla temporalità storica.

L'opera d'arte – leggiamo nel *Carmin*e – è il massimo sforzo che possa compiere l'uomo per trascendere la propria transeunte esistenza, togliendosi al tempo e conformandosi nell'immutabile dell'eternità.

E più oltre:

L'opera ad una realtà esistenziale perentoria oppone la concretezza di una realtà astante, in cui si riattiva all'infinito quel presente, che le dette vita.

A costo di cadere sotto qualche sospetto di retorica, Brandi ribadisce ancora che l'opera d'arte «è la sola realtà che si protrae nel tempo, rimanendo sempre attuale». <sup>24</sup> Né gli scritti successivi sono meno netti. La *Teoria del restauro*, ad esempio, parla di un «eterno presente», di un «presente extratemporale» che l'opera realizza in quanto forma, e della storia dell'arte come della storia «che si rivolge, pur nella successione temporale delle espressioni artistiche, al momento extratemporale del tempo che si chiude nel ritmo», *Le due vie* affermano che «l'arte non si dà nel passato. L'arte è nel presente». <sup>25</sup>

<sup>24</sup> C. Brandi, *Carmin*e ... cit., pp. 64 e 178.

<sup>25</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., pp. 21 e 23; Id., *Le due vie*, Bari 1966, p. 19.

Il fatto è che per Brandi la storicità vera e propria dell'arte non si incontra ponendosi sul piano della estetica della produzione, che è quella dei *Dialoghi*, ma solo ponendosi dal punto di vista della *ricezione*, del modo cioè in cui l'opera d'arte viene recepita da una coscienza. In fondo, Brandi percorre autonomamente una via che di lì a poco avrebbe portato alla nascita della *Rezeptionsaesthetik* propriamente detta: perché anche nel massimo teorico di quest'ultima, Hans Robert Jauss, l'esigenza di orientarsi sul lettore nasce proprio dalla ricerca di una fondazione possibilmente intrinseca della storicità del fatto letterario. La storicità dell'arte si lega in Brandi alla distanza che separa il fruitore dell'arte, nel suo particolare momento, e l'oggetto estetico che può giungergli da epoche anche lontanissime, si pone cioè in quella temporalità che si dà «come intervallo interposto tra la fine del processo creativo e il momento in cui la nostra coscienza attualizza in sé l'opera d'arte».<sup>26</sup> La ricezione, dirà Brandi in *Le due vie*, «è sempre storicamente determinata».<sup>27</sup> ed è in questa determinatezza che si fonda la temporalità storica dell'arte. La quale secondo Brandi non si pone in contrasto con l'atemporalità dell'arte come realtà pura o astanza: «il fatto di prodursi come un eterno presente, non contrasta con la concezione storicistica dell'opera d'arte, poiché a questa, indipendentemente da quello che la fa opera d'arte [...] compete un'adeguata considerazione storica, come monumento, che la fa pari agli altri monumenti della storia».<sup>28</sup> Brandi non sottoscriverebbe mai il motto di Oscar Wilde: «all'arte bisogna chiedere soltanto l'arte, al passato il passato». All'arte, secondo Brandi, noi dobbiamo sempre chiedere, insieme l'una e l'altra cosa.

Si capisce subito che questa fondazione della storicità dell'arte nel momento della ricezione assegna alla teoria del restauro, anche sotto questo aspetto specifico, un ruolo centrale. Infatti il restauro appartiene a buonissimo titolo, e Brandi non si stanca di ripeterlo, al momento ricettivo dell'arte. Il restauro è estetica della ricezione *in atto*. Nella *Prefazione* scritta nel 1962 per la terza (Brandi scriveva *seconda*, non tenendo conto della prima uscita del libro nell'ultimo anno di guerra) edizione del *Carmine*, leggiamo:

poste le basi di una fenomenologia della creazione [...] l'autore intende approfondire il secondo aspetto che compete all'arte non più come creazione artistica in atto, ma in quanto viene ricevuta come opera d'arte. E se, da questo punto di vista, l'autore ha dovuto già trattarne nella teoria del restauro [...] non ritiene affatto di aver esaurito l'argomento, che implica l'esame dell'opera d'arte, non più come creazione ma come comunicazione.<sup>29</sup>

Giustamente, quindi, Michele Cordaro ha notato che la caratteristica della *Teoria del restauro*, rispetto al ciclo dei dialoghi, consiste nella

considerazione dell'opera d'arte nel momento in cui l'estrinsecazione e la sua materializzazione sono già avvenute, ed è la coscienza che l'assume e la coglie in quanto tale, distinguendone la peculiarità rispetto agli altri fenomeni percepibili dal mondo esterno,<sup>30</sup>

<sup>26</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 21.

<sup>27</sup> C. Brandi, *Le due vie* cit., p. 11.

<sup>28</sup> Ivi, p. 28.

<sup>29</sup> C. Brandi, *Carmine* ... cit., p. 9.

<sup>30</sup> M. Cordaro, *Introduzione*, in C. Brandi, *Il restauro* ... cit., p. XIX.

e Massimo Carboni, analizzando il problema del restauro nella sua monografia dedicata a Brandi ha potuto utilmente mettere a riscontro l'impostazione brandiana con quella ermeneutica, in specie gadameriana, per la quale pure la distanza storica e il modo in cui l'opera viene ricevuta attraverso il tempo costituiscono un dato inaggrabile del nostro rapporto con l'arte.<sup>31</sup>

Ponendosi come teoria della ricezione, la dottrina del restauro designa una prospettiva che, dal punto di vista dell'estetica, è complementare alla *estetica della produzione* illustrata nei dialoghi sulle arti. E poiché il programma che Brandi enunciava nel 1962, e che abbiamo appena riportato, non è rimasto allo stadio delle intenzioni, ma Brandi ha affrontato effettivamente, in particolare nel volume del 1966, *Le due vie*, il problema della ricezione dell'arte e il suo rapporto col momento produttivo, si potrebbe chiedersi se la *Teoria del restauro* (intendendo proprio il libro che porta questo nome) non rappresenti una sorta di cerniera e di *Wendepunkt* tra un primo Brandi, orientato verso la fenomenologia della produzione, e un secondo Brandi in cui la prospettiva dell'estetica della ricezione diventa per lo meno altrettanto importante. Si tratta però di una ricostruzione che potrebbe anche risultare capziosa. Infatti che la teoria del restauro sia diventata un libro nel 1963 non significa affatto che Brandi abbia cominciato ad affrontare il tema del restauro solo *successivamente* ai dialoghi o anche solo al primo di essi, al *Carmine*. Sappiamo tutti che l'interesse brandiano per il restauro risale agli anni Trenta, che l'attività di direzione dell'Istituto Centrale lo impegna già dal 1939.<sup>32</sup> E alcuni studiosi (P. Petrarola, L. Russo) hanno richiamato l'attenzione sul fatto che l'attività concreta di Brandi nel campo del restauro è accompagnata fin da subito da una riflessione teorica, forse persino anticipabile rispetto alla data della prolusione del 1948 sul *Fondamento teorico del restauro*.<sup>33</sup> Il discorso, allora, si potrebbe persino ribaltare. Si potrebbe, cioè, sostenere non senza ragione che la prospettiva della ricezione accompagna fin da subito la fenomenologia della produzione, e che lo sviluppo di tale prospettiva è affidato proprio alla dimensione del restauro. E forse questo era proprio il modo in cui Brandi ricostruiva il suo percorso teorico, se è vero che, in un inciso della citazione che abbiamo prima riportato, parlava della *Teoria del restauro* come dell'«elaborazione e dello svolgimento dei cenni già anticipati a questo riguardo nel *Carmine*».

Leggere la teoria del restauro come estetica della ricezione ci consente, infine, di ritornare alla questione della materia dell'opera. Se ci chiediamo infatti che cosa misuri o segni il trascorrere di quel tempo che si situa tra la nascita dell'opera e il suo ricevimento da parte di un fruitore postero, possiamo rispondere che, certamente, la lontananza storica dell'opera è data dalla condizione soggettiva di costui, ossia per esempio dalle difficoltà che il lettore di un testo prova nel comprendere il significato esatto di una parola che ha frattanto mutato il suo spettro semantico, o lo spettatore ad intendere il valore di una convenzione iconografica; ma c'è un altro aspetto in cui il tempo si è inciso ed è divenuto quasi ostensibile. Questo aspetto è, di nuovo, la materia, la fisicità dell'opera, che così

<sup>31</sup> M. Carboni, *Cesare Brandi ... cit.*, cap. IV, pp. 115 ss.

<sup>32</sup> Lo sviluppo dell'impegno pratico e teorico di Brandi per il restauro è stato ricostruito con attenzione da M. I. Catalano nel volume *Brandi e il restauro. Percorsi del pensiero*, Fiesole 1998.

<sup>33</sup> Si veda P. Petrarola, *Genesi ... cit.*; L. Russo, *Prefazione ... cit.*, pp. XXXVI-XXXVII.

acquista anche per un'altra via un titolo di centralità. La storicità dell'arte si manifesta, allora, innanzi tutto nella fragilità e nella deperibilità dell'oggetto materiale artistico, e la storia si sedimenta su di esso e in esso. Che l'opera d'arte – leggiamo nella *Teoria del restauro* – sia immutabile e invariabile, a meno di trapassare in una diversa opera d'arte, che il tempo intercorso fra la sua conclusione e la sua riattualizzazione scivoli sull'opera e non incida su di essa, è una conclusione apparentemente inoppugnabile, ma in realtà «non tiene conto della fisicità di cui ha bisogno di servirsi l'immagine per giungere alla coscienza». <sup>34</sup> La storia si iscrive innanzi tutto nella materia dell'opera, e la ferma contrarietà di Brandi al *restauro di ripristino*, al *come era dove era* si radica, oltre che in tante ragioni tecniche che non sta a me vagliare, anche in questa sensibilità vorrei dire dolente per la *sofferenza* della materia nel transito attraverso la storia.

Questa sofferenza non è *soltanto* una metafora. Si può intravedere più di una analogia tra la maniera in cui il tempo interviene sulla fisicità dell'opera, producendo quei mutamenti in cui, in definitiva, il tempo medesimo consiste, e il modo in cui le malattie o i traumi patiti dal nostro corpo segnano il nostro essere nel tempo. Fossimo solo pensiero, forse non avremmo altro che l'eterno presente dell'atto di pensare, in cui il passato stesso è ricompreso e annullato; poiché siamo anche corpo, sappiamo fin troppo bene che non è così, perché il corpo registra il passare del tempo sotto forma di malattia e di cedimento. È per questo che tante autobiografie, dal *De vita propria* di Cardano che si apre con un quadro nosografico precisissimo (non per nulla Cardano era medico) a *Circonfession* di Derrida, che comincia con una paralisi facciale e prosegue parlando poco del pensiero e moltissimo del corpo, di quel che avviene al corpo, malattie, cure, sangue, piaghe, al recentissimo *Condominio di carne* di Valerio Magrelli, in cui la propria storia è storia innanzi tutto di incidenti, traumi, operazioni chirurgiche, sono in realtà delle *autobiologie*: ha più storia il corpo animale che la mente.

Non è un caso, allora, che parlando della storicità che passa attraverso la materia dell'opera sotto la penna di Brandi fiorisca tutta una serie di immagini tratte dal vivente. L'impossibile ricreazione della materia originale diventa una *rigenerazione* di arti o di tessuti, estranea all'arte così come lo è, per lo più, al nostro corpo:

se allora potesse prospettarsi, nel processo di deterioramento, faticenza, degradazione della materia la possibilità di un procedimento a ritroso o di rigenerazione [...] disgraziatamente, codeste possibilità di rigenerazione della materia, di una reversibilità in seno all'immagine stessa e non in vitro, si è dimostrata sinora quasi sempre un'utopia o, ancor peggio, un pericolo gravissimo per l'opera d'arte.

Il restauro preventivo non va inteso «come una profilassi che, attuata come una vaccinazione, possa immunizzare l'opera d'arte nel suo corso nel tempo». Brandi citava spesso un passo di Filippo Baldinucci sulla patina in cui la patina viene chiamata anche la *pelle* del dipinto; altrove egli parla delle «condizioni sanitarie del dipinto» o di «operazioni a caldo che, come per il corpo umano, sono le più rischiose». <sup>35</sup>

Brandi sa bene, naturalmente, che questa metaforica non potrebbe istituirsi in teoria, sa che

<sup>34</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 24.

<sup>35</sup> Ivi, nell'ordine: pp. 82, 53, 84.

l'opera d'arte [...] non può essere concepita alla stregua di un organismo vivente, ma solo nella sua realtà estetica e in quella materiale in cui sussiste, e che serve di tramite alla manifestazione dell'opera come realtà pura.<sup>36</sup>

Eppure le metafore, in un pensiero, non sono mai irrilevanti. Sono sempre la spia di qualcosa. In questo caso, sono il sintomo più immediato di quell'amore diretto, sensuale, quasi carnale che univa Brandi all'opera d'arte, che lo faceva trepidare per la sorte di una tavola o di una tela come si trepida per la salute di un congiunto. In Brandi, è chiaro, non c'è soltanto questo amore, che di per sé può dare soltanto l'esteta o il mero *connaisseur*. In Brandi, quell'amore è disciplinato e inquadrato da una salda teoria. Lasciatemi credere che Brandi sia stato un grande critico proprio per questo. Ma lasciatemi credere anche che senza quell'amore Brandi non sarebbe stato il teorico e il critico che è stato, e soprattutto non avrebbe dedicato al restauro tanta parte della sua vita e della sua opera.

<sup>36</sup> Ivi, p. 53.





# IL RESTAURO COME ERMENEUTICA *PRACTICA*.

## BRANDI E GADAMER

MASSIMO CARBONI

Permettetemi di iniziare la relazione con le parole di una persona che non è più tra noi, ma alla quale ognuno di noi deve qualcosa: Michele Cordaro.

Soltanto pochi studiosi, e ben rari tra questi gli specialisti del restauro, hanno analizzato e valutato la Teoria non solo dal punto di vista applicativo e funzionale, limitato unicamente alla definizione dei problemi della tutela e della conservazione del patrimonio culturale, rivendicandone al contrario un impegno teorico generale e un'importanza non minore rispetto alla serie dei dialoghi di Elicona o di *Segno e immagine* e de *Le due vie* o della *Teoria generale della critica*.

Queste parole non evocano soltanto il ricordo – in questa sede ancor più doveroso – di chi con capacità, convinzione e successo ha accolto e sviluppato il magistero brandiano nell'ambito della metodologia del restauro. Queste parole di Cordaro ci servono qui e ora: perché è all'interno dell'esigenza che esse indicano – un'esigenza che personalmente e autonomamente possiamo affermare di aver sempre soddisfatto – quella cioè di un riconoscimento di natura *anche* filosofica alla teoria brandiana del restauro, che si collocano le considerazioni seguenti.

Questa la domanda dalla quale vorremmo partire: è possibile un collegamento tra la teoria brandiana del restauro e quell'indirizzo ermeneutico del pensiero novecentesco che trova in Hans Georg Gadamer – in particolare nella sua opera *Verità e metodo* – uno dei massimi interpreti e propugnatori? Il primo passo che dobbiamo fare in questa direzione è quello di circoscrivere la singolarità, la specificità dell'azione di restauro intesa come forma di ermeneutica *practica* (nel senso in cui Roland Barthes parlava di musica *practica*, musica che si interpreta facendola, eseguendola). L'azione di restauro ha di assolutamente unico e caratteristico il fatto che il testo preso in esame assume sulla propria *facies* fisica apertamente visibile il risultato operativo delle stesse interpretazioni cui viene sottoposto, di modo che il testo si trasforma a seguito delle diverse letture-scritture (il restauro come comprensione critica e intervento operativo) che ne vengono proposte nel tempo storico-culturale della sua permanenza fenomenica come manufatto. L'opera include materialmente la propria *Wirkungsgeschichte*: subisce una trasformazione regolata sul modo in cui accoglie i cambiamenti indotti dalla ricaduta effettuale delle diverse interpretazioni cui essa diviene oggetto. L'opera delle arti plastico-visuali si trova costituti-

vamente, ontologicamente *esposta* alla sua propria ermeneutica (e dovremmo seguire tutti gli “armonici” di questo termine: una *esposizione* di opere, l’opera *esposta* in tale mostra... l’“esposizione” non era forse una pena comminata dall’antichità fino al medioevo? e non venivano “esposti” anche gli orfani?).

L’opera dunque *offre sé* alla propria stessa interpretazione; e ingloba, accetta sulla sua superficie (che è in fondo tutto quel che possiede) le conseguenze operative di tale interpretazione. Il testo si modifica nel suo aspetto fenomenico parallelamente alla propria lettura “salvaguardante” (noi siamo i “salvaguardanti” delle opere d’arte che il passato ci affida: così si esprime Heidegger ne *L’origine dell’opera d’arte*).

È qui che l’orizzonte ermeneutico può divenire insostituibile. In *Verità e metodo*, Gadamer non cita mai l’attività del restauro come operazione ermeneutica. Da parte sua, Brandi, in *Teoria del restauro*, nomina una sola volta «l’ermeneutica dell’opera»; un’altra volta gli accade nell’articolo *Il nuovo sul vecchio*. Non siamo in ogni caso in presenza di alcuna vera tematizzazione. Eppure, il restauro può agevolmente considerarsi la forma privilegiata di *ascolto operativo* di quel testo dell’arte che ci è tramandato all’interno di una tradizione nella quale siamo originariamente collocati e che ci chiama alla comprensione diventata compito scientifico. Dobbiamo ora confrontare qualche citazione dai due autori, se vogliamo stringere, con chiarezza e capacità di riscontro, sull’accostamento che qui proponiamo.

Sappiamo che Brandi riconosce unicamente al presente della coscienza il momento legittimo dell’azione di restauro,

un momento in cui l’opera è nell’attimo ed è presente storico, ma è anche passato e, a costo, altrimenti, di non appartenere alla coscienza umana, è nella storia.<sup>1</sup>

In *Verità e metodo*, Gadamer sostiene che l’orizzonte del presente, quello dunque della coscienza attuale, è costantemente *in fieri*, modellandosi e rimodellandosi di continuo. Di questa perpetua, dinamica ristrutturazione fa parte in prima istanza il confronto con il passato e con la tradizione:

un orizzonte del presente come qualcosa di separato è altrettanto astratto quanto gli orizzonti storici singoli che si tratterebbe di acquisire uscendo da esso. La comprensione, invece, è sempre il processo di fusione di questi orizzonti che si ritengono indipendenti tra loro.<sup>2</sup>

*Fusione degli orizzonti*, badiamo bene, non significa affatto “indistinzione”, ma comprensione dell’altro all’interno di una tradizione comune. Nei termini dell’attività di restauro: si dovrà cercare di comprendere criticamente e scientificamente il processo di formulazione d’immagine dell’opera da restaurare, ma mai pretendere di accedere al suo interno, commettendo in tal guisa un atto di dissennata, antistorica falsificazione. La fusione degli orizzonti di Gadamer – che costituisce il nucleo ermeneutico della comprensione – è dunque sempre in equilibrio (difficile a mantenersi, delicatissimo, esso stesso costantemente *in fieri*, in atto di farsi) tra vincolo e possibilità, appartenenza e decisione, contesto e modificazione.

<sup>1</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino 1963, p. 26.

<sup>2</sup> H. G. Gadamer, *Verità e metodo* [Tübingen 1960], Milano 1983, p. 356.

Nell'approccio ermeneutico, finitezza e storicità dell'esistenza sono i momenti-cardine della costituzione del soggetto. Non vi può essere alcun soggetto astratto, fuori dalla contingenza e dalla storia, che intratterrebbe una relazione epistemica con un oggetto anch'esso astratto, astorico, esterno rispetto al processo conoscitivo. Il dato trasmesso storicamente – l'opera d'arte ad esempio – rivela un momento costitutivo del nostro essere storico. Siamo in presenza, nella teoria brandiana, di quella che potremmo forse chiamare *storicità ricorsiva*: l'opera ci proviene dal tempo storico della sua formulazione creatrice; passa attraverso la storia (è quella che Brandi chiama la «storicità seconda» dell'opera) per giungere fino a noi che la recepiamo collocati a nostra volta *nella* storia; dunque ogni atto che compiremo su di essa – ad esempio l'azione di restauro – dovrà anche deliberatamente, consapevolmente, intenzionalmente disporsi nel *continuum* storico, tanto che l'intervento di restauro ha l'obbligo (anche *etico*, non solo scientifico) non di rendere impossibili ma al contrario di facilitare gli interventi futuri: l'intervento presente insomma deve attuarsi nell'autoconsapevolezza della propria transitorietà-provisorietà, nasce già come storico nel senso letterale del termine, si produce nella finitezza assumendosene il carico. La storia (per l'ermeneutica questa è una condizione essenziale, ma anche per la filosofia che sottende la teoria brandiana del restauro) è storia dei significati che essa stessa ha via via assunto nelle interpretazioni che ne sono state fornite, e a tale storia anche l'interprete a sua volta appartiene. L'opera d'arte, quindi, non è mai un oggetto che si possiede esaustivamente. Ciò in Brandi è chiarissimo, dal *Carmine* fino alla *Teoria generale della critica*. Vi è una coappartenenza originaria e contestuale di interprete e oggetto interpretato all'interno della tradizione storica. Questa ci parla nella sua verità e agisce nella nostra comprensione: è qualcosa che ci interpella; una voce nella quale il passato risuona dandosi, nell'opera, costantemente *in praesentia*, nell'imminenza del suo esser-presente.

Proseguiamo. Per Gadamer, la tradizione è un momento della libertà del soggetto storico, e se la conservazione di tale tradizione è un atto costitutivo della ragione nella sua necessaria continuità con se stessa, allora la conservazione «è un atto della libertà non meno di quanto lo siano il sovvertimento e il rinnovamento».<sup>3</sup> Anche la conservazione – per quanto un certo senso comune ci spinga a credere il contrario – è un atto pieno di libertà, è una scelta, non è mera, automatica, cieca ripetizione della norma. Forse che il Brandi teorico del restauro non sottoscriverebbe? Noi stiamo costantemente dentro a delle tradizioni, e neanche le modalità epistemiche del restauro scientifico possono venire ridotte a un che di oggettivato, destoricizzato, un che di immediatamente, empiricamente calcolabile. L'atteggiamento intrinsecamente ermeneutico proprio dell'attività del restauro si compendia piuttosto nella formula gadameriana «libero appropriarsi della tradizione».<sup>4</sup> Questo e non altro, inequivocabilmente, è il luogo a partire dal quale l'esigenza dell'azione di restauro si rende eticamente, umanamente, storicamente necessaria. Ma la stessa *precomprensione* (siamo cioè, sostiene Gadamer, già sempre *all'interno* di un orizzonte storico-culturale che inquadra, seleziona i nostri giudizi) come prima fase del cammino ermeneutico, può dirsi sostanzialmente analoga all'atto di riconoscimento dell'opera d'arte come condizione apriorica, fenomenologica ancor prima che operativa, dell'azione di restauro. Essere-in-situazione, situarsi ermeneuticamente, sapersi radicati in un

<sup>3</sup> Ivi, p. 330.

<sup>4</sup> Ivi, p. 331.

qui-e-ora storico, significa disporsi dentro e non “oggettivamente”, non scientificamente rispetto alla trama di tradizioni cui l’opera ci rinvia e nella quale ci troviamo ad operare. La comprensione dunque (comprensione che, secondo Gadamer, implica un’applicazione, ed ecco il rilievo del restauro, di cui però Gadamer stesso non si avvede) la comprensione dunque è essa stessa, ripetiamo, un accadere storico (un *Ge-Schick*, direbbe Heidegger: ciò che ci è destinato).

Un’ultima, ampia conferma di quanto andiamo proponendo circa l’accostamento (operato al di là di ogni puritanesimo filologico) tra metodologia filosofica ermeneutica e struttura teorico-argomentativa della concezione brandiana del restauro ci arriva dal modo in cui quest’ultima pensa la temporalità dell’opera d’arte. È noto che essa per Brandi si esplica su tre piani: durata, intervallo, attimo. La prima, la durata, attiene alla formulazione-creazione dell’opera da parte del suo autore; l’intervallo indica il lasso temporale interposto tra la formulazione e la ricezione nella coscienza; l’attimo, infine, la «fulgurazione» (come Brandi lo chiama con altro termine, ciò che incoraggia a pensare allo *Stoss*, all’*urto* di cui parla Heidegger per siglare l’incontro destrutturante con l’opera) l’attimo appunto è il tempo ultracompresso in cui l’opera accede alla coscienza nella ricezione soggettiva. Potremmo a lungo e particolareggiatamente commentare ed approfondire questa fondamentale tripartizione. Qui ci chiediamo soltanto: a che cosa è necessaria? a quali bisogni risponde? La risposta è evidente. Abbiamo assistito (nella stessa storia sia del gusto sia delle prospettive che hanno via via determinato le varie metodologie del restauro) a due atteggiamenti profondamente errati: la pretesa di inserire l’attività di restauro nella fase stessa del processo di formulazione dell’opera (il restauro di fantasia); e la pretesa di abolire il lasso di tempo che intercorre tra la conclusione del processo creativo ed il presente, operando direttamente – per lo più rimuovendole – sulle manomissioni e le aggiunte nel frattempo intervenute (è il restauro di ripristino). Bene: quello che qui più ci interessa – ed ecco la conferma della nostra ipotesi di fondo – è domandarci in base a che cosa, accordandoci a quali presupposti (sotto il profilo teorico-filosofico prima ancora che tecnico-scientifico e “di gusto”) vanno respinte quelle due soluzioni, e la prima ancor più della seconda. Vanno respinte precisamente sulla base e secondo uno dei presupposti cardine dell’atteggiamento ermeneutico verso il passato, secondo il quale è da ricusare con la massima e più ferma decisione la pretesa di cancellare, obliterare, rimuovere (in qualsiasi modo tale operazione possa proporsi o compiersi) il tempo storico che ci è destinato e del quale ci troviamo ad essere eredi. Gadamer:

Il tempo non è un abisso che deve essere scavalcato perché separa e allontana, ma è invece, in verità, il fondamento portante dell’accadere, nel quale il presente ha le sue radici. La distanza temporale, perciò, non è qualcosa che debba essere superata [...] questa distanza non è un abisso spalancato davanti a noi, ma è riempito dalla continuità della trasmissione e della tradizione, nella cui luce si mostra tutto ciò che è oggetto di comunicazione storica. Non è esagerato parlare qui di una autentica produttività dell’accadere.<sup>5</sup>

Ecco, precisamente all’interno della prospettiva ermeneutica che qui si dischiude come un’immensa quinta teatrale, va a calarsi la decisiva e già ricordata affermazione brandiana secondo cui

<sup>5</sup> Ivi, p. 347.

l'opera d'arte è nell'attimo ed è presente storico, ma è anche passato e, a costo, altrimenti, di non appartenere alla coscienza umana, è nella storia. Il restauro, per rappresentare un'operazione legittima, non dovrà presumere né il tempo come reversibile né l'abolizione della storia.<sup>6</sup>

Si riscontra qui un'assoluta, oggettiva identità di posizioni, e per di più su nodi pregiudiziali e dirimenti. Massimo fraintendimento della teorica brandiana (ma così spesso riscontrabile) sarebbe quello di leggersi una negazione pura e semplice dei diritti della storicità dell'opera d'arte a favore della sua inarticolata affermazione di perenne essenza extratemporale. Nessuna nostalgia dell'origine né dell'originario. Soltanto un atteggiamento storico-critico supportato da una base teorico-scientifica di fondo può convincerci del fatto che l'unico tempo del restauro è quello del presente stesso della coscienza auscultante, salvaguardante, operativa; un tempo inserito nel processo epocale di trasmissione-tramandamento dell'opera al futuro, inteso cioè – ancora una volta ermeneuticamente – come comprensione attiva che si riconosce essa stessa accadere storico-eventuale. L'azione di restauro in quanto metodologia critico-operativa dovrà quindi accettare e apertamente sottolineare la propria condizione, o meglio il proprio porsi-in-situazione, nella situazione storico-temporale che le compete. E di conseguenza dovrà lasciare evidente – sottoponibile cioè a critica futura – la traccia delle proprie operazioni: rispettando la patina come concreto processo di sedimentazione del trascorrere temporale sull'opera; mantenendo distinte e ben visibili le zone integrate e conservando campioni dello stato precedente; conservando altresì eventuali parti aggiunte non coeve alla formulazione dell'opera ma testimoni del suo passaggio attraverso il tempo che ce l'ha inviata. A nessun idealismo metafisico, a nessun mito della purezza come a nessun cieco empirismo, può essere ridotta la complessità *ermeneutica* di queste posizioni.

---

<sup>6</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 26.



# BRANDI, MILANO E LA “MODERNITÀ” NEGLI ANNI TRENTA: TRACCE PER UNO STUDIO

PIETRO PETRAROIA

Non c'è dubbio che Brandi abbia posto nel Novecento un crinale alla concezione del restauro soprattutto perché ha trasferito dall'ambito della critica d'arte o della tecnica all'ambito della filosofia lo statuto teorico del restauro.<sup>1</sup>

È ormai accertato che la svolta fondamentale nel pensiero di Brandi verso la fondazione teorica del restauro abbia accompagnato la concezione stessa di un istituto nazionale di restauro e delle stesse leggi di tutela:<sup>2</sup> un percorso che può essere compreso a fondo soltanto se si studia nel contesto del terzo e del quarto decennio del Novecento italiano, più complesso e meno noto di quanto non si creda, sebbene molti lavori di ricerca ed anche mostre significative abbiano negli ultimi lustri validamente offerto nuovi strumenti conoscitivi. La cultura italiana umanistica e scientifica di quel momento, soprattutto nell'Italia settentrionale, presenta una tradizione solida e significativa di raccordi con la cultura centro-europea assai più di quanto non sarebbe poi avvenuto nell'Italia postbellica del piano Marshall. Sarebbe dunque opportuno – a fronte degli ancora persistenti rischi di letture della teoria brandiana del restauro come un assoluto, quasi ideologico, fuori dalla storia – indagare ancor più accuratamente di quanto non sia stato fatto tutti i possibili legami di Brandi con la cultura filosofica, letteraria, artistica e scientifica del suo proprio tempo nel periodo cruciale della formazione del suo pensiero, che mai fu disgiunto da una concreta e generosa operatività per la salvaguardia del patrimonio culturale.<sup>3</sup>

È proprio il *continuum* fra elaborazione teoretica e prassi nell'opera di Brandi che qui si desidera richiamare nella sua complessità e fecondità di approccio, focalizzando l'at-

---

<sup>1</sup> Un eccellente approfondimento e, insieme, un riepilogo complessivo della questione sono stati offerti da M. Carboni, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Milano 2004<sup>2</sup> [Roma, 1992<sup>1</sup>], in particolare alle pp. 11-78 e 137-155. Cfr. anche P. Petraròia, *Il fondamento teorico del restauro*, in *Per Cesare Brandi*, atti del seminario 30 maggio - 1 giugno 1984, a cura di M. Andaloro *et al.*, Roma 1988, pp. 51-54; Id., *Genesi della Teoria del restauro*, in *Brandi e l'estetica*, a cura di L. Russo, Supplemento degli annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Palermo, Palermo 1986, pp. LXXVII-LXXXVI; D. Borsa, *Le radici della critica di Cesare Brandi*, Milano 2000.

<sup>2</sup> L. Russo, *Carmine o della Pittura*, in L. Russo - P. D'Angelo - E. Garroni, *I Dialoghi sulle arti di Cesare Brandi*, «Aesthetic Preprint» (1997), 51, p. 33.

<sup>3</sup> L. Russo, *Carmine o della Pittura* cit., p. 31: «voglio sottolineare la necessità della storicizzazione del pensiero brandiano, che non è nato né vissuto in apnea, ma al contrario si è continuamente arricchito, e sempre più arricchito nel corso del suo sviluppo, nel confronto, proprio “in dialogo”, con le proposte via via emergenti nel dibattito estetologico».



tenzione sugli anni Trenta e sui primi, tragici, anni Quaranta al fine di sollecitare le nuove generazioni di studiosi della nostra storia culturale del Novecento a verificare ed eventualmente a seguire alcune delle tracce, degli appunti embrionali proposti in questa sede. Del resto, come ha scritto Luigi Russo nel 1997, la meditazione di Brandi sui fondamenti dell'estetica, sviluppatasi nella seconda metà degli anni Trenta, punta ad andare oltre Croce senza «un'opposizione [...] di tipo ideologico o di principio, prigioniera perciò di logiche di schieramento meramente reattive», ma attraverso una «rimeditazione per così dire genealogica della stessa estetica crociana», per «ridare [...] alla teoria estetica completa libertà di movimento». <sup>4</sup> E, per contro, anche nei decenni successivi Brandi rimane «ostinatamente fedele all'impostazione giovanile», <sup>5</sup> per cui è su quegli anni che occorre lavorare ancora.

L'esigenza maturata in Brandi di porsi, quasi in contemporanea alle sue prime e concrete esperienze di restauro presso la Soprintendenza alle Gallerie di Bologna (1933), alla ricerca di un fondamento profondo – “trascendentale”, non soggettivo – del restauro, intendendolo come parte dell'esperienza di recezione nella coscienza dell'opera d'arte, lo condusse ben presto a collocare la sua riflessione nell'ambito della teoria dell'arte e, più oltre, nella stessa gnoseologia. Un'opzione, questa del giovane Brandi, che ha le sue radici profonde anche nella crisi europea della scienza e ha in comune con Croce forse soprattutto l'esigenza di un fondamento pienamente filosofico all'agire, assieme ad una concezione non classificatoria dell'arte, ridotta cioè a molteplicità di “prodotti artistici” da classificare “in generi e specie”. Allo stesso modo, restaurare opere d'arte non può ridursi all'applicazione di molteplici ricette per molteplici fenomeni di danno. La ricerca di una “verità” più profonda e “unitaria” dell'arte, perseguita indagando i processi fondativi della coscienza, insieme però a quelli di *ogni* concreta esperienza di specifiche opere d'arte, derivava anche dal confronto sincero con le sfide della *modernità* di nuove espressioni artistiche, delle sue creazioni, contraddizioni, espressioni: alla fine degli anni Trenta i dipinti di Morandi furono certo per Brandi la provocazione più intensa e un preludio immediato, per dir così, alla scoperta di Picasso; e alla metà del successivo decennio, al termine della guerra, lo spettacolo desolante dei grandi capolavori feriti o distrutti mise alla prova cruda dei fatti la sua speculazione sull'essenza dell'arte, giunta di già ad una maturazione decisiva, senza mai abbandonare l'attenzione al dato materico, all'*hic et nunc* delle opere d'arte.

Non c'è dubbio che un ruolo primario in Italia nello sviluppo della modernità, già dalla fine dell'Ottocento, è assunto da Milano ed è simbolizzato, per dir così, dall'esposizione internazionale del 1906; né solo per l'innovazione industriale e i movimenti politici, sociali e religiosi, che vi ebbero origine o sviluppo, ma anche per la spinta che gli istituti di studio e ricerca, in particolare l'Università, diedero al confronto con le elaborazioni culturali ed artistiche particolarmente tedesche e francesi. <sup>6</sup>

Posto che non è documentato alcun rapporto personale, diretto e continuativo, di Brandi con l'intellettualità e gli artisti milanesi negli anni Trenta e Quaranta, rimane però comunque opportuno, forse, riconoscere una serie di tangenze, all'apparenza solo occasionali, con aspetti della speculazione milanese nel campo della filosofia e della ricerca nelle arti visive. Di semplici tangenze, certo, si può parlare; ma non da ignorare, atteso che proprio a Milano, in libreria, Brandi avrebbe trovato (come verbalmente mi te-

<sup>4</sup> Cfr. L. Russo, *Carmine o della Pittura* cit., p. 17.

<sup>5</sup> R. Barilli, *L'estetica di Brandi: con Kant e contro Croce*, in *Brandi e l'estetica* cit., pp. XXVII-XXXIV.

<sup>6</sup> Cfr. ad es. *Milano nell'Italia liberale 1898-1922*, a cura di G. Rumi - A. C. Buratti - A. Cova, Milano 1993.

stimoniò) traccia dell'opera di Heidegger, sospinto certo dalla lettura datane dal giovane Sartre nel 1939.<sup>7</sup>

A quello stesso anno data peraltro il viaggio, importantissimo nella biografia intellettuale di Brandi, compiuto a New York: la città pullulava di testimoni ed opere di arte europea di primissimo rilievo e quindi era possibile, fuori patria, conoscerci gli esponenti più liberi e più produttivi dell'intelligenza d'Europa. Brandi vi conobbe *Guernica* di Picasso, che vi era stata trasferita da Parigi per proteggerla dall'occupazione nazista della città; non è strano immaginare – come meglio più oltre si dirà – che questo incontro straordinario proprio in quel momento sia stato all'origine della scelta di Picasso, insieme a Duccio, per corredare il *Carmine* di saggi «rivolti a trattare» (com'egli scrisse nell'avvertenza all'edizione del 1947) «un soggetto antico ed uno moderno», «per fornire l'essemplificazione, non la norma, del metodo critico propugnato».

Il riferimento a *Guernica* rievoca d'altra parte il rapporto di Brandi con il giovane Guttuso: egli conservava sempre nel portafoglio la cartolina con il capolavoro di Picasso, che Brandi gli aveva spedito da New York. Fra il 1935 ed il '37 Guttuso era stato a Milano per il servizio militare – subito prima di trasferirsi a Roma – e vi aveva stretto rapporti con la galleria "Il Milione" e con il gruppo di "Corrente",<sup>8</sup> al quale era vicino Antonio Banfi<sup>9</sup> (i cui allievi, peraltro, proprio nel '37 avevano subito arresti per iniziativa dei fascisti); su *Corrente* peraltro scriveva anche Giulio Carlo Argan, allora "collega di stanza" di Brandi<sup>10</sup> al Ministero dell'Educazione Nazionale (Ministro Giuseppe Bottai<sup>11</sup>) e con lui ideatore dell'Istituto Centrale del Restauro.<sup>12</sup>

Come immaginare Brandi totalmente disinteressato o all'oscuro rispetto alla realtà artistica e intellettuale milanese, sul finire degli anni Trenta, così importante per le galle-

<sup>7</sup> Cfr. L. Russo, *Carmine o della Pittura* cit., pp. 43-44, nota 24.

<sup>8</sup> Opere emblematiche di questo momento di Guttuso – fra Roma (dove nel '38 tiene la sua prima personale alla Galleria "La Cometa") e Milano, fra "Corrente" (con cui espone nel 1939) e "Scuola Romana", nella nascente amicizia con Cesare Brandi – appaiono, da un lato, l'*Autoritratto* del 1937 (esposto nel 1939 alla III Quadriennale ed acquistato dal Governatorato per la Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma), dall'altro rivisitazioni dell'antico tema della *Natura morta* come quella della collezione Pellin (Varese) del 1940-'41 (cfr. *Ernesto Treccani e il movimento di Corrente*, catalogo della mostra di Busto Arsizio, ottobre 2003 - febbraio 2004, a cura di M. Pizzaiolo, fig. a p. 181), che sembra echeggiare un confronto a distanza con lo stesso Morandi, al quale Brandi dedicava l'articolo monografico del '39 sulla rinnovata rivista del Ministero e poi la monografia del '42 (di quello stesso anno, datato 23 maggio, è il ritratto di profilo di Brandi disegnato da Guttuso: cfr. la copertina del volume *Per Cesare Brandi* cit.). Per l'*Autoritratto* di Guttuso del 1937 cfr. *Da Balla a Morandi. Capolavori dalla Galleria Comunale d'Arte Moderna e contemporanea di Roma*, catalogo della mostra Gallarate, Civica Galleria d'Arte Moderna, Roma 2005, tav. a p. 175 e scheda n. 93 alle pp. 239-240.

<sup>9</sup> Cfr. E. Pontiggia, *Una stagione neo-romantica. Pittura e scultura a Milano negli anni trenta*, in *Milano anni Trenta - l'arte la città*, catalogo della mostra, Milano dicembre 2004 - febbraio 2005, Milano 2005, p. 18; A. Banfi, *I problemi di un'estetica filosofica*, in «La Cultura», XI (1932) e XII (1933), poi in Id., *I problemi di un'estetica filosofica*, a cura di L. Anceschi, Milano 1961; *Antonio Banfi tre generazioni dopo*, Milano 1980; D. Formaggio, *Presenza di Antonio Banfi*, in *Antonio Banfi*, Milano 1984.

<sup>10</sup> Sul rapporto di Argan con Brandi, in specifica relazione alla creazione dell'Istituto Centrale del Restauro, cfr. M. Carboni, *Cesare Brandi ... cit.*, p. 13.

<sup>11</sup> Sull'idea di modernità dell'arte negli anni del fascismo si veda l'introduzione di M. Margozzi a *L'Azionè per l'arte contemporanea. Le esposizioni, i premi, le leggi per la promozione e il coordinamento dell'attività artistica*, in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a cura di V. Cazzato, Roma 2001, I, pp. 27-36 e le seguenti (pp. 38-119) dedicate ad un'antologia di scritti (tra i quali testi di G. Bottai e M. Lazzari) ed alle fonti normative. Vedi altresì M. C. Mazzi, *Modernità e tradizione: temi della politica artistica del regime fascista*, in «Ricerche di Storia dell'Arte» (1980), 12, pp. 19-32.

<sup>12</sup> Sul tema e sul ruolo di Argan e Brandi cfr. l'introduzione di G. Basile a *L'Istituto Centrale del restauro*, in *Istituzioni e politiche culturali in Italia ... cit.*, II, pp. 693-700 e successive (701-749), includenti anche la riedizione dei testi del fascicolo *La creazione dell'Istituto Centrale del Restauro*, con intervista a G. C. Argan, a cura di M. Serio, Roma 1989, pp. 7-21.

rie e il collezionismo, così collegata con Roma anche tramite Guttuso? E se certo non è sostenibile che da questo ambiente e da Banfi in particolare sia derivato lo stimolo per Brandi ad un approccio in risalita verso Husserl<sup>13</sup> e Kant (o viceversa?), rimane comunque la percezione di un'affinità a distanza con il filosofo milanese – che sarebbe ingiustificato sottovalutare nel contesto italiano – nella ricerca verso una dimensione trascendentale della conoscenza e della coscienza, che si potrebbe riassumere proprio nel problema dell'autonomia dell'arte, del principio trascendentale dell'esteticità dell'arte. Né deve essere sottovalutato, nel caso di Brandi, il porsi in parallelo di "Corrente" e della "Scuola Romana", se si vuol tenere in conto l'approccio globale di Brandi all'arte – nella storia come nella contemporaneità, nei monumenti e nei musei, come nel restauro e nella critica militante.

È del resto proprio sul tema della pittura – in specie della pittura moderna, cioè contemporanea – che si registra un ulteriore parallelo, questo tutto interno al pensiero di Brandi, fra critica "militante" ed estetologia, fra estetica, insomma, e fondamento teorico del restauro. Si tratta di un passaggio che Brandi visse con grande intensità, perché nella sua concreta esperienza di quegli anni – alla soglia delle leggi di tutela del 1939 – sentiva confermarsi il suo itinerario di ricerca proprio attraverso la progressiva messa in coerenza di assunti teorici e critica applicata, di deontologia della salvaguardia delle opere d'arte in pericolo per la guerra ma anche di salvaguardia della totale autonomia dell'arte da ogni "ragion pratica", trovando a puntello di questo sforzo un magnifico punto d'appoggio in Kant e particolarmente nello schematismo trascendentale. E proprio da questa esigenza profonda nacque probabilmente in Brandi l'esigenza di separare nella formalizzazione teoretica del processo della creazione artistica la *realtà della vita* (ciò che più tardi avrebbe chiamato semioticamente il «referente») dallo *schema preconettuale*, dall'*immagine*, come autonomo presupposto nella coscienza alla creazione dell'opera d'arte.

Ma una volta definito quest'approccio per il processo creativo ed esibita la distanza e l'autonomia dell'opera dal suo creatore, ecco che, nel momento in cui egli se ne sia distaccato, si impone invece il «legame inscindibile che intercorre fra il concetto dell'arte e qualsiasi intervento successivo sull'opera d'arte». <sup>14</sup> E in questa organicità d'approccio critico, metodologico e filosofico, in questo adottare una husserliana *epoché* come via maestra, rigorosa, al fondamento teorico di tutte le categorie delle *arti* (un plurale, questo, davvero poco crociano, che per scelta di Brandi e Argan connota il nuovo titolo della rivista del Ministero di Bottai) si declina un aspetto della sua speculazione che in tanto lo avvicina ai temi dell'idealismo di ambito germanico, proprio in quanto lo distacca nettamente dalla vulgata del crocianesimo, mentre, in contemporanea, gli offre gli strumenti ermeneutici per posizionarsi da critico rispetto all'espressionismo, alla nuova oggettività, al rinnovamento cézanniano e ai Fauves, alla valutazione del Futurismo e della Scuola romana, del Cubismo, in un arditissimo tentativo di costruire non una storia "storicista" dell'arte, ma un disegno di sviluppo delle arti a carattere fortemente identitario, quasi per genealogie. Un approccio che, perdurando da allora nei decenni, se rifiuta gli argomenti

<sup>13</sup> Sul rapporto Brandi-Husserl, come esperienza intellettuale autonoma, seppur mediata da Sartre (e non da diretti rapporti con Banfi) cfr. L. Russo, *Carmine o della Pittura* cit., in particolare la nota 24 alle pp. 43-44.

<sup>14</sup> C. Brandi, *Il fondamento teorico del restauro*, in «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», I (1950), pp. 5-12. Il tema, già focalizzato nel 1938-'39, viene ripreso ne *Il concetto di restauro*: cfr. C. Brandi, *Teoria del restauro*, lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli - J. Raspi Serra - G. Urbani, Roma 1963, p. 33: «Si è giunti così a riconoscere il legame inscindibile che intercorre fra il restauro e l'opera d'arte, in quanto che l'opera d'arte condiziona il restauro e non già l'opposto».

del razzismo già dal piano filosofico (e siamo nel 1938), non per questo svaluta la dimensione nazionale, italiana della nostra arte antica e moderna.<sup>15</sup>

Come credere allora che il "Gruppo dei Sei" a Torino o "Corrente" nella seconda metà degli anni Trenta gli fossero del tutto estranei? Di fatto il carteggio dei mesi fra il '38 e il '39 ci mostra un Brandi concentratissimo sulla nuova rivista «Le Arti», sulla mostra di San Francisco,<sup>16</sup> sulla imminente Quadriennale, sulle mostre di Morandi e, di certo, sulla normativa in gestazione dell'Istituto Centrale del Restauro. E proprio in una lettera di quel momento scrive a Morandi di Milano: «so bene quanto s'abbrevi e si congestioni il tempo appena ci si reca in una città, mossa, dilatata, diffusa come Milano»<sup>17</sup> (da Roma, 18 dicembre 1938).

Peraltro, si potrebbe supporre che l'ambiente artistico milanese – che negli anni Trenta molto si era esposto nel dibattito sulla pittura murale, nel suo relazionarsi alla nuova architettura del movimento moderno – apparisse a Brandi per qualche aspetto "fuori scala", esposto al rischio di un'arte, appunto, "dilatata" nella retorica di intenti didascalici e celebrativi; probabilmente egli non era lontano dall'atteggiamento non proprio entusiasta di Lamberto Vitali rispetto al ritorno all'affresco.<sup>18</sup> Come Vitali, Brandi riconosceva nella pittura di Giorgio Morandi – artista di successo, ma ben diverso dai propugnatori della pittura in grandi dimensioni – la rivelazione di una modernità nuova ed autentica, nutrita di ragioni proprie e non a rischio di essere strumentali ad altro da sé; Morandi gli apparve la prova provata della sua teoria estetica. Così, proprio nel 1939, su «Le Arti», appariva "il primo nucleo" del saggio *Cammino di Morandi*. Nel *Poscritto* del 1952 Brandi puntualizza, autobiograficamente:

in quei due anni era avvenuta in noi una sostanziale maturazione della problematica estetica, che doveva condurci alla trattazione del Carmine o della Pittura [...] Se lo studio di Morandi aveva rappresentato per noi il punto di partenza, quando ci trovammo a doverlo riprendere per una nuova pubblicazione, già era pienamente in vista, seppur non ancora toccato, il punto d'arrivo [...] Le dizioni che perciò vi introducemmo, relativamente alla costituzione d'oggetto e alla formulazione d'immagine, poterono apparire, alla critica disattenta o malevola, niente più che un compiacimento d'ermetismo, mentre preludevano le tesi di una nuova teoria estetica che chiaramente si distaccava, nell'individuazione del processo creativo, dall'identità d'intuizione-espressione postulata dall'Estetica ormai corrente.

D'altra parte è pure impressionante l'affinità con alcuni assunti propri di Lionello Venturi, da un decennio in dialogo con il "Gruppo dei Sei" (fondato a Torino da Edoardo Persico): pur nella sostanziale separatezza delle vedute (Brandi definì «libro pretenziosissimo» *Il gusto dei primitivi* di Venturi, uscito nel '26) colpisce che la comunanza creata da Venturi fra primitivi e contemporanei trovi poi quasi un imprevedibile paralle-

<sup>15</sup> Eco ed approdo – mai dogmatico e definitivo, peraltro – di questo lavoro è il saggio a puntate su *Europeismo e autonomia di cultura nella pittura moderna italiana*, apparso a puntate sulla rivista «L'immagine», da Brandi fondata e diretta.

<sup>16</sup> Si tratta della mostra *Golden Gate International Exhibition of Contemporary Art*, tenutasi a San Francisco nei primi mesi del 1939, che doveva prevedere, secondo Longhi e Brandi, sette opere di Morandi. Cfr. la seguente nota 23.

<sup>17</sup> C. Brandi a Giorgio Morandi, lettera da Roma del 18 dicembre 1938, in C. Brandi, *Morandi*, (introduzione di V. Rubiu, con il carteggio Brandi-Morandi 1938-'63 a cura di M. Pasquali), Roma 1990, p. 150.

<sup>18</sup> Cfr. V. Fagone nel testo introduttivo al catalogo della mostra *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, Milano 1999, pp. 18-20.

lo nell'affiancarsi, in appendice al *Carmine*, dei due saggi su Duccio e Picasso.<sup>19</sup> Colpisce anche un certo parallelismo di atteggiamento fra Brandi e lo stesso Edoardo Persico, non fosse che per lo sforzo di ciascuno di posizionarsi in autonomia rispetto alle discussioni su europeismo, autonomia e nazionalità dell'arte. Entrambi aborriscono la pittura di Zorn o Zuloaga,<sup>20</sup> certa futilità futuristica, entrambi vedono nella scuola di Parigi, in Cézanne, in Modigliani, quei punti di riferimento, fino al cubismo, che erano esattamente quelli osteggiati da Ugo Ojetti. Si pensi a frasi di Persico come questa, pronunciata in una conferenza a Milano il 5 giugno 1934:

Il cubismo in Francia e l'espressionismo in Germania, il suprematismo in Russia, e l'astrattismo difeso dagli amici del "Milione", sono le prove evidenti di un'aspirazione a mettere il problema dell'arte su un piano assolutamente internazionale, universale se volete. È per questo che l'azione morale degli artisti deve trascendere, superare ogni altro fenomeno, soprattutto se essi ne siano sollecitati come a fenomeni pratici [...] È più opportuno stabilire un punto di vista per guardare le opere [...] senza nessun riferimento ad altra necessità che non siano quelle dell'opera stessa [...] La pittura di Pasqualino o di Guttuso, la scultura di Franchina o di Barbera debbono essere guardate così, in questo distacco da ogni motivo pratico, sotto pena di non intendere nulla e tenersi a chissà quali retoriche, perfino a quella della sicilianità.<sup>21</sup>

Ma la personalità singolare di Edoardo Persico non può rievocarsi, parlando di Brandi, senza segnalarne, negli ultimissimi suoi anni, il forte apprezzamento per il saggio di Argan su Sant'Elia comparso ne «L'Arte» del settembre del 1930, o il saggio, sempre di Argan, su «Casabella» del 1933, *Punti di partenza della nuova architettura*, individuati da Persico come alcune fra le poche pagine davvero significative (con quelle di Venturi, di Pagano, di Carlo Levi) in tema di architettura moderna. Di ciò Persico scriveva ospitato da Giò Ponti su «Domus» nel 1934,<sup>22</sup> quasi al termine della sua breve e contraddittoria esistenza; e poco dopo, differenziandosi da Venturi che vedeva nel cubismo la scaturigine dell'architettura moderna, affermava invece che essa comincia prima, con Wright, e che «Wright può essere considerato il Cézanne dell'architettura nuova» (Conferenza a Torino, 21 gennaio 1935).

L'attenzione di Brandi in quegli anni per il cubismo sintetico ed i suoi esiti nella pittura francese (di cui è traccia anche nel *Poscritto* a Morandi) forse interpreta, in parallelo alla "scoperta" di Picasso a New York, una delle linee maestre del suo confronto con la "modernità"; ma Morandi significa di fatto per Brandi anche una via di contatto con collezionisti milanesi, forse Emilio Jesi e probabilmente lo stesso Lamberto Vitali, citato nel dicembre del 1938 in una lettera di Brandi a Morandi,<sup>23</sup> insieme ad altri collezionisti del

<sup>19</sup> Occorre peraltro non dimenticare lo stretto rapporto fra Venturi e Brandi negli anni d'avvio dell'Istituto Centrale del Restauro.

<sup>20</sup> E. Persico, *Sull'arte straniera*, in «Belvedere», gennaio 1930, riportato in Id., *Destino e modernità. Scritti d'arte 1929-1935*, a cura di E. Pontiggia, Milano 2001, pp. 48-49; ivi, pp. 53-54; riguardo a Brandi, cfr. *Europeismo...* cit., in «L'immagine», I, (1947), 2, ad es. p. 75).

<sup>21</sup> E. Persico, dal testo manoscritto della conferenza *Mistica dell'Europa*, tenuta alla galleria "Il Milione" di Milano, riportato in *Destino e modernità ...* cit., p. 159 (156-163).

<sup>22</sup> E. Persico, *Punto ed a capo per l'architettura*, in «Domus», novembre 1934, ora ripubblicato in Id., *Destino e modernità ...* cit., pp. 189-207.

<sup>23</sup> C. Brandi a Giorgio Morandi, lettera da Roma del 6 dicembre 1938, in C. Brandi, *Morandi* cit., pp. 146-147.

pittore, tra i quali il genovese Alberto della Ragione, fra le cui opere dovevano scegliersi quelle da destinare alla mostra di San Francisco del 1939. E d'altra parte Morandi è nel '38 scelta di libertà e di autonomia rispetto alla tronfia retorica didascalica di artisti apparentemente di maggior successo, ma contro i quali – occorre ricordarlo – si scagliò con durezza lo stesso Bottai.

Rispetto alle indagini ripetutamente condotte negli ultimi anni sui rapporti Brandi-Croce-Longhi, per evidenziarne le rispettive tangenze e differenze, un approfondimento più largo proprio sulla cultura milanese della fine degli anni Trenta (la capitale della modernità lo fu anche dell'editoria e della diffusione culturale) potrebbe aiutare a far emergere il respiro europeo della ricerca brandiana. La scelta stessa di esprimere in forma dialogica e non sistematica il suo pensiero (sorpriendente già per Croce, nella recensione al *Carmine*) sembra soprattutto affermare una dimensione di ricerca della verità al di là delle mode e dei luoghi comuni, uno spazio di libertà e di originalità del pensiero che, sia pure per il tramite di un recupero classico, supera in realtà ogni approccio apodittico: e anche in questo l'affinità con il coevo magistero di Banfi appare evidente.<sup>24</sup> Ne è esempio l'uso stesso della forma del dialogo, quasi ad esibire letterariamente il confronto interiore di chi cerca incessantemente la verità attraverso la messa in discussione di modi diversi di porre un problema: un richiamo, certo, al grande modello platonico, ma forse anche al Galilei.<sup>25</sup>

Non sfugga come proprio la forma dei dialoghi sia una dichiarazione, una concreta presa di posizione per la libertà, in anni in cui maestri e scolari dovevano mandare a memoria i discorsi del duce.<sup>26</sup> La forma (o, forse, il genere) del dialogo esibisce stupendamente la dimensione di complessità, quasi un percorso labirintico, alla ricerca di una modernità che non si apparenta alla moda e che fonda al di qua e prima della politica una dimensione trascendentale, sovrasoggettiva dell'arte e di ogni operazione che all'arte si riferisca. È come se solo riconoscendo la non contingenza (la *realtà pura*, insomma) dell'arte sia possibile dare un senso, un senso forte e non soggettivistico, ad un'azione per la sua salvaguardia, incluso il restauro. Ne deriva, da un lato, il superamento della concezione olistica dell'arte propria del crocianesimo, per cui vi sarebbe solo arte o non-arte, poesia o allotria; e l'indicazione per quel processo di richiamo a legittimità nell'estetica non tanto dei generi artistici, quanto di categorie artistiche sulla base di un nuovo statuto epistemologico. Per questo, non più «L'Arte», non più un «Bollettino d'Arte», ma «Le Arti», al plurale, è il titolo della rivista ministeriale alla quale Brandi e Argan lavorano sullo scorcio del 1938. È un plurale che fonda peraltro l'autonomia delle arti non sulla base di un

<sup>24</sup> Banfi: «La razionalità della filosofia è tanto poco l'impostazione di uno schema astratto e parziale alla realtà che è anzi la legge di risoluzione integrativa di tutti gli schemi astratti e parziali [...] e che permette alla esperienza di rivularsi e di farsi valere in tutta la sua viva molteplicità» (da un saggio del 1933, riportato da L. Anceschi, *Antonio Banfi, Maestro*, in *Antonio Banfi tre generazioni dopo* cit., p. 12); Brandi: «Si rivelerà subito allora che lo speciale prodotto dell'attività umana a cui si dà il nome di opera d'arte, lo è per il fatto di un singolare riconoscimento che avviene nella coscienza [...] Una tale peculiarità non dipende dalle premesse filosofiche da cui si parte, ma, quali che esse siano, dev'essere subito enucleata solo che si accetti l'arte come un prodotto della spiritualità umana. Non si creda perciò che occorra partirsi da una concezione idealistica, perché anche collocandosi al suo polo opposto, ad un punto di vista pragmatico, risulta ugualmente l'essenzialità, per l'opera d'arte, del suo riconoscimento come opera d'arte». In entrambi i pensatori è evidente la partenza dalla «crisi delle scienze» e l'aspirazione ad un punto di vista che sia meno dogmatico di quanto non accada negando (uso le parole di Banfi nell'ultima pagina dei *Principi di una teoria della ragione*, in L. Anceschi, *Antonio Banfi, Maestro* cit., p. 9) «l'inesauribile freschezza dell'esperienza».

<sup>25</sup> Sulla forma dialogata in Brandi cfr. L. Russo, *Carmine o della Pittura* cit., pp. 40-41, nota 5.

<sup>26</sup> Il *Carmine* si chiude nel maggio 1943 e l'*Eliante* si apre alla scrittura nel settembre del 1944.

consenso storicista delle espressioni comunque determinatesi lungo il tempo nella pratica artistica (i generi), ma sull'indicazione del principio generatore specifico di ogni categoria artistica distintamente considerata: pittura, architettura, scultura, poesia eccetera.

In questo modo Brandi "tira via", per dir così, il problema dell'origine dell'arte dall'ambito della metafisica, separa il problema dell'essere - non essere dall'estetica e, per converso, riconduce lo statuto delle categorie dell'arte alla specificità dell'atto della creazione artistica, ossia alle specifiche modalità con le quali si dà per ciascuna categoria artistica il processo che va dalla *costituzione d'oggetto* alla *formulazione d'immagine*. Ed è evidente per chiunque abbia familiarità sia con i dialoghi sia con la produzione critica brandiana dopo il 1938 che nella dimensione propria della formulazione dell'immagine assumono ruolo assolutamente decisivo due elementi: la *materia dell'opera d'arte* e la *tecnica*.

Se su questo sostanzialmente si conviene, occorre a questo punto riconoscere che quasi con le stesse parole, con i medesimi concetti, si potrebbero esporre alcuni fra gli aspetti salienti della teoria dell'arte di Antonio Banfi, radicata di certo nella Berlino di Simmel<sup>27</sup> ma maturata poi a Milano, in particolare tra il 1924 (epoca di stesura de *Il Principio trascendentale dell'autonomia dell'arte*; l'anno precedente era venuto a Milano Husserl ed era iniziato il suo rapporto personale con Banfi) e il 1947 (*Vita dell'Arte*). Banfi (ma da qui in poi i paralleli con Adorno e Benjamin diverrebbero davvero essenziali e da chiarire), concentrando l'attenzione sul momento creativo, ossia non sull'origine dell'arte in senso ontologico, bensì sulla genesi di ogni specifica opera d'arte, pone la tecnica «come l'atto trascendentale nel quale si opera il passaggio dal precategoriale dell'arte all'arte stessa»,<sup>28</sup> cioè pone saldamente le basi per fondare quel processo che Brandi chiama *formulazione d'immagine* e che conferisce realtà autonoma (pura) all'opera d'arte in quanto tale. È dunque evidente, nel parallelismo fra Banfi e Brandi, quale ruolo significativo assuma la materia dell'opera d'arte in quel processo che Banfi definisce nientemeno che «trasfigurazione»; un atto che, scrive Gentili «porta il reale ad una modalità d'esistenza universale».<sup>29</sup>

Non sfugga allora che, da prospettive forse differenti, tanto Brandi quanto Banfi finiscono col riconoscere alla materia uno status tutt'altro che marginale nella genesi dell'opera d'arte, una genesi che ovviamente non è determinata nel suo *télos* dalla materia, ma che senza la materia e senza la tecnica non può darsi in alcun modo, perché l'opera d'arte non è certo mera proiezione dello spirito.<sup>30</sup>

Da ciò discendono due distinte ma parallele conseguenze.

Da un lato, se la categoria artistica (pittura, scultura, poesia, danza ecc.) può essere identificata e definita dalla particolare modalità con la quale in essa l'artista procede dalla costituzione d'oggetto alla formulazione d'immagine, cessa, allora, di avere senso la nozione di *stile*, che postula un *a-priori* estetico e che non dà conto affatto né delle specificità delle arti né delle specificità delle singole opere d'arte.<sup>31</sup> Cessa, in particolare, ogni tentazione di ipostasi dello stile, inteso come entità preordinata e condizionante dell'atto di creazione artistica ed assume, invece, un ruolo di spicco l'identità dell'artista. Un'identità, questa propria dell'artista, che ha una sua componente essenziale nella *Bildungskul-*

<sup>27</sup> Cfr. M. Cacciari, *Introduzione* a G. Simmel, *Saggi di estetica*, Padova 1970, cit. in C. Gentili, *Antonio Banfi e il problema della categoria artistica*, in *Antonio Banfi tre generazioni dopo* cit., p. 95, n. 4).

<sup>28</sup> C. Gentili, *Antonio Banfi* cit., p. 84.

<sup>29</sup> Ivi, p. 82.

<sup>30</sup> C. Brandi, *Eliconi I. Carmine o della Pittura*, Torino 1962; cfr. ad es. le pp. 118-119.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 170-173.

tur, cioè nella *cultura d'immagine*, nozione abbastanza familiare alla filosofia tedesca degli anni Trenta ma divenuta componente essenziale del lessico e della teoria di Brandi. La seconda conseguenza da trarre è che diviene estremamente delicato, critico, ogni intervento sulla materia dell'opera d'arte, una volta che si sia compiuto il processo banfiano di *trasfigurazione*, ovvero quello brandiano di *formulazione dell'immagine*. Governare questa criticità in modo consapevole è dunque l'obiettivo fondamentale al quale mira il fondamento teorico del restauro.

Se l'arte non esiste metastoricamente nello stile, non si può parlare di linguaggio artistico<sup>32</sup> e tanto meno l'arte può essere riconosciuta nella concatenazione nel tempo di processi imitativi di schemi tipologici o espressivi; e pertanto l'arte non si può porre ontologicamente, cioè indipendentemente dalle concrete opere d'arte e dalle loro categorie; ma allora si dovrà riconoscere che è proprio la materia delle opere d'arte nella sua autenticità che ci conduce all'incontro con le arti. E proprio a questo punto si innesta, credo, il tema della falsificazione.<sup>33</sup>

Quale possibilità vi è dunque di intervenire sulla materia dell'opera d'arte allorché la compiuta formulazione dell'immagine abbia prodotto, per dirla ancora con Banfi, la trasfigurazione dal *non-ancora-arte*, dal *Lebenswelt*, nella condizione di un *esser-ci irreversibile*, ovvero, per tornare a Brandi, quando si sia prodotta l'*astanza*? Esclusa la via dell'intervento sulla forma, non potendosi riaprire nessuna fase del processo creativo, che è irreversibile, non rimane che l'intervento reversibile sulla materia dell'opera d'arte, ma a condizione che tale intervento scaturisca dall'accertamento della modalità specifica con la quale l'autore abbia compiuto la formulazione dell'immagine. Il rispetto assoluto di tale processo coincide con il rispetto dell'autenticità dell'opera d'arte ed è, con evidenza, l'esatto contrario tanto della falsificazione, quanto del rifacimento.

Occorre però dire che il tentativo qui proposto, forse in modo provocatorio, di ricorrere alla filosofia di Banfi per meglio chiarire le posizioni di Brandi sul fondamento teorico della creazione artistica e del restauro non può essere condotto oltre. Al punto più alto di questa inconsapevole ma significativa convergenza le posizioni di Brandi e di Banfi, soprattutto negli anni Cinquanta, appaiono nettamente distinguersi, pur conservando un avvertibile sostrato incredibilmente comune. Si potrebbe supporre che l'assunzione da parte di Banfi, durante la Resistenza, di posizioni politiche marxiste potrebbe averlo condotto, similmente forse a Luigi Pareyson, ad un approdo più orientato in senso sociale, meno astratto, più "compromesso" con il *mondo della vita*, il *Lebenswelt*. Tra gli amici, del resto, sia pure con varie accentuazioni, Brandi vide Bianchi Bandinelli e lo stesso Argan percorrere cammino per certi versi simile.

Senza poter qui approfondire il tema, vorrei suggerire soltanto una traccia di possibile studio a proposito del rapporto fra opera d'arte e *funzione*. È un tema essenziale nella particolare declinazione della cultura della modernità che, affermatasi in particolare a Milano già nel primo Novecento, vi si consolida poi in particolare nell'architettura, nel delicato passaggio dal razionalismo dei Terragni e dei Rava al movimento moderno, fino al rapporto concretissimo fra architettura e *design*. Un ambito nel quale il tema della casa

<sup>32</sup> Ivi, p. 193. Ma cfr. anche C. Brandi, *Elicona III-IV. Arcadio o della Scultura. Eliante o dell'Architettura*, in particolare quest'ultimo dialogo, Torino 1956, pp. 166-167.

<sup>33</sup> Su copia, replica, falso cfr. ivi, pp. 80-89; più sistematicamente il tema viene ripreso da Brandi alla sezione «Concetto di falsificazione» nella voce «Falsificazione» (curata da anche da Licia Vlad Borrelli e Giovanni Urbani) dell'*Enciclopedia Universale dell'Arte*, Novara 1958, V, colonne 312-315.



è centrale e per il quale gli editoriali di Giò Ponti su «Domus», in particolare dagli anni Trenta in poi, giocano un ruolo di straordinario interesse e che si lega specificamente, fra l'altro, al modo in cui viene posto il tema "duale" del rapporto interno-esterno, soprattutto al confronto con l'*Eliante*.<sup>34</sup>

Ma attenendoci al tema del rapporto fra arte e funzionalità, si osservi come proprio qui Banfi e Brandi, forse inconsapevolmente incontratisi a distanza, si divarichino nettamente. Banfi perviene a collocare nell'aggiornamento del suo sistema una distinzione dialettica tra «Arte Bella» ed «Arte Funzionale», intendendo con questa seconda aggettivazione l'esito di un processo creativo di *trasfigurazione* nel quale il precategoriale - materiale (se si vuole, l'oggetto in via di costituzione, nel senso brandiano) non viene compiutamente assoggettato né risolto rispetto al valore estetico, pur conservando una sua piena legittimità artistica. Se infatti Banfi sembra individuare nella identità funzionale quasi una distinta e specifica categoria artistica, nella concezione di Brandi (si vedano le pagine sul razionalismo in architettura) la finalizzazione funzionale impedisce l'affrancamento pieno dall'esistenza, dal *Lebenswelt*, generando un esito diverso dall'astanza propria dell'opera d'arte come realtà pura.<sup>35</sup>

Non ci si può nascondere che la posizione di Banfi nasce sociologicamente a ridosso dello sviluppo trionfale a Milano ed in Brianza del design e della pubblicità, realtà queste lontane forse dall'estetologia brandiana, ma non estranee di certo a Brandi, che si vantava di aver personalmente inventato e fatto produrre - se non ricordo male, negli anni Venti - la poltrona razionalista che teneva nel suo studio di Roma. A Brandi infatti non sfuggì mai il carattere polisemico delle opere d'arte nei tanti ambiti cronologici e geografici che i suoi viaggi lo portarono a conoscere e ad indagare personalmente, ma egli non vide in questo stratificarsi di valori e di funzioni un accrescersi di valore estetico, come se l'astanza si potesse valutare tanto al chilo. Questa posizione non restò senza conseguenze nell'agire pratico di Brandi per il patrimonio culturale, perché, ad esempio, si tradusse, in particolare durante i lavori parlamentari della Commissione Franceschini, nella sua radicale contrarietà all'affermarsi della nozione stessa di *bene culturale*. Una nozione, come è ben noto, nata con parto gemellare insieme a quella di *valorizzazione*, che postula - sul piano giuridico e sul piano dell'agire politico - la necessità di ipotizzare un incremento di valore delle opere d'arte connesso ad una più larga fruizione e ad una accessibilità più consapevole; che è come dire ad una funzione sociale. Risale proprio al 1971 il primo, fondamentale convegno sulla pedagogia del patrimonio culturale, dal titolo «Il museo come esperienza sociale».

Ma Brandi già negli anni del fascismo aveva fatto i conti una volta e per sempre con ogni ipotesi di contaminazione fra arte e ragioni della società e della politica che non rispettino l'autonomia dell'arte: ciò si vede in modo lampante nel suo scegliere Morandi e non altri artisti di successo degli anni Venti e Trenta per lanciare sul primo o sul secondo numero de «Le Arti» la modernità dell'arte italiana; non scelse l'arte della piacevolezza o dell'ornato e neppure quella didascalica, anzi puntualizzò da subito che la bellezza stessa non identifica l'arte e pose Morandi accanto a Picasso, a Braque, Matisse e Bonnard «all'apice della pittura» del suo secolo.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> C. Brandi, *Eliante* ... cit., pp. 188-192.

<sup>35</sup> Ivi, in particolare le pp. 122-138.

<sup>36</sup> C. Brandi, *Carmine* ... cit., pp. 183-191; Id., *Europeismo* ... cit., p. 82.

È forse proprio il parallelo con Banfi a chiarirci assai bene l'impossibilità di interrogare la teoria del restauro di Brandi in ordine alle funzioni sociali del restaurare. Se abbiamo interrogativi al riguardo – che ritengo personalmente non solo legittimi ma ineludibili – non possiamo trarre dalla teoria del restauro brandiana altro che un monito: quali che siano i mezzi e i modi o le conseguenze esterne di un atto di restauro, esso sarà tale e sarà legittimo soltanto se rispetterà senz'altro condizionamento l'irreversibilità del processo di trasfigurazione che portò dalla costituzione dell'oggetto al compimento della formulazione dell'immagine. Un monito, questo, così rigoroso da sembrare ingestibile nella maggior parte dei casi nei quali ci si trovi ad affrontare un restauro, soprattutto se di architettura e legato perciò a destinazioni d'uso da definire con precisione, in contesti complessi come quelli della società della comunicazione.

Occorre dunque tracciare su questo un nostro cammino, sapendo però che, ancora in Brandi, possiamo trovare almeno un viatico. Ed esso è, a mio avviso, ricavabile dal tema dell'unità potenziale dell'opera d'arte, come mirabilmente dimostra, nella chiesa di Santa Maria della Verità di Viterbo, proprio la cappella Mazzatosta. Il principio dell'unità potenziale dell'opera d'arte appare infatti ancor oggi il riferimento essenziale per coniugare la percezione sociale dell'opera d'arte al rispetto totale del suo processo creativo e per dare uno statuto non soggettivo alla tecnica, nel suo tornare ad esplicarsi non già più nella formulazione dell'immagine, né tanto meno nella sua replica o riproduzione, bensì nella tutela con mezzi reversibili del suo irreversibile esito materiale verso il futuro.



# LINEE DI CONVERGENZA FRA LA *TEORIA DEL RESTAURO* DI CESARE BRANDI E LA PSICOLOGIA DELL'ARTE

ALBERTO ARGENTON - GIUSEPPE BASILE

## PREMESSA

Il testo di questo saggio è frutto di una collaborazione di cui vogliamo brevemente illustrare la fisionomia, al fine di circostanziarne lo spirito nonché di indicare gli intenti del nostro lavoro. La nostra collaborazione è nata e si è consolidata “sul campo”, vale a dire sui ponteggi dei cantieri di restauro (prima, quello della Basilica Superiore di San Francesco in Assisi e, successivamente, quello della Cappella degli Scrovegni), ma non in virtù dello svolgimento di un qualsivoglia ruolo professionale.

All'inizio, era lo specialista in restauro che illustrava allo psicologo, interessato a conoscerli e ad approfondirli concretamente, gli aspetti tematici e problematici, di carattere sia teorico che pratico, inerenti all'intervento restaurativo. Progressivamente, il rapporto ha perso di unilateralità e si è trasformato in un dialogo, basato sulle rispettive conoscenze disciplinari e avente come oggetto prevalente la forma – fisica, storica ed estetica – della materia pittorica che di volta in volta avevamo di fronte. Tale dialogo si è presto rivelato denso di concordanze, di reciproci riscontri, di mutui arricchimenti, presentandosi con i caratteri dell'interdisciplinarietà: le ipotesi formulate riguardo alle modalità e agli obiettivi degli interventi restaurativi – ipotesi sorrette da una precisa teoria di riferimento, quella di Cesare Brandi – trovavano conferme nei risultati di ricerche e teorizzazioni svolte nell'ambito dello studio della psicologia dell'arte e, in particolare, della percezione estetica, così come molte soluzioni adottate durante gli interventi fornivano riscontro della corretta interpretazione di fenomeni percettivi osservati nel contesto, spesso asettico e semplificato, dell'indagine psicologica e, in alcuni casi, hanno stimolato nuovi interrogativi e suggerito l'esplorazione di nuove ipotesi in ambedue i campi.

Messici a tavolino a confrontare testi e ad esaminare ancora altri esempi concreti, sono via via emerse alcune pregnanti convergenze di ordine concettuale, metodologico e applicativo fra alcuni aspetti fondanti la *Teoria del restauro* di Cesare Brandi e quelli pertinenti al filone di ricerca – prevalentemente di impronta gestaltista e il cui massimo protagonista è Rudolf Arnheim – che si è occupato e si occupa della psicologia della percezione delle arti visive e che fa capo all'ancora più ampio e generale settore di studio della Psicologia dell'arte. A questo riguardo, va chiarito che non è nostro proposito accreditare Brandi per un profondo conoscitore delle teorie psicologiche, dalle quali il suo pensie-

ro trae alimento,<sup>1</sup> o Arnheim come studioso attento ai problemi del restauro. La maggior parte delle convergenze individuate, soprattutto quelle di ordine concettuale e metodologico, hanno carattere implicito, vale a dire che sono tali nella sostanza ma non nel tipo di linguaggio in cui si manifestano o nel genere di retroterra culturale e scientifico da cui scaturiscono. È però vero che, nonostante la diversità di prospettiva d'analisi e nonostante la diversa finalità a cui l'analisi stessa tende, l'oggetto di studio è il medesimo – il fenomeno artistico – ed è nostra convinzione che, in generale, pur nella differenza di prospettiva, le due concezioni riguardanti tale fenomeno, in termini sia strutturali sia processuali, e il metodo per conoscerlo e affrontarlo presentino molte linee in comune.

La nostra convinzione ha trovato ulteriore conforto quando dall'analisi dei presupposti teorici e metodologici si è passati a quella della loro applicazione nell'ambito della pratica; ambito che per il "restauratore" consiste nella soluzione dei vari problemi inerenti all'intervento di restauro – problemi i quali sono, in definitiva, di ordine percettivo – e che per lo psicologo consiste nel verificare nel mondo dell'arte le proprie ipotesi interpretative – le quali riguardano, in gran parte, il funzionamento della percezione e, in particolare, della percezione estetica.

Esiste già un nostro contributo, elaborato su queste basi, che ha avuto come terreno pratico di riferimento i lavori di restauro ai dipinti di Giotto nella Cappella degli Scrovegni.<sup>2</sup> Nel presente contributo l'ambito applicativo di cui abbiamo tenuto conto è quello relativo al restauro della volta della Basilica Superiore di San Francesco in Assisi, con particolare riguardo alla zona crollata a causa del terremoto del 1997; restauro che ha posto peculiari problemi di reintegrazione delle numerose lacune venutesi così a creare.

## RESTAURO, FENOMENO ARTISTICO E COMPORTAMENTO ESTETICO

Una prima convergenza, implicita, da noi rilevata fra la teoria brandiana e quella psicologica consiste nel medesimo modo di intendere sia l'essenza che il verificarsi del fenomeno artistico.

Nella sua *Teoria del restauro*, Brandi mostra come un adeguato e corretto intervento restaurativo non possa che fondarsi sul carattere peculiare dell'opera d'arte. Tale peculiarità risiede proprio nel processo psicologico che essa mette in atto in chi vi si pone in relazione:

Si rivelerà subito [...] che lo speciale prodotto dell'attività umana a cui si dà il nome di opera d'arte, lo è per il fatto di un singolare riconoscimento che avviene nella coscienza: riconoscimento doppiamente singolare, sia per il fatto di dover essere compiuto ogni volta da un singolo individuo, sia perché non altrimenti si può motivare che per il riconoscimento che il singolo individuo ne fa.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Si può comunque subito annotare come Brandi conoscesse sia le principali linee teoriche della scuola psicologica della *Gestalt*, sia il fondamentale e più noto testo di Arnheim, *Arte e percezione visiva*. Vedi, ad esempio, C. Brandi, *Segno e immagine*, Milano 1960; Id., *Il trattamento delle lacune e la Gestaltpsychologie*, Acts of the 20<sup>th</sup> International Congress of the History of Art, New York, September 1961, pp. 146-151, ripubblicato in Id., *Teoria del restauro* [Roma 1963], Torino 1977, pp. 71-76.

<sup>2</sup> A. Argenton - G. Basile, *Restauro e psicologia dell'arte: un'occasione di verifica della Teoria del restauro di Cesare Brandi*, in *Il restauro della Cappella degli Scrovegni. Indagini, progetto, risultati*, a cura G. Basile, Milano 2003, pp. 272-286; *Giotto. Gli affreschi della Cappella degli Scrovegni a Padova*, a cura G. Basile, Milano-Ginevra 2002.

<sup>3</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 4.

E, poco più avanti:

qualsiasi comportamento verso l'opera d'arte, ivi compreso l'intervento del restauro, dipende dall'avvenuto riconoscimento o no dell'opera d'arte come opera d'arte.<sup>4</sup>

In queste poche righe, in cui Brandi enuncia l'assioma dal quale si diparte la sua teoria del restauro, sono delineati i fondamentali processi che caratterizzano il verificarsi del fenomeno artistico, inteso da un punto di vista psicologico. Ma non solo, in esse si accenna anche come, dal medesimo punto di vista, il comportamento del restauratore possa essere considerato un particolare tipo di «comportamento estetico».

La teorizzazione psicologica più recente dimostra come il costrutto di "arte" è concettualmente fondato e, nella realtà dei fatti, il fenomeno artistico si verifica, esiste quale esperienza fenomenica passibile di indagine, in virtù dell'interazione fra tre variabili obbligate – artista, opera, fruitore – le cui relazioni – artista/opera e opera/fruitore – danno luogo rispettivamente a due tipi di comportamento convenzionalmente denominati «comportamento artistico» e «comportamento estetico». Il comportamento artistico costituisce l'insieme dei processi cognitivi ed esecutivi<sup>5</sup> che portano l'artista all'ideazione e alla realizzazione dell'opera, mentre il comportamento estetico costituisce l'insieme dei processi cognitivi ed esecutivi che portano il fruitore a recepire e a comprendere l'opera, sancendone l'artisticità.<sup>6</sup> Secondo questo modello interpretativo, per quel che qui interessa evidenziare, vi è un imprescindibile e preponderante ruolo svolto dal fruitore perché il fenomeno artistico si verifichi, ruolo che ha il medesimo, se non maggiore, peso di quello di chi concepisce e realizza l'opera d'arte: il fenomeno si ha quando, e solo quando, da parte di un individuo o di un gruppo di individui, vengono riconosciute e attribuite proprietà artistiche a un prodotto realizzato da altri; il che vuol dire che il fenomeno si ha ogni qual volta un prodotto dell'attività umana suscita un comportamento estetico.

Ora, se confrontiamo le linee del modello teorico, qui sopra sinteticamente tracciate, con i contenuti della teoria di Brandi e se accostiamo ai termini da lui usati, di veste umanistico-filosofica, i loro corrispettivi di connotazione psicologica, troviamo precise concordanze rispetto a ciò che debba intendersi per "arte" o, riferendoci ai suoi esemplari concreti, a che cosa debba intendersi per "opera d'arte".

Una volta convenuto che l'arte consiste in «un prodotto della spiritualità umana»<sup>7</sup> o, come si assume in psicologia, nella «capacità che hanno certi oggetti percettivi [...] di rappresentare [...] aspetti significativi della dinamica dell'esperienza umana»,<sup>8</sup> possiamo identificare il carattere peculiare dell'opera d'arte nei processi cognitivi da essa attivati e definiti, nel loro insieme, da Brandi «un singolare riconoscimento che avviene nella coscienza»; riconoscimento che la coscienza compie nei confronti di un oggetto genera-

<sup>4</sup> Ivi, p. 5.

<sup>5</sup> Con l'espressione «processi cognitivi» ci si riferisce all'attività cognitiva nel suo complesso, vale a dire ai processi di tipo motivazionale, intellettuale e affettivo i quali, interagendo fra loro, caratterizzano il funzionamento mentale dell'essere umano; con «processi esecutivi» ci si riferisce all'attività esecutiva, vale a dire a quella serie di processi, movimenti, azioni che si verificano a livello sensorimotorio, che sono coordinati cognitivamente e che riguardano tutto l'operare umano, trovando specificazione in rapporto al campo esecutivo in cui l'attività stessa si esplica (A. Argenton, *Arte e cognizione. Introduzione alla psicologia dell'arte*, Milano 1996).

<sup>6</sup> Ivi.

<sup>7</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 4.

<sup>8</sup> R. Arnheim, *Il potere del centro* (1982), Torino 1984, p. 251.

mente classificabile fra i prodotti dell'attività umana, individuandolo però come opera d'arte e così distinguendolo «in modo definitivo dalla comunanza degli altri prodotti».<sup>9</sup> E ciò avviene indipendentemente dalle nostre concezioni sull'«essenza» dell'opera d'arte, sui processi creativi che l'hanno realizzata e indipendentemente anche dalle nostre as-sunzioni filosofiche al riguardo.<sup>10</sup>

Da questo riconoscimento, da questo «cogliere la forma dell'opera artistica»<sup>11</sup> si genera il comportamento estetico, a qualunque fine esso sia diretto, a qualunque esito porti o qualunque effetto produca, così come sostiene anche Brandi nel suo corollario: «qualsiasi comportamento verso l'opera d'arte, ivi compreso l'intervento del restauro, dipende dall'avvenuto riconoscimento o no dell'opera d'arte come opera d'arte». L'intervento restaurativo è dunque un particolare tipo di comportamento estetico, con tutte le caratteristiche di delicatezza, complessità e responsabilità che esso comporta, ma è anche, come abbiamo già visto, un particolare esempio di come accada e si perpetui il fenomeno artistico ogni qual volta «avviene nella coscienza» il «singolare riconoscimento»: «doppiamente singolare, sia per il fatto di dover essere compiuto ogni volta da un singolo individuo, sia perché non altrimenti si può motivare che per il riconoscimento che il singolo individuo ne fa».

Nei termini della teoria psicologica a cui qui si fa riferimento e in accordo con la posizione brandiana, l'opera d'arte possiede in sé, nel suo «scheletro strutturale» e nella sua «forma» quei valori «espressivi» che ne fanno un «percepto oggettivo»<sup>12</sup> e che universalmente – cioè sulla base dei principi e delle leggi di funzionamento della percezione, nel nostro caso, visiva e indipendentemente dall'esperienza passata, dalle nostre conoscenze pregresse – caratterizzano l'esperienza fenomenica del «riconoscimento» dell'opera d'arte come opera d'arte. Tale «singolare riconoscimento che avviene nella coscienza», il cui esito è il «giudizio di artisticità»,<sup>13</sup> non è dunque, come forse si potrebbe pensare, una qualche trascendente o metafisica 'illuminazione' o un atto empatico, ma è il risultato dell'attività cognitiva di qualcuno – il fruitore – che si pone di fronte a un oggetto<sup>14</sup> – l'opera – e che, se ovviamente le sue motivazioni ed il suo atteggiamento sono orientati in tal senso, ne percepisce «coercitivamente», come si usa dire nel linguaggio psicologico, l'artisticità. Gli studi, compiuti nell'arco di tutto il secolo appena trascorso, sul funzionamento della percezione visiva in generale<sup>15</sup> e quelli condotti, in particolare, nell'ambito delle arti visive soprattutto da Arnheim, costituiscono un ingente patrimonio di acquisizioni, le quali rendono conto dell'universalità di tale funzionamento.

Ciò posto, vediamo ora come prende corpo l'intervento di restauro che «nell'atto del riconoscimento ha le sue premesse e le sue condizioni»:

<sup>9</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 4.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> A. Argenton, *Arte e cognizione ...* cit.

<sup>12</sup> R. Arnheim, *Arte e percezione visiva. Nuova versione* (1974), Milano 1981; Id., *Percetti oggettivi, valori oggettivi*, in Id., *Intuizione e intelletto* (1986), Milano 1987, pp. 339-372.

<sup>13</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 5.

<sup>14</sup> «Il prodotto umano a cui va il nostro riconoscimento si trova là, davanti ai nostri occhi» (C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 4).

<sup>15</sup> La letteratura sull'argomento è enorme. Per citare qualche classico, riferito alla scuola della *Gestalt* che più di ogni altra ha fornito contributi in questo campo, vedi R. Arnheim, *Il pensiero visivo* (1969), Torino 1974; G. Kanizsa, *Grammatica del vedere*, Bologna 1980; K. Koffka, *Principi di psicologia della forma* (1935), Torino 1970; W. Metzger, *Fondamenti della psicologia della Gestalt* (1963), Firenze 1971. Anche i manuali sono numerosissimi; per citarne uno in lingua italiana abbastanza recente ed esauriente, anche se di percezione estetica non v'è cenno, vedi *La percezione visiva*, a cura di F. Purghé - N. Stucchi - A. Olivero, Torino 1999.

Da quel riconoscimento entrerà in considerazione non solo la materia di cui l'opera d'arte sussiste, ma la bipolarità con cui l'opera si offre alla coscienza. Come prodotto dell'attività umana l'opera d'arte pone infatti una duplice istanza: l'istanza estetica che corrisponde al fatto basilare dell'artisticità per cui l'opera è opera d'arte; l'istanza storica che le compete come prodotto umano attuato in un certo tempo e luogo e che in certo tempo e luogo si trova. [...] L'aver ricondotto il restauro in rapporto diretto con il riconoscimento dell'opera d'arte in quanto tale, permette ora di darle la definizione: *il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della trasmissione al futuro.*<sup>16</sup>

Di questo brano e della definizione che lo conclude e che contiene i fondamentali elementi teorici, metodologici e funzionali dell'intervento restaurativo, interessa mettere in luce innanzi tutto, riguardo alle variabili che nel loro insieme costituiscono l'oggetto «opera d'arte», un'altra netta corrispondenza concettuale esistente fra teoria del restauro e psicologia dell'arte. In quest'ultimo ambito, l'oggetto «opera d'arte» viene considerato come la risultante della sua «forma»,<sup>17</sup> la quale comprende in sé, inscindibilmente connessi tra loro, sia la sua consistenza materiale, oggettivamente individuabile e quantificabile, la «consistenza fisica» appunto, sia la sua «struttura percettiva», il «pattern visibile»,<sup>18</sup> vale a dire «l'istanza estetica», sia gli elementi, storici, contingenti e contestuali, passati e attuali, che le competono,<sup>19</sup> ossia «l'istanza storica».

## CONSISTENZA FISICA, ISTANZA ESTETICA E METODO FENOMENOLOGICO

È evidente che per il restauratore, ai fini del suo intervento, «la consistenza fisica acquista un'importanza primaria», in quanto «*si restaura solo la materia dell'opera d'arte*»,<sup>20</sup> mentre per lo psicologo, ai fini della sua indagine, la materia ha rilevanza minore; in ogni caso, per entrambi è «l'istanza estetica» che la forma dell'opera manifesta, senza trascurare quella «storica», a determinare la natura e la validità rispettivamente dell'intervento e dell'indagine. A questo proposito e rispetto alla metodologia da adottare, emerge un'altra netta concordanza, sempre di carattere implicito, fra quella proposta da Brandi e quella prevalentemente usata nella ricerca psicologica sull'arte: una metodologia di tipo fenomenologico.

Se è assiomatico che la materia dell'opera d'arte deve essere l'unico oggetto dell'intervento di restauro, altrettanto fondamentale è che la materia stessa, intesa come «quanto serve all'epifania dell'immagine», sia definita e analizzata «per via fenomenologica»:

Se [...] si restaura solo la materia dell'opera d'arte, com'è postulato nel primo assioma, la materia, in quanto rappresenta contemporaneamente il tempo ed il luogo dell'intervento di restauro, richiederà una definizione che non potrà essere mutuata

<sup>16</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 6.

<sup>17</sup> R. Arnheim, *Arte e percezione visiva* cit.

<sup>18</sup> R. Arnheim, *Il potere del centro* cit.

<sup>19</sup> A. Argenton, *Arte e cognizione* ... cit.

<sup>20</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., pp. 6, 7.



dalle scienze naturali, ma ricavata per via fenomenologica. Sotto questo aspetto la materia si intende come 'quanto serve all'epifania dell'immagine'.<sup>21</sup>

L'atteggiamento fenomenologico da adottarsi riguardo alla materia è, inevitabilmente, anche quello che va tenuto nei confronti dell'«estetica dell'opera» e che, come abbiamo già visto, ne sancisce l'artisticità:

Possiamo [...] precisare che l'opera d'arte in quanto deve essere discussa in relazione al restauro, è l'opera d'arte *che si trova nel mondo*. E cioè, comunque si configuri questa sua presenza, o come forma, o come realtà pura, o come conoscenza, o come irrealtà, è in quanto realizza una presenza *nella coscienza umana* che può essere presa in considerazione ai fini del restauro. [...] Questo oggetto è foggato in una certa materia, la quale, come ogni materia è soggetta a cambiamenti o deterioramenti. Codesti cambiamenti possono essere infrenati e quei deterioramenti arrestati. Questo si deve poter fare.<sup>22</sup>

Anche per lo psicologo dell'arte, nonostante la diversità di fondo degli intenti, la principale, se non l'unica, via metodologica percorribile è quella fenomenologica, in quanto il suo preminente oggetto di studio – «l'opera d'arte *che si trova nel mondo*» e che, tramite la sua forma, «l'epifania dell'immagine», «realizza una *presenza nella coscienza umana*» – è molto poco afferrabile da un punto di vista quantitativo, presentando un numero di variabili troppo ampio per poter essere controllato sperimentalmente; così come sperimentalmente, in laboratorio, è impossibile riprodurre o simulare la situazione in cui il fenomeno artistico si manifesta o accade.

Arnheim, in poche parole e con la grande consapevolezza che gli deriva dai numerosi e proficui anni di studio, mette ben in luce la necessità di ricorrere al metodo fenomenologico per esplorare e rendere conto del mondo dell'arte:

Lasciatemi dire [...] che quando si parla di psicologia delle arti come scienza, mi sembra più fruttuoso non riferirsi tanto alla sperimentazione in senso stretto, che mira a raggiungere una prova oggettiva attraverso la misurazione esatta. Più adatto al nostro scopo mi sembra quel tipo di psicologia che, pur essendo altrettanto scientifica, nel trattare con la complessità della mente umana si affida alla descrizione, alla dimostrazione e all'interpretazione informale.<sup>23</sup>

Il metodo fenomenologico di cui qui si tratta, e di cui tratta anche Brandi, non ha alcun carattere estemporaneo o non sistematico,<sup>24</sup> ma è fondato su rigorosi principi, pri-

<sup>21</sup> C. Brandi, voce «Restauro», in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XI, Venezia-Roma 1963, cc. 322-332: c. 324.

<sup>22</sup> C. Brandi, *Il restauro. Teoria e pratica 1939-1986*, Roma 1994, p. 12.

<sup>23</sup> R. Arnheim, *Le arti e la psicologia*, in *Estetica e psicologia*, a cura di L. Pizzo Russo, Bologna 1982, pp. 13-15.

<sup>24</sup> «Precisiamo [...] che quando parliamo [...] di metodo fenomenologico, non intendiamo assolutamente alludere a quel modo allusivo, metaforico, indefinito di intendere i concetti psicologici, che è tipico della psicologia (e della psichiatria) cosiddette fenomenologiche, e che ha un suo ambito di riferimento soprattutto clinico. Il metodo fenomenologico di cui qui si parla è quello che è stato utilizzato largamente dalla psicologia della *Gestalt*, e tuttora viene usato, particolarmente nel campo della psicologia della percezione e della psicologia del pensiero, da una larga tradizione di fenomenologia sperimentale che ha alla sua base questo metodo. [...] Sostanzialmente, possiamo definire il metodo fenomenologico come il metodo che utilizza sempre dei dati fenomenologici come variabile dipendente» (R. Luccio, *Storia e metodi*, in *Manuale di psicologia generale*, a cura di P. Legrenzi, Bologna 1994, pp. 13-74, p. 66).

mo fra gli altri quello di non compiere i così detti «errore dello stimolo» ed «errore dell'esperienza», vale a dire descrivere l'oggetto o il fatto o il dato osservato facendo ricorso a ciò che si sa o si presume di sapere su di esso oppure attribuendogli proprietà che ineriscono invece alla sua esperienza fenomenica,<sup>25</sup> anziché lasciar «parlare» gli oggetti stessi, mantenendo perciò nella situazione osservativa un atteggiamento «naturale» e «spontaneo».<sup>26</sup>

Non diversamente, fatte le debite trasposizioni, Brandi, trattando della materia dell'opera d'arte e dopo averne rilevato la duplice caratterizzazione – «la materia come epifania dell'immagine dà allora la chiave dello sdoppiamento che già si è adombrato e che ora si definisce come *struttura* e *aspetto*», corrispondenti, rispettivamente, in termini psicologici a dato fisico e dato fenomenico –, mette sull'avviso rispetto ai «molti errori funesti e distruttivi» che si possono compiere nel non dare il giusto peso alle due caratteristiche funzionali che la materia possiede, qualora esse entrino in conflitto fra loro. In tal caso, il «conflitto, come già per l'istanza estetica in contrasto con l'istanza storica, non potrà essere risolto che con la preminenza dell'aspetto sulla struttura».<sup>27</sup>

Fra gli esempi di errori, «funesti e distruttivi», che Brandi fa a sostegno e ad illustrazione dell'adozione di una rigorosa metodologia fenomenologica e che sono in gran parte esempi di errore dello stimolo, ci piace riportarne qui uno perché contiene un preciso e importante richiamo a ciò che lo psicologo denomina caratteristiche specifiche del «campo fenomenico»,<sup>28</sup> che hanno un'evidente rilevanza anche nell'ambito delle possibili scelte del restauratore:

un'altra concezione erronea della materia nell'opera d'arte, limita questa alla consistenza materiale di cui risulta l'opera stessa. È concezione che sembra difficile smontare, ma che, a dissolverla, basta contrapporre alla nozione che la materia permette l'estrinsecazione dell'immagine, e che l'immagine non limita la sua spazialità all'involucro della materia trasformata in immagine: potranno essere assunti come mezzi fisici di trasmissione dell'immagine anche altri elementi intermedi tra l'opera e il riguardante. In primissimo luogo si pongono allora la qualità dell'atmosfera e della luce. Anche una certa limpida atmosfera e una sfolgorante luce possono essere state assunte come il luogo stesso di manifestazione dell'immagine, a non minor titolo del bronzo e del marmo o di altra materia. Onde sarebbe inesatto sostenere che per il Partenone è stato usato come mezzo fisico il solo pentelico, perché non meno del pentelico, è materia l'atmosfera e la luce in cui si trova. Donde la rimozione di un'opera d'arte dal suo luogo d'origine dovrà essere motivata per il solo e superiore motivo della sua conservazione.<sup>29</sup>

<sup>25</sup> Un esempio di errore dello stimolo sarebbe quello in cui, di fronte alla forse più nota illusione visiva, le «freccie» di Müller-Lyer, affermassimo di vedere, avendoli precedentemente misurati, due segmenti di uguale lunghezza, come in effetti essi fisicamente sono, ma in contraddizione con la nostra esperienza fenomenica, che ce li fa coercitivamente vedere di lunghezza diversa. Un esempio di errore dell'esperienza può essere quello in cui affermiamo, dopo essere stati esposti a lungo ad una temperatura rigida, che una stanza «è molto calda», mentre fisicamente essa è appena tiepida; cioè valutiamo non esattamente un dato fisico tramite predicati dell'esperienza sensoriale.

<sup>26</sup> W. Metzger, *I fondamenti della psicologia* ... cit., p. 15.

<sup>27</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 10.

<sup>28</sup> Il campo fenomenico è dato dall'insieme delle percezioni del soggetto e dei parametri fisici delle condizioni di stimolazione che le suscitano (R. Luccio, *Storia e metodi* cit.).

<sup>29</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 12.

## UNITÀ POTENZIALE DELL'OPERA D'ARTE E TEORIA DELLA *GESTALT*

Consequenzialmente alla sua concezione fenomenologica della materia dell'opera d'arte, la trattazione teorica di Brandi si rivolge a illustrare il concetto di unità della stessa, alla luce di quello che è il secondo

principio di restauro: *il restauro deve mirare al ristabilimento della unità potenziale dell'opera d'arte, purché ciò sia possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo.*<sup>30</sup>

Nell'illustrare il concetto di unità dell'opera d'arte, le considerazioni svolte da Brandi collimano con quelle che gli psicologi della *Gestalt* pongono a fondamento della loro teoria e che costituiscono anche la base per la lettura e la comprensione psicologica dell'opera d'arte. Così scrive Brandi:

Noi dobbiamo inizialmente sondare la inderogabilità di attribuire il carattere di unità dell'opera d'arte, e precisamente l'unità che spetta all'*intero*, e non l'*unità* che si raggiunge nel *totale*. Se infatti l'opera d'arte non dovesse concepirsi come un *intero*, dovrebbe considerarsi come un totale e, in conseguenza risultare composta di parti: da ciò si giungerebbe ad un concetto geometrico dell'opera d'arte simile al concetto geometrico del bello, e per questo varrebbe, come per il bello, la critica a cui già il concetto fu sottoposto da Plotino.<sup>31</sup>

Il concetto di unità, intesa come un «intero» e non come un «totale», come somma di parti, è il medesimo che sta a fondamento della teoria della *Gestalt* ed è espresso proprio dal termine *Gestalt*, il quale indica una «totalità strutturata», un «intero», appunto, avente una sua propria «forma» e la cui natura non è rilevabile dall'analisi delle parti elementari che lo compongono. Tale concetto – sintetizzato dall'aforisma «il tutto è diverso dalla somma delle sue parti» – ha un evidente ed esemplare riscontro nell'arte.

Arnheim, nell'*Introduzione* al volume *Arte e percezione visiva*, dopo aver dichiarato la propria appartenenza alla scuola gestaltista, illustra concisamente il significato del termine, la sua valenza teorica, la sua connessione con la sfera dell'arte:

Che l'intero non può essere ottenuto sommando singole parti isolate è qualche cosa che l'artista non ha mai messo in discussione. Per secoli gli scienziati sono stati capaci di dire cose importanti sulla realtà attraverso la descrizione di reti di relazioni meccaniche; ma un'opera d'arte non potrebbe mai essere stata creata o compresa da una mente incapace di concepire la struttura integrata di una globalità. Nel saggio da cui la teoria della *Gestalt* ha preso il nome, Christian von Ehrenfels ha messo in evidenza il fatto che se dodici soggetti ascoltassero ciascuno uno solo dei dodici toni di una melodia, la somma delle loro esperienze non corrisponderebbe all'esperienza di chi ascoltasse l'intera melodia. Gran parte delle successive ricerche

<sup>30</sup> Ivi, p. 9.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 13-14. Sulla critica di Plotino alla concezione geometrica del bello, di matrice aristotelica, e su come debba intendersi filosoficamente il concetto di bello in arte, vedi C. Brandi (*Carmine o della pittura* [Roma 1945<sup>1</sup>], Roma 1992, pp. 58-69). Sul versante della psicologia dell'arte, vedi A. Argenton (*Arte e cognizione ... cit.*; *Il fascino della divina proporzione*, in *Tra percezione e arte*, a cura di L. Zanuttini, Padova 1997, pp. 169-177; *La cognizione estetica*, in *Il pensiero della bellezza*, a cura di L. M. Lorenzetti, Milano 1999, pp. 49-57).

dei teorici della *Gestalt* si sono proposte di dimostrare che l'aspetto di ogni elemento dipende dal posto e dalla funzione che esso ha nella struttura complessiva di cui fa parte.<sup>32</sup>

Brandi e Arnheim, l'uno da una prospettiva estetico-filosofica, l'altro dal versante dell'indagine psicologica, l'uno teso a dettare gli orientamenti generali fondanti l'intervento di restauro, l'altro rivolto a trarre dall'analisi dell'opera d'arte indicazioni sul funzionamento della percezione e della cognizione, concordano sull'assunto che l'opera d'arte non può che essere conosciuta e riconosciuta, nella sua «istanza estetica», in quanto totalità strutturata, ma concordano anche, in conseguenza di quest'assunto e in base alla loro medesima concezione fenomenologica della conoscenza, sul fatto che i processi percettivi e rappresentativi i quali portano a cogliere l'opera d'arte nella sua essenza non possono essere altro che di tipo intuitivo, immediato e spontaneo e non logico, causale e funzionale.

## LA RICEZIONE DELL'OPERA D'ARTE

Similmente alla distinzione che, come vedremo fra poco, Arnheim fa tra «intuizione» e «intelletto», anche Brandi, approfondendo il costrutto di «unità» dell'opera d'arte, pone il problema se tale unità debba intendersi alla stessa stregua dell'«unità organica e funzionale quale viene fondata continuamente dall'esperienza» oppure se essa sia generata, e quindi debba essere recepita e compresa, tramite un diverso genere di esperienza conoscitiva; in termini psicologici, tramite una diversa procedura cognitiva.

Alla base della nostra esperienza e cioè nel nostro quotidiano essere nel mondo, sta [...] l'esigenza di riconoscere legami che connettano fra di loro le cose esistenti e di ridurre al minimo o espungere le cose inutili, quelle cioè i cui nessi con la nostra esistenza o sono ignoti o comunque decaduti. È chiaro come questa connessione esistenziale è funzione stessa della conoscenza, ed è il primo momento della scienza: in base a questa elaborazione scientifica si stabiliscono le leggi e si rendono possibili le previsioni.<sup>33</sup>

Questa procedura cognitiva, caratteristica del pensiero logico, causale e funzionale – il «pensiero paradigmatico», come l'ha chiamato lo psicologo Jérôme S. Bruner<sup>34</sup> – è ricondotta da Arnheim alla sfera dell'«intelletto»:

nella nostra esperienza diretta, noi abbiamo maggior familiarità con l'intelletto per la buona ragione che le operazioni intellettuali tendono a consistere in catene di inferenze logiche i cui anelli sono spesso osservabili alla luce della coscienza e chiaramente distinguibili gli uni dagli altri. Un esempio passabilmente ovvio è dato dai diversi passaggi di una dimostrazione matematica. La capacità intellettuale è chiaramente suscettibile di trasmissione e apprendimento. È possibile ricorrere ai suoi

<sup>32</sup> R. Arnheim, *Arte e percezione visiva* cit., p. 26.

<sup>33</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 15.

<sup>34</sup> J. S. Bruner, *La mente a più dimensioni* (1986), Bari 1988.

servigi come a quelli di una macchina e, in effetti, varie operazioni intellettuali di alta complessità vengono svolte oggi dai computer.<sup>35</sup>

Dovendo cogliere l'essenza e l'unità dell'opera d'arte, l'inferenza logica o qualsiasi altra operazione intellettuale non soddisfano l'intento:

... nell'immagine che l'opera d'arte formula, questo mondo dell'esperienza appare ridotto unicamente a funzione conoscitiva in seno alla figuratività dell'immagine: ogni postulato di integrità organica si dissolve. *L'immagine è veramente e solamente quello che appare*: la riduzione fenomenologica che serve ad indagare l'esistente, avviene in Estetica l'assioma stesso che definisce l'essenza dell'immagine.<sup>36</sup>

La procedura cognitiva da attivare, dunque, nei confronti dell'opera d'arte, la sua «contemplazione», termine che non va inteso evidentemente in senso trascendentale o passivo ma in quello di esplorazione attiva e di osservazione attenta,<sup>37</sup> è caratteristica del percepire, del «vedere»,<sup>38</sup> dell'«intuizione».<sup>39</sup> Infatti,

per quanto ognuno sul principio possa essere convinto del contrario, e che cioè, chi guardi il ritratto di un uomo a cui si vede solo un braccio, istintivamente riproduca in se l'unità organica di un uomo con due braccia, viceversa la recezione intuitiva e spontanea dell'opera d'arte avviene esattamente nel modo da noi indicato, limitando la sostanza conoscitiva dell'immagine, ovvero il suo valore semantico a quello che ne dà l'immagine e non oltre.<sup>40</sup>

La «recezione intuitiva e spontanea», nelle parole di Brandi, è ciò che Arnheim chiama, appunto, «intuizione» e che egli definisce come «una particolare proprietà della percezione, in modo specifico come la capacità che essa ha di cogliere direttamente» – spontaneamente – «l'effetto di un'interazione svolgentsi in un campo o in una situazione di tipo gestaltico». E l'arte è il luogo in cui è possibile «vedere direttamente l'intuizione al lavoro».<sup>41</sup> Considerata processualmente,

l'intuizione riesce assai meno comprensibile [dell'intelletto] perché la conosciamo per lo più attraverso le sue realizzazioni, mentre il modo di operare che le è proprio tende a sottrarsi alla consapevolezza.<sup>42</sup>

Nonostante la sua minor afferrabilità, dovuta proprio al fatto che agisce per vie diverse da quelle del pensiero logico e lineare e che è basata sull'attività dei sensi, questa capacità cognitiva è passibile di indagine e di interpretazione:

<sup>35</sup> R. Arnheim, *La mente a doppio taglio: intuizione e intelletto*, in Id., *Intuizione e intelletto* (1986), Milano 1987, pp. 27-46: pp. 29-30.

<sup>36</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 15.

<sup>37</sup> Vedi, a proposito del termine «contemplazione», il modo molto simile di concepirlo da parte di R. Arnheim (*Contemplazione e creatività* [1966], in Id., *Verso una psicologia dell'arte*, Torino 1969, pp. 355-366).

<sup>38</sup> G. Kanizsa, *Vedere e pensare*, Bologna 1991.

<sup>39</sup> R. Arnheim, *La mente a doppio taglio* cit.

<sup>40</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., pp. 15-16.

<sup>41</sup> R. Arnheim, *La mente a doppio taglio* cit., pp. 28, 32.

<sup>42</sup> Ivi, p. 30.

è giunto ormai il momento di sottrarre l'intuizione a quella misteriosa aura di ispirazione 'poetica' che le è propria e di farne un fenomeno psicologico preciso, cui è assolutamente necessario dare un nome. [...] l'intuizione è una capacità cognitiva specifica delle attività sensoriali perché opera per il tramite di processi di campo e solo la percezione sensoriale può produrre conoscenza attraverso tali processi. Prendiamo ad esempio la comune visione: essa ha inizio fisiologicamente con stimoli ottici proiettati sui vari milioni di recettori retinici. Tutti questi dati, di tipo puntiforme, vanno poi organizzati in un'immagine unica che finisce col produrre oggetti visivi diversi per dimensione, forma e colore e diversamente localizzati nello spazio. Le regole che presiedono a questa organizzazione sono state diffusamente studiate dagli psicologi della *Gestalt*, la cui principale scoperta è stata quella che la visione opera come un processo di campo, e cioè che il posto e la funzione di ogni elemento sono determinati dalla struttura intesa come un tutto. All'interno di questa struttura globale, che si estende nello spazio e nel tempo, tutti gli elementi che la costituiscono dipendono l'uno dall'altro; ne deriva, per esempio, che il colore che percepiamo su un determinato oggetto dipende dai colori degli oggetti circostanti. Per intuizione, insomma, intendo l'aspetto gestaltico o di campo della percezione.<sup>43</sup>

Unità dell'opera d'arte e intuizione, quale procedura cognitiva per coglierne essenza e significato, sono dunque i due aspetti, l'uno strutturale, l'altro processuale, che per il restauratore stabiliscono i limiti invalicabili e, al contempo, la possibile e legittima estensione del suo intervento e, similmente, per lo psicologo dell'arte costituiscono i parametri di riferimento che gli consentono di indagare, per i suoi scopi, in modo rigoroso e scientifico l'opera d'arte stessa; con l'ovvia differenza, però, che il restauratore ha di fronte a sé opere d'arte la cui unità non solo può essersi appannata per molteplici fattori di ordine fisico e di tempo, ma può anche essere fisicamente frantumata o, ancora, trovarsi in uno stato di frammentarietà dovuto alla presenza delle problematiche lacune.

## IL PROBLEMA DELLE LACUNE E IL RAPPORTO FIGURA-SFONDO

Nel trattare il problema delle lacune – problema che «si pone unicamente dalla parte del fruitore dell'opera d'arte, anzi è specificatamente il problema della ricezione storica dell'opera d'arte senza intervento attuale o col minimo intervento»<sup>44</sup> – Brandi mostra di conoscere bene i principi di base dell'organizzazione percettiva e si richiama esplicitamente alla psicologia della *Gestalt* per avallare e spiegare la soluzione – «escogitata d'intuito»<sup>45</sup> – da lui proposta al problema stesso.

Una lacuna, per quanto riguarda l'opera d'arte, è una interruzione del tessuto figurativo. Ma, contrariamente a quello che si crede, la cosa più grave, riguardo all'opera d'arte, non è tanto quanto quel che manca quanto quel che indebitamente si inserisce. La lacuna, infatti, avrà una forma e un colore, irrilevanti alla figuratività dell'immagine rappresentata. S'inserisce, cioè, come corpo estraneo. Ora, le analisi e le esperienze della *Gestalt-psychologie* ci aiutano molto bene ad interpretare il sen-

<sup>43</sup> Ivi, p. 31.

<sup>44</sup> C. Brandi, voce «Restauro» cit., c. 327.

<sup>45</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 20.

so della lacuna e a cercare i mezzi per neutralizzarla. La lacuna, pur con una conformazione fortuita, si pone come *figura* rispetto ad un *fondo* che allora viene a essere rappresentato dal dipinto. Nella organizzazione spontanea della percezione, insieme con l'esigenza di simmetria, e con quella della forma più semplice, con cui cioè si cerca di interpretare di getto la complessità di una percezione visiva, c'è il rapporto istituzionale di figura e fondo.<sup>46</sup>

Brandi qui fa riferimento, oltre che all'articolazione figura-sfondo, a uno dei basilari principi che regola il funzionamento della percezione, quello «della semplicità» – l'esigenza «della forma più semplice» – mostrando di conoscere la rilevanza che esso assume nell'ambito della teoria della *Gestalt*. Il principio «della semplicità» è la tendenza a organizzare il percolato nel «pattern più semplice, più regolare» che le condizioni di stimolazione consentano.<sup>47</sup>

Ritornando al problema delle lacune, il «rapporto istituzionale di figura e fondo» non solo è

articolato e sviluppato nella pittura secondo la spazialità prescelta all'immagine, ma quando nel tessuto della pittura si determina una lacuna, questa 'figura' non prevista viene colta come figura a cui la pittura fa da fondo: donde alla mutilazione dell'immagine si aggiunge una *svalutazione*, una retrocessione a fondo di ciò che invece è nato come figura.<sup>48</sup>

Lo psicologo della percezione non ha alcuna difficoltà a comprendere la descrizione del fenomeno e a coglierne l'aspetto problematico che assume per il restauratore. L'articolazione figura-sfondo è, diciamo così, la prima e fondamentale operazione percettiva che compiamo quando guardiamo qualche cosa ed ha relazione con la nostra capacità di percepire la tridimensionalità e la profondità della scena visiva.<sup>49</sup> Per quel che ci interessa, possiamo affermare che il costituirsi nel campo visivo di una figura dipende da una molteplicità di fattori che si bilanciano o si contrastano fra loro<sup>50</sup> e che essa è definibile solo in rapporto allo sfondo che la determina. In breve, le caratteristiche della figura sono di avere una forma, una densità, un contorno e un'estensione definiti, di stare davanti, di emergere, mentre quelle dello sfondo appaiono di genere contrario: esso è amorfo, indifferenziato, rarefatto, sta e continua dietro alla figura.

Nel caso delle lacune, considerato nella sua generalità, ci si trova di fronte a un vero e proprio disturbo percettivo generato dal fatto che il «tessuto figurativo» dell'opera è interrotto da conformazioni casuali e irregolari – ma ben definite in termini figurali, quan-

<sup>46</sup> Ivi, p. 18.

<sup>47</sup> R. Arnheim, *Arte e percezione visiva* cit., p. 75.

<sup>48</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., pp. 18-19.

<sup>49</sup> Sono queste evidentemente le ragioni per cui il fenomeno è stato a lungo, e continua a essere, indagato. Il primo studioso che se ne è occupato sistematicamente è lo psicologo danese Edgar Rubin (E. Rubin, *Synsoplevede Figurer*, Copenhagen 1915) e la letteratura al riguardo è ampia; per una sua approfondita analisi, vedi ad esempio, K. Koffka, *Principi di psicologia ...* cit. oppure G. Kanizsa, *Grammatica del vedere* cit.

<sup>50</sup> «Nel considerare questi fattori va ricordato che anche il caso più semplice ne contiene più d'uno, e che il percolato deriva dalla somma dei loro contributi. Edgar Rubin ne ha identificati un buon numero: ha per esempio scoperto che la superficie racchiusa tende a essere vista come figura, mentre la racchiudente, illimitata, tende ad apparire come sfondo. Se si percepiscono le stelle come corpi scintillanti davanti al cielo scuro, si conferma la regola di Rubin; se le si vede come buchi di spillo, il cielo diventa la figura e il paradiso luminoso che si immagina al di là diventa lo sfondo» (R. Arnheim, *Arte e percezione visiva* cit., p. 193).

titativi, dimensionali e di intensità e qualità cromatica – le quali assumono appunto il ruolo di figura, emergendo, acquisendo contorno, densità, insomma, sopraffacendo le parti restanti dell'opera d'arte e facendole retrocedere a sfondo.

In un primo tempo, nel tentativo «di stabilire una metodologia del restauro, che rifuggisse dalle integrazioni di fantasia» ed eliminasse il disturbo, fu adottata la «soluzione empirica della *tinta neutra*», che risultò, però, essere un metodo «onesto ma insufficiente», in quanto

qualsiasi presunta tinta neutra in realtà veniva ad influenzare la distribuzione cromatica del dipinto, perché da questa vicinanza dei colori alla tinta neutra, si spengevano i colori dell'immagine e si rafforzava nella sua intrusa individualità quello della lacuna.<sup>51</sup>

Infatti, la «neutralità» – o l'apparenza fenomenica – di una tinta non è assoluta, ma è tale solo in rapporto alle altre tinte a cui si accompagna:

l'identità di un colore non risiede nel colore stesso ma si stabilisce per rapporto. Di questa trasfigurazione reciproca, per la quale ogni colore dipende dal sostegno degli altri, così come le pietre che formano un arco si reggono a vicenda, noi siamo ben consapevoli: ma mentre le pietre bilanciano il peso reciproco, la rete dei colori interagenti è creata soltanto dall'occhio, e questa soggettività, molto diversa dalla robusta oggettività delle forme, conferisce loro una qualità di apparizione.<sup>52</sup>

La soluzione adottata da Brandi – in accordo con il principio generale del funzionamento della visione, secondo cui essa si basa sul confronto simultaneo degli stimoli che nel loro insieme e nelle loro interazioni costituiscono il pattern percepito<sup>53</sup> – è quella di

dare alla lacuna una colorazione che invece di accordarsi o di non eccellere sui colori del dipinto, se ne stacchi violentemente nel tono e nella luminosità se non nel timbro, [facendo così] percepire la continuazione della pittura al di sotto della lacuna,

vale a dire facendola retrocedere a sfondo: «ove la statica del colore lo permetta», è sufficiente

applicare il principio della differenza di livello, alla lacuna, facendo in modo che la lacuna da figura a cui il dipinto fa da fondo, funzioni da fondo su cui il dipinto è figura. Allora, anche l'irregolarità casuale della lacuna non incide più violentemente sul tessuto pittorico, e non retrocedendolo a fondo, si pone come una parte della materia-struttura elevata ad aspetto. Così, il più delle volte, è sufficiente mettere in vista il legno o la tela del supporto per ottenere un risultato pulito e piacevole, soprattutto perché si toglie ogni ambiguità al violento affiorare della lacuna come figura. In tal senso, anche il colore, retrocesso a livello di fondo, campisce ma non

<sup>51</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 19.

<sup>52</sup> R. Arnheim, *Arte e percezione visiva* cit., p. 294. La percezione del colore costituisce un vasto campo di ricerca. Al riguardo e di interesse in questa sede, oltre al cap. 7 di *Arte e percezione visiva*, si possono citare J. Albers, *Interazioni del colore* (1971), Parma 1991 e L. De Grandis, *Teoria e uso del colore*, Milano 1984.

<sup>53</sup> Questo principio è stato massicciamente dimostrato sperimentalmente con ricerche in numerosi campi: ad esempio, quelle sulle costanze percettive o sul contrasto e l'eguagliamento cromatico; vedi, ad esempio, *La percezione visiva* cit.



collabora, non compone direttamente con la distribuzione cromatica della superficie pittorica. Questa soluzione, per quanto escogitata d'intuito, ha ricevuto l'avallo e la spiegazione dalla *Gestalt-psychologie*, in quanto appunto mette a frutto un meccanismo spontaneo della percezione.<sup>54</sup>

Per converso, la bontà della soluzione brandiana al problema delle lacune, che favorisce al meglio la lettura o la fruizione della potenziale unità originaria dell'opera d'arte, può essere considerata un avallo all'ipotesi gestaltista del funzionamento spontaneo, ma regolato da precise leggi, della percezione visiva, costituendone così una verifica a carattere «ecologico».<sup>55</sup>

Le convergenze concettuali, metodologiche e applicative, che abbiamo sin qui cercato di illustrare, fra aspetti fondanti la *Teoria del restauro* e la Psicologia dell'arte possono trovare nel caso dell'intervento restaurativo dei dipinti in frammenti della Basilica Superiore di Assisi<sup>56</sup> una, a nostro parere, adeguata anche se parziale esemplificazione.

---

<sup>54</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., pp. 19-20.

<sup>55</sup> Il costrutto di «validità ecologica» indica lo studiare il comportamento umano in «situazioni reali e culturalmente significative» e, di conseguenza studiare «le variabili ecologicamente importanti, anziché quelle facilmente manipolabili» (U. Neisser, *Conoscenza e realtà* [1976], Bologna 1981, pp. 26, 31), create artificialmente in laboratorio.

<sup>56</sup> *I restauri di Assisi. La realtà dell'Utopia*, atti del primo convegno internazionale sul restauro, a cura di G. Basile, Firenze 2002; G. Basile, *L'intervento sui dipinti murali*, in *Il restauro della Basilica Superiore di San Francesco in Assisi*, Roma 2003, pp. 93-164.

# LA *TEORIA* DI CESARE BRANDI

PAOLO FANCELLI

La *Teoria* brandiana del restauro eccettua, com'è noto, l'intervento sulle sole opere d'arte, nei riguardi di quello sugli oggetti naturali, o d'uso comune, o, comunque, dotati di connotazioni eminentemente storiche (e non anche estetiche). Questa enucleazione è e rimane chiara e decisiva, pure allorché Brandi definisce il restauro medesimo come «momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte»,<sup>1</sup> in quanto tale. Ma a che genere di pubblico è commesso un siffatto riconoscimento, così delicato, altresì nei suoi esiti interpretativi-operativi? Inoltre, visti i presupposti, è possibile affermare, alla fine, che, in Brandi stesso, si determini una dipendenza del restauro dall'estetica *tout court*? Questi interrogativi investono il cuore dell'impostazione brandiana.

Inutile dire che Brandi, tra l'altro, elabora contemporaneamente vuoi nel campo della filosofia dell'arte, vuoi entro il settore del restauro (oltre che in ambito storico-artistico). Di poi, resta pure evidente che quella di Brandi, codificata circa a metà del secolo scorso, è una visione estetica comunque aristocratica. E senza concessioni, dunque, verso una dilatazione indifferenziata del mondo figurativo (del quale il paesaggio è e rimane, a giusto titolo, fattore poeticamente di base). Ma neppure verso un apprezzamento degli oggetti anche storici, se ed in quanto riguardati entro una chiave antropologica.<sup>2</sup> Caso mai, le sue tendenze in merito virano, piuttosto, nel senso della fenomenologia filosofica, ancora, nel senso della psicologia della percezione (la *Gestalt*), infine, ma più tardi, nel verso di un indirizzo semiotico.<sup>3</sup>

Dato il contesto, non potrò qui procedere oltre qualche *flash* interpretativo.

Il primo punto da considerare è quello circa tempi e modi della generatività<sup>4</sup> figurativa e del suo ri-conoscimento. Quanto al primo aspetto, si può notare che, pur stanti le anche forti differenze di approccio fra i due autori, ci sono sintonie fra Brandi e Pareyson.<sup>5</sup> Il

---

<sup>1</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro*, Roma 1963, p. 34. È ovvio che, di Brandi sul restauro, va considerato anche, almeno Id., *Il restauro. Teoria e pratica 1938-1986*, a cura di M. Cordaro, Roma 1994.

<sup>2</sup> Cfr., per ambo gli aspetti, G. Kubler, *La forma del tempo. Considerazioni sulla storia delle cose* (1962), Torino 1976.

<sup>3</sup> Per quest'ultimo aspetto, v. soprattutto C. Brandi, *Teoria generale della critica*, Torino 1974.

<sup>4</sup> Non creatività, giusta l'osservazione di W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee. L'Arte il Bello la Forma la Creatività l'Imitazione l'Esperienza Estetica* (1975), a cura di K. Jaworska, Palermo 1993, pp. 285-305.

<sup>5</sup> L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività* (1954), Bologna 1960.

Maestro senese, infatti, distingue la prima e l'ultima fase del processo che dà vita all'opera, nei termini, rispettivamente, di *costituzione d'oggetto* e di *formulazione d'immagine*.<sup>6</sup> Ciò mentre il filosofo piemontese discerne simmetricamente le medesime, secondo le categorie della *forma formante* e della *forma formata*.<sup>7</sup> È pur vero che, stanti dette specularità di cadenze genetiche, ascritte al testo visivo, gli accenti sono e restano diversi. In Brandi, risulta palese il passaggio dall'oggettualità, appunto, all'immagine, entro un ambito di graduale sublimazione. Un transito, insomma. In Pareyson, la potenzialità espressiva parrebbe già più insita nel dato materiale in sé. Certo, si tratta di una virtualità tutta da disvelare, ed in termini univoci, inconfondibili, ad opera di una formatività che si inverte nel proprio farsi.

Riguardo ai modi della generatività figurativa, essi sono impliciti in quanto appena asserito. E non è qui possibile soffermarvisi, se non in connessione a quello che sto per aggiungere. Di poi, per ciò che attiene al riconoscimento dell'opera, ebbene, questo, secondo si è visto, costituisce un fattore cruciale, decisivo – secondo Brandi – del restauro e nel restauro. In più, esso rappresenta un momento ed un ganglio vitale dell'estetica *tout court*, ancor oggi, allorché è nevralgico il rapporto soggetto-oggetto, nei termini della ricezione dell'opera. Il ri-conoscimento, dunque, come può essere davvero ed in concreto attuato? Con e tramite il restauro? Allora, come si ravvisa l'opera d'arte? Forse, paradossalmente, soltanto con il restauro medesimo? In ogni caso, tale ultima operazione investe, secondo Brandi, «solo la materia».<sup>8</sup> Tuttavia, si può osservare che Brandi stesso definisce questa come mezzo fisico, veicolo d'immagine, tempo e luogo necessari per l'ostensione.<sup>9</sup> Egli, poi, pur sempre aggiunge che sono materia dell'opera pure il sito, la luce, l'atmosfera, le condizioni che ne consentono l'epifania.<sup>10</sup> Ma, a rigore, dette condizioni sono materia in ben altra ottica, che non quella della mera datità fisica. Per altro verso, se il restauro interviene sulla sola sostanza corporea (ma è proprio così, ed in quale accezione?), come può in effetti verificarsi il riconoscimento dell'immagine, in quanto tale? E qual è il reale nesso fra la materia e la figuratività? Va qui aggiunto, ad onor del vero, che la fase dell'identificazione estetica rappresenta un travagliato fattore aporetico, in tutte le filosofie dell'arte. Se ri-conoscimento significa ri-generazione mentale dell'opera, se la *coscienza riguardante* ricostituisce questa al proprio interno, e, con ciò, la ri-produce, allora il processo che ha condotto alla forma deve venire rinnovato. E ciò, sia pure non in termini meramente reiterativi, ma, piuttosto, di sintetico compendio. Riconoscere vuol dire, in qualche modo, ri-generare l'opera, insomma, ri-plasmarla, ri-formularla. Tutto questo risulta letteralmente impossibile, non solo in forza dell'irripetibilità del dato storico. Ma proprio per l'irreplicabilità e dell'*iter* genetico e del suo esito, a petto dell'unicità, dell'inconfondibilità, dell'individualità, dell'intima identità del testo figurale. Dette aporie, pure per come additate da de Mambro Santos,<sup>11</sup> sembrerebbero, dunque, inerenti al campo, costitutive di questo, intrinsecamente sue proprie, anche al di là di Brandi. In effetti, se la ri-generazione estetica ha un senso, questa, seppure senza confondervisi, ha molto a

<sup>6</sup> Così, ad esempio, C. Brandi, *Quattrocentisti senesi*, Milano 1949, pp. 96-99 e *passim*. Ma vedi pure, tra l'altro, Id., *Elicona I. Carmine o della Pittura*, Torino 1962<sup>2</sup>, pp. 54-55. Inoltre, Id., *Segno e immagine*, Milano 1960, p. 83 e *passim*.

<sup>7</sup> L. Pareyson, *Estetica cit.*, *passim*.

<sup>8</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro cit.*, p. 35.

<sup>9</sup> Ivi, p. 34.

<sup>10</sup> Ivi, p. 40.

<sup>11</sup> R. de Mambro Santos, *Opera al bivio. Alle origini della moderna storiografia critica dell'arte*, Roma 2001, pp. 29, 38, 83.

che fare con l'interpretazione, con quella "autentica" (ammesso che esista, ben oltre l'artefice), in particolare. Si veda come la tra-duzione, a sua volta, includa ambo le fasi, ma con plurime possibilità di sbocco. Come, ad un estremo, la filologia (traslazione tendenzialmente letterale), ed, all'altro, la nuova riformulazione poetica. La quale adotta la lirica di partenza come materiale (si veda il caso, assai specifico, degli *spolia*, in scultura ed in architettura) per un nuovo, differente dispiegamento estetico. Là dove sono possibili infinite vie, non solo intermedie, anche in rapporto alla problematicità, esegetica e/o poetica, di ciascuna tra-duzione. Qui si trattava, però, oltre a tutto, di trasferimento da una lingua ad un'altra. Nella lettura, nella declamazione, come nell'esecuzione musicale, invece, il testo scritto rimane se stesso (come, per converso ed a suo modo, il progetto), anche in più copie. E ciò, differentemente dal componimento figurativo, generalmente unico. Mentre la *resa* dell'elaborato poetico o musicale medesimo invero, insieme, un'ermeneutica in atto ed un'incarnazione dell'opera. Una manifestazione non univoca, stante non solo il suo aspetto indissociabilmente interpretativo, ma stante, altresì, il suo, inevitabilmente diverso, estrinsecarsi, innumeri volte, nel tempo.

E proprio il tempo è un altro punto cruciale della teoria restaurativa *tout court*, di quella brandiana in particolare. Rispetto a: «durata», «intervallo» ed «attimo»,<sup>12</sup> si è dianzi vista la prima di tali fasi, quella genetica, nelle sue due, caratteristiche e peculiari, articolazioni prioritarie. L'intervallo è, invece, appunto il tempo intercorrente tra la formulazione e la ricezione, un intermezzo che, progressivamente, si dilata, di volta in volta, ad ogni presente storico della coscienza riguardante. L'attimo, infine, è l'oggi, il fuggevole *hic et nunc*, il solo momento legittimo per l'intervento di restauro, senza retrospezioni e retroattività indebite. Naturalmente, qui sono necessari allacci vuoi al concetto di tempo cronologico, vuoi alla connessa idea di reversibilità. Dunque, alle scienze, alle tecniche di indagine e di misurazione in merito, alle epistemologie ed alle culture attinenti. In tal senso, non ci si può non rivolgere, fra i tanti, proprio ad Husserl,<sup>13</sup> sicuro riferimento di Brandi, ma pure a Bergson.<sup>14</sup> Inoltre, ad esempio, a Heidegger<sup>15</sup> ed a Paci.<sup>16</sup> Ed oggi-giorno, su altro versante, a Prigogine.<sup>17</sup> Senza contare il contributo del romanzo, con Proust<sup>18</sup> in primissima linea. La problematicità estrema del concetto di tempo, anche nelle sperimentazioni sulle particelle, sta oggi emergendo sempre più.<sup>19</sup> E coinvolge appieno le priorità accademiche fra gli avvenimenti e, con ciò, quello che poteva ingenuamente apparire come un ovvio baluardo conoscitivo (almeno, per noi, in Occidente): l'irrevocabilità. Ma, com'è naturale, non si intende qui scindere il ragionamento dal contesto storico-culturale entro cui esso si sviluppa. Il che vige pure per il nostro, odierno modo di guardare al magistero brandiano, oltre che per questo, in sé. Peraltro, il discorso

<sup>12</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., pp. 49-51.

<sup>13</sup> E. Husserl, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo* (1928), a cura di A. Marini, Milano 1998; ma v. pure la versione Id., *La coscienza interiore del tempo* (1928), lezioni del 1905 con aggiunte successive, a cura di G. Ferraro, Napoli 2002.

<sup>14</sup> H. Bergson, *Durata e simultaneità (a proposito della teoria di Einstein)* (1922), a cura di P. Taroni, Bologna 1997.

<sup>15</sup> M. Heidegger, *Il concetto di tempo* (1924), Ferrara 1990; Id., *Essere e tempo* (1927), Torino 1953; Id., *Tempo ed essere* (1969), Napoli 1998; Id., *Prolegomeni alla storia del concetto di tempo* (1979), Genova 1991.

<sup>16</sup> E. Paci, *Tempo e relazione*, Torino 1954.

<sup>17</sup> I. Prigogine, *La nascita del tempo* (1984, 1987), Roma-Napoli 1988; I. Prigogine - I. Stengers, *Tra il tempo e l'eternità* (1988), Torino 1989.

<sup>18</sup> M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto* (1913-27), Milano 1983.

<sup>19</sup> Cfr. H. Poirier, *Le temps n'existe pas*, in «Science & Vie», MXXIV (2003), pp. 36-50, ove si riferisce delle ricerche fisiche di N. Gisin, H. Zbinden, V. Scarani, A. Stevanov, A. Suarez.

di Brandi, in merito, sviluppa una lineare consequenzialità argomentativa del tutto accettabile, stanti le premesse. Almeno alcune delle quali fanno implicitamente capo ad un *habitus* mentale di vocazione a matrice giudaico-cristiana.

L'altro, basilare e connesso, fronte tematico della *Teoria* è, poi, com'è noto, quello delle istanze che vi presiedono, estetica e storica. Si tratta delle esigenze di fondo su cui, sin dal tardo Ottocento, ruotava il campo. Ma le quali, sino a Brandi, erano concettualizzate ed espresse prevalentemente alla buona. E ciò, da un canto, in nome di un bello generico, quando non astratto o ideale, e, rispettivamente, dall'altro, nei termini di un, vago e retorico, riguardo per il passato, in chiave, salvo che in Riegl,<sup>20</sup> piuttosto documentaria e/o filologica, talora anche civica. Ciascuna delle dimensioni era assunta, poi, in termini, non di rado, visionari. In Brandi, al contrario, è ben presente una sua propria, originale ed esplicita filosofia dell'arte, con ricadute, ancorché mediate (ma non sempre biunivoche, in termini speculari), sul restauro. Invece, la sua visione della storia, come tale, risulta meno marcatamente approfondita. Da qui, il legame con la pur relativa supremazia del fattore estetico è palese. In ogni modo, la preminenza dell'elemento figurativo non conduce, nelle varie e diversificate correnti che la assumono, ad esiti restaurativi fra loro affini. Anzi, divaricati. E ciò non solo per il diverso peso, di volta in volta, dell'istanza attinente, in assoluto e nei confronti dell'altra. Ma per la sua caratterizzazione qualitativa, in molti autori non ben precisata (*parusia*, nel ripristino; intuizione-espressione, nel restauro critico; estetica letteraria e decadente, nella conservazione ruskiniana; inconsapevole filosofia dell'arte diffusa – peraltro, ricusata pressoché *in toto*, eppure distortamente ed occultamente in vigore, oltre che ritenuta più aleatoria dell'ulteriore esigenza di fondo – in seno al “puro” conservazionismo odierno). La dimensione storiografica, in ogni caso, è rappresentata meno dettagliatamente, in Brandi. Ed in lui ricade alla fine, com'è inevitabile, pur sempre nell'alveo estetico. O, comunque, essa è, per così dire, circonfusa da questo, già per la sola occasione di trovarsi sinonimicamente dinanzi all'«eterno presente», alla «realtà pura», al «momento extra-temporale», all'«astanza», all'«epifania dell'immagine».<sup>21</sup> Ma se qui pare legittimo chiedersi se possa davvero esistere – ben al di là di una storia del gusto – una storia dell'arte, per come così precisamente intesa, si tratterebbe, allora, di trarne le debite conseguenze. Per converso, ci si può domandare se un approccio storiografico, in merito, debba o possa venire, seppure travagliatamente, subordinato ad una visione estetica, in qualche guisa, conflittuale, rispetto all'approccio medesimo. Una visione, insomma, inevitabilmente nostra, non di necessità ed appieno congenita nelle relative opere, che pur si assumono in esame.

Ecco, dunque, uno dei motivi di fondo per cui ho proposto di rivolgersi agli oggetti da restaurare, in termini sincronici e diacronici, piuttosto che estetici e storici. Termini, peraltro, convergenti nell'attualità dell'attimo presente ed anche distintamente dotati di forti implicazioni sia nell'una, sia nell'altra ottica. E, naturalmente, da contemperare, con costante equilibrio. Peraltro, come ci si può applicare alla realtà storica con una forte accentuazione, insomma, con un filtro, di ordine estetico, così vale il viceversa. Il problema sta, allora, proprio nel restauro, nel perseguire una pur ardua, perigliosa sintesi, decantata e matura, fra i due approcci.

<sup>20</sup> A. Riegl, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und Seine Entstehung*, Wien-Leipzig 1903.

<sup>21</sup> Per la prima definizione, v., ad esempio, C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 50; Id., *Morandi lungo il cammino*, Milano 1970, pp. 12-25; per la seconda, cfr., tra l'altro, Id., *L'attività giovanile di Gianlorenzo Bernini*, appunti dalle lezioni, a.a. 1968-1969, Roma 1969, p. 28; per la terza, *Teoria del restauro* cit., p. 51; per la quarta, Id., *Codice e struttura nelle arti figurative con un corso monografico sul Brunelleschi*, a.a. 1967-1968, Roma 1968, pp. IV-VI, 58, 63, 125; per la quinta, Id., *Teoria del restauro* cit., p. 37 e Id., *Le due vie*, Bari 1966, p. 173, testo da riguardare per tutti gli aspetti qui richiamati.

In ogni modo, l'innegabile, sostanziale rispetto di Brandi per la materia costitutiva dell'opera d'arte sembrerebbe revocare in dubbio – o, almeno, attenuare – quanto appena affermato, circa premesse ed esiti del particolare predominio da lui assegnato all'istanza estetica. Detta materia rimane un *veicolo*, un mezzo, nei riguardi dell'epifania, vale a dire il fine. Ma essa va conservata, anche qualora deperita, a motivo della sua storicizzazione, inclusiva, sì, della sua *costituzione fisica*, ma oltre questa. Così, essa rimane niente affatto surrogabile, almeno «solo ove collabori direttamente alla figuratività dell'immagine».<sup>22</sup> Per cui, i supporti, i nuclei interni e le ossature portanti potrebbero, se necessario, venire rimpiazzati, quando non immediatamente incidenti sulla configurazione. Ed è qui il punto. In ogni modo, si può precisare che materia e struttura sono concetti che hanno aree in comune, ma senza identificarsi *in toto*. Là dove la seconda rappresenta solo una parte ben specifica della prima, più o meno ampia e discernibile, in rapporto ai casi. Inoltre, riguardo al legame etico mezzi-fini, si tratta di considerare la catena indisciungibile tra strumenti e scopi. Ove, oltretutto, i primi possono costituire, assumendone appieno le vesti, degli obiettivi, nei confronti di altre vie possibili. Al riconoscimento dei valori, e delle opere che questi incarnano, conseguono dunque, kantianamente, i connessi doveri di conservazione.

D'altro canto, si constata che, in Brandi, si tende davvero a conciliare con convinzione – fino dove la cosa sia praticabile – le anzidette due istanze. E ciò lo si acclara nell'esame distinto, da lui compiuto, appunto circa il restauro, in esplicito riferimento a ciascuna. Così, si riscontra che vuoi per l'una, vuoi per l'altra, non solo il rudero, ma pure la patina vanno, tendenzialmente ed analogamente, rispettati, serbati. Ed a buon motivo. La questione rimane aperta, invece, e conflittuale, per le aggiunte, oltre che per i rifacimenti. Là dove le prime, così come i secondi, vanno sempre assoggettati ad una valutazione, alla fine, piuttosto estetica che storica. In ogni caso, a parte la necessaria riproposizione, qui ed ora, del vecchio, ma non del tutto superato, *distinguo* crociano fra storia e cronaca,<sup>23</sup> circa oggetti, tracce e lacerti del passato, va pur detto che il potenzialmente drammatico confronto fra le istanze è, negli scritti di Brandi, in linea di tendenza, ridimensionato. O, se non altro, contenuto limitatamente a casistiche definite. E non esteso, comunque, all'intero novero dei temi che, nel restauro, possano, in qualche modo, coinvolgere conflittualmente entrambe le esigenze di fondo. Ma è sulla consustanzialità, pur senza appiattimenti, fra materia e forma, che si gioca la sottile partita a scacchi che ci riguarda da vicino. Un coesistere che, a mio parere, si affida, in vero, a *quella* data corporeità, da cui, sola, promana l'alito vitale, insomma, lo spirito di *quella*, precisa esperienza estetica, formulazione d'immagine inclusa. Com'è naturale, qui potranno assumere un ruolo importante sia il concetto di materia, sia quello di esito figurativo. Ma non tanto in termini generali e fra loro separati, quanto, appunto, in riferimento al legame fra i due, in ambito propriamente estetico. Oltre che in attinenza all'intima identità dell'opera d'arte, nel tempo.

Sempre riguardo ad una siffatta identità, sussiste, in Brandi, la questione della specifica spazialità del testo figurativo, in rapporto a quella del vivere quotidiano ed al delicato «punto di sutura» tra le due.<sup>24</sup> Questo discorso, di certo, non è disgiunto né dall'idea di materia dell'opera d'arte, né dall'aspetto interpretativo del restauro, non a caso visto an-

<sup>22</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 45.

<sup>23</sup> B. Croce, *Teoria e storia della storiografia*, Bari 1917, pp. 3-17 (il I cap. *Storia e cronaca*).

<sup>24</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 79.

che come *ermeneutica pratica*, da Carboni.<sup>25</sup> In effetti, la luce, il sito e l'atmosfera sono, allo stesso tempo, materie, condizioni e vincoli. I quali, se assecondati, consentono la corretta e manifesta estrinsecazione dell'immagine. Essi inverano dei mezzi fisici, altresì intesi in chiave, *lato sensu*, museale. Ma più indefiniti, mutevoli, transeunti ed impalpabili, di quelli a cui è più direttamente ed immediatamente affidata la figuratività dell'opera. Essi, ancora, costituiscono parte della spazialità comune, esistenziale. Essi, inoltre, permettono, alla specifica spazialità del testo figurativo, di dispiegarsi appieno. Essi, infine, possono fornire il necessario soffio di vita a quella particolarissima sospensione estetica che si attua nell'opera. Ma pure, magari, in più opere circonvicine contemporaneamente, entro un dato sito storico. Il che, oltretutto, può condurre non solo alle previste (ma non circostanziate definibili) interferenze con la spazialità del vivere quotidiano, ma ad aree di sovrapposizioni e condensamenti fra più spazialità figurative. Con tutti i fini problemi derivanti, e in sede critica, e in sede di restauro.

Tuttavia, se il restauro medesimo è, *in primis*, riconoscimento figurativo, allora esso è anche, inevitabilmente, ermeneutica estetica in atto. Un'esegesi che s'incardina univocamente nel vivo dell'opera interpretata. E ciò, peraltro, a mezzo, come intende Philippot,<sup>26</sup> di un linguaggio congenere, nei confronti di quello dello stesso testo di riferimento. Insomma, si tratta di porsi la questione se possa darsi davvero riconoscimento senza interpretazione, e viceversa. In tal senso, può aggiungersi, in sintesi, che l'identificazione, anche folgorante, si accompagna ad un'esegesi almeno implicita, *in nuce*. Mentre questa, se non accede pure alla prima, esamina l'oggetto riguardo ad aspetti, ancorché magari interessanti, tuttavia in sostanza altri da quelli relativi alla sua essenza profonda, vale a dire quella estetica, nel senso più specifico e pieno.

In ogni modo, più ermeneutiche sono possibili solo limitatamente, nel restauro. Ed, oltretutto, in termini mediati ed alternativi (come disegni, plastici, simulazioni, a stretto paragone; o tramite gare, concorsi, con più proposte propedeutiche e con i confronti derivanti), mai conviventi in contemporanea, *in corpore vili*. Salvo forse, ed in parte, il problematico caso del restauro di un restauro. Talora, dette interpretazioni, entro l'intervento conservativo ed a mezzo di questo, sono inconsapevoli o involontarie. Ovvero, addirittura, negano l'evidenza, circa la propria natura, nei fatti esegetica. Che resta tale, magari non condivisa, anche di fronte alla pretesa di interventi ingenuamente "oggettivi". Al contrario, si tratta di pratiche, le quali, invece, comportano sempre scelte delicatissime, certo, da circoscrivere: storiche, estetiche, etiche, tecniche. In ogni caso, l'inconfondibile esegesi in atto fornita proprio dal restauro è prefigurabile soltanto in parte, preventivamente. E ciò appunto a cagione del carattere processuale del restauro stesso. Che, per sua natura, si confronta in termini così immediati con il manufatto, nella viva carne di questo, da porsi potenzialmente in grado di scoprirne aspetti, caratteristiche, fasi, componenti, persino valenze (sinanco in chiave attributiva), talora, fino a quel momento, addirittura incogniti. Il che è vero, anche se il ruolo potenzialmente conoscitivo del restauro deve essere inderogabilmente subordinato a quello trasmissivo. In ogni modo, quanto precede pone in luce l'ineluttabilità, in merito, delle varianti in corso d'opera, nei confronti di qualsivoglia progetto *a priori*. Il che non toglie l'esigenza di limitare il più possibile il numero e l'entità di queste, ai casi strettamente e per davvero necessari.

<sup>25</sup> M. Carboni, *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, Milano 2002, pp. 145-147. Naturalmente, del medesimo autore, cfr., su Brandi, Id., *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Roma 1992.

<sup>26</sup> P.-A. Philippot, *Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures*, in «Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine», II (1959), pp. 5-19.

Di nuovo, ponendosi in sintonia con il concetto e lo spirito dell'opera d'arte, quest'ultima risiede, secondo Brandi, come un tutto, anzi, un «intero»,<sup>27</sup> in ciascuno dei suoi frammenti. Ogni elemento, ogni brano, dunque, seppure materialmente scissi dalla *concatenazione formale* che li sottende, alludono ad una sorta di *unità potenziale* del testo figurativo.<sup>28</sup> Tutto ciò, da un lato, fa pensare all'idea di *nuovo intero* di cui tratta Simmel.<sup>29</sup> Dall'altro, induce a riflettere, oltre che alle infinite tipologie di casistiche espressive coinvolte, sul significato intrinseco dei residui, anzi, delle vere e proprie reliquie, come tali. Evocanti, a loro modo, l'intero dell'oggetto da cui derivano e, con ciò, l'intatta sacralità (non feticismo) veicolata da questo. In seno ad un simile genere di metonimia, le lacune, che rappresentano un *Leitmotiv* del restauro in ogni filone artistico, non dovrebbero costituire un problema insormontabile, almeno sotto un profilo rigorosamente teoretico. Ed è qui che si manifesta la maggiore problematicità dell'impostazione brandiana. Infatti, se l'opera risulta divisa, frammentata, si dovrà, secondo Brandi, «cercare di sviluppare la potenziale unità originaria che ciascuno dei frammenti» possiede.<sup>30</sup> Nel caso, allora, ci si dovrà cimentare nello «svolgere i suggerimenti impliciti nei frammenti» medesimi, o «reperibili in testimonianze autentiche dello stato originario».<sup>31</sup> In proposito, si può eccepire quanto segue. In primo luogo, l'unità o lo stato primevi non ognora rappresentano la foggia consolidata, ma, talvolta, semplicemente una fase, che solo in séguito eventualmente riceve il suggello imperioso della forma. Delle stigmate, insomma, le quali possono liberamente assumere lo *status* antecedente come materia, come vincolo del proprio operare. Un vincolo, appunto, riscattato, risolto in forma. In secondo luogo, il riferimento a testimonianze autentiche, ma mediate, le quali potrebbero non trovare compiuti riscontri tangibili sull'oggetto, non è del tutto convincente. E ciò, anche per l'ipotizzabile carattere non sempre *in toto* circostanziato e puntuale della fonte. Infine, *last but not least*, se l'opera suggerisce, perché rendere esplicite le indicazioni ivi contenute? Che bisogno c'è di sviluppare un'unità, originaria o meno? E come si riesce a farlo, senza cadere in arbitri? Non si rischia, insomma, di conseguire effigi pedissequa e didascaliche, in definitiva, prive di quel sigillo inconfondibile già estrinsecato, ma non altrimenti ripetibile, nel soggetto autentico? E non s'instaurerebbe, così, una sostanziale, seppur sottile (peggio, qualora camuffata e, come tale, contrastata da Brandi), disarmonia-alterità fra brani residui e lacune integrate?

In ogni caso, per Brandi, la questione non è del tutto chiusa. Assolutamente fondamentale, nel suo discorso, che concerne le mancanze in quanto interruzioni «nel tessuto figurativo»,<sup>32</sup> è, infatti, l'esplicito riferimento alla psicologia della percezione.<sup>33</sup> E, allora, appare limpido come la lacuna stessa sia non solo e non tanto un'assenza, ma, a suo modo, una «presenza» ingombrante, mai neutra, anzi, distorcente. La fallanza, alla fine, sarà «un corpo estraneo», dotato di forma e colore «irrelativi alla figuratività dell'immagine rappresentata».<sup>34</sup> Là dove, insomma, si attua un inopinato ribaltamento di ruoli,

<sup>27</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., pp. 41-42.

<sup>28</sup> Ivi, p. 42.

<sup>29</sup> G. Simmel, *La rovina* (1919<sup>2</sup>), in «Rivista di estetica», XXI (1981), 8, pp. 121-127, nel numero monografico su *Estetica delle rovine*.

<sup>30</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 44.

<sup>31</sup> Ivi, p. 45.

<sup>32</sup> Ivi, p. 46.

<sup>33</sup> Cfr., in merito, l'intero, recente numero di «Rivista di estetica», XLIII (2003), 24, dedicato a *Bozzetti in memoria di Paolo Bozzetti*, a cura di C. Barbero - R. Casati - M. Ferraris - A. C. Varzi.

<sup>34</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 46.



con la figura ridotta a fondo e con quest'ultimo che, nel contempo, assurge al rango della prima. Il raffronto qui prospettato da Brandi con la macchia su vetro è, in proposito, assai acuto ed efficace. E chiarisce in che modo questa chiazza – recepitata come fosse situata ad un livello comunque diverso, nei rispetti della superficie del dipinto – faccia e lasci presagire, inferiormente a sé, la prosecuzione della pittura. Con ciò, si prospetterebbe un genere di controribaltamento, alla fine, di sostanziale ritorno delle due componenti alle proprie, rispettive e più congrue assegnazioni. Ove alla lacuna verrebbe conferita una cromia che non si accordi, non eccella «sui colori del dipinto» stesso. Ma, anzi, «se ne stacchi violentemente nel tono e nella luminosità se non nel timbro», funzionando, così, «come la macchia sul vetro». <sup>35</sup> Questo ficcante, rigoroso e conseguente discorso teorico brandiano non ha avuto il séguito, né concettuale, né pratico, che, senza alcun dubbio, avrebbe meritato appieno.

In effetti, lo stesso Brandi, nell'operatività da lui promossa, in tempi difficili, nell'ICR, oltre che nell'Appendice intitolata *Postilla teorica al trattamento delle lacune* (del 1961), arriva a porsi la questione se «l'unità d'immagine [...] non consenta la ricostituzione (nel componimento pervenuto manchevole) di certi passaggi perduti», così da reinstaurarne l'unità potenziale. Ciò, secondo il Maestro, è lecito, purché consista «in una legittima secrezione dell'immagine stessa». <sup>36</sup> Ove l'integrazione dovrà essere limitata «e riconoscibile, quale *proposta* che si assoggetta al giudizio critico altrui». In breve, si tratta del risarcimento detto 'a rigatino' o «tratteggio». <sup>37</sup> In proposito, mentre l'idea concernente la subordinazione al vaglio critico mi sembra comunque fondamentale, invece, le premesse, anche rispetto all'attinente, rigoroso ragionamento teorico, di cui all'anteriore capoverso, mi paiono più opinabili. Ed, in parte, contrastanti con il ragionamento stesso. La ricostituzione dei passaggi perduti, infatti, non sarebbe strettamente obbligata, in presenza di un'unità potenziale che, ricordiamolo, è già contenuta in ciascun frammento. E la quale, dunque, non abbisogna di venire ricomposta, in quanto allusivamente in essere. Quanto, poi, alla «legittima secrezione», si tratta di una formula retoricamente brillantissima, ma non altrettanto chiara e circostanziatamente persuasiva. In ogni modo, sarebbe il caso – tenendo conto di alcuni punti fermi brandiani – di procedere oltre, sulle lacune. E ciò, iniziando a considerare le svariatissime gerarchie fra le medesime, anche in rapporto alla loro collocazione, in seno, di volta in volta, alla figuratività ed agli equilibri propri del singolo dipinto (come si sta tentando di realizzare, tramite una ricerca in corso, con gli amici Argenton e Basile). <sup>38</sup> E, poi, c'è sempre la questione delle mancanze, nella loro eventuale tridimensionalità e nella loro possibile consistenza statica, in altri settori figurativi, come la scultura e l'architettura.

Un tono assai alto e ragionato è senza dubbio quello che Brandi riserva alla considerazione del *rudero*. Anche qui, è legittimo un qualche accostamento con Luigi Pareyson e, prima ancora, con Georg Simmel. Ma l'importante, in Brandi, è, oltre al resto, la valutazione paritaria della rovina, in sintonia con l'istanza storica e, distintamente, con quella

<sup>35</sup> Ivi, p. 47.

<sup>36</sup> Ivi, p. 101.

<sup>37</sup> Ivi, p. 102. Cfr. H. Althöfer, *La questione del ritocco nel restauro pittorico* (1974), Padova 2002.

<sup>38</sup> Sul tema cfr. A. Argenton - G. Basile, *Restauro e psicologia dell'arte: un'occasione di verifica della "Teoria del restauro" di Cesare Brandi*, in *Il restauro della Cappella degli Scrovegni. Indagini, progetto, risultati*, atti del convegno internazionale di studi su *Giotto e la Cappella Scrovegni dopo i recenti restauri*, Padova 21-23 novembre 2002, a cura di G. Basile, Ginevra-Milano 2003, pp. 272-286.

estetica. Naturalmente, potrebbero qui venire invocati vari aspetti. Come quello, già lumeggiato, circa la «risoluzione ambientale sul piano pittorico»,<sup>39</sup> a mezzo dell'avanzo e del relitto, in raccordo con la vegetazione. Come quello dell'analogia-differenza con il torso ed il frammento.<sup>40</sup> Ma fondamentale, in proposito (tuttavia, non solo per il rudero a sé, ma, in genere, per il deterioramento), sarebbe un affondo circa il tema più ampio della 'caducità'<sup>41</sup> e delle sue estetiche (come, diversamente, nell'orrifico, nel pittoresco, nel sublime – in quanto piacere travagliato, sin dal '700 – con le ulteriori, specifiche distinzioni interne). La questione di base, in proposito, è pure quella del riconoscimento figurativo delle vestigia in quanto opere d'arte, o meno, ben al di là del mero dato archeologico. E ben oltre un certo qual automatismo, in proposito, ove Brandi potrebbe essere quasi accomunato con Pareyson. Al di là di legittimi *distinguo*, comunque, tra rovine antiche (trilitiche o massive), medievali (gotiche, o non), moderne (o del moderno), industriali, contemporanee (o del contemporaneo), si potrebbe, in tale ultimo senso, prospettare un qualche rapporto di obiettiva sintonia con il decostruttivismo, ad esempio. Inoltre, ci si potrebbe, non a caso, cimentare con le diversità tra i ruderi del tempo e/o quelli della natura e quelli dell'uomo, fra quelli pagani e quelli cristiani, ancora, tra quelli traumatici e quelli sedimentati, a quelli promiscui, infine, alle talora ambigue e comunque sottili disomogeneità, mescolanze incluse, fra rovine vere, finte, artificiali e non. Fino ad interrogarsi sul ruolo degli *spolia* e, distintamente, ma non separatamente, sul senso del "non finito", anche rispetto alla formulazione d'immagine. Dove risiederebbe, poi, riguardo ai residui, ancor più quelli artefatti, il degrado intrinseco, costitutivo, dunque, da rispettare e quello estrinseco, da contrastare? Ecco che il legame stretto fra questi argomenti ed il mondo del restauro diviene, così, del tutto esplicito.

In ogni modo, sempre riguardo al «rudero», il suo vaglio accortamente equilibrato e distinto, secondo la direttiva estetica e secondo quella storica, conduce, in Brandi, a sagge ed omogenee confluenze comportamentali, di fondo. Che, com'è più che implicito, traggono spunto, rispettivamente, da un lato, dalla valutazione letteraria, pittorica ed ambientale-paesistica, se si vuole, malinconica, della rovina. Dall'altro, dal suo soppesamento, comunque, come attestazione, come testimonianza e come residuo storico. Ma si tratta, a proposito delle vestigia, di aspetti non proprio separabili.<sup>42</sup>

Resta in sospeso, a questo punto, il discorso – anch'esso di base – circa le «aggiunte». È evidente che, per Brandi, queste andrebbero tendenzialmente mantenute, in ragione dell'istanza storica. Ma esse, all'opposto, andrebbero in linea di massima espunte, in base all'esigenza estetica. D'altra parte, si può osservare che l'addizione è tale rispetto ad un testo di riferimento, a suo modo compiuto. Ma, ad esempio, la processualità dell'architettura, l'attinente lunga durata, come linguaggio nel suo farsi, fanno sì che, sovente, in proposito, sia assai arduo definire se davvero si estrinsechi, ovvero, alla peggio, si celi, ma,

<sup>39</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 70.

<sup>40</sup> Si veda, rispettivamente, O. Rossi Pinelli, *Cultura del frammento e orientamenti nel restauro del XIX secolo*, in *Giovanni Secco Suardo. La cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte*, atti del convegno internazionale di studi Bergamo 9-11 marzo 1995, a cura di G. Basile - E. De Pascale, in «Bollettino d'Arte», Suppl. al n. 98 (1996), pp. 11-20; E. Tavani, *Il frammento e la rovina: su alcune eredità dell'estetica del '900*, in *La nuova estetica italiana*, interventi introduttivi al seminario, Palermo 27-28 ottobre 2001, a cura di L. Russo, Palermo 2001, pp. 215-225.

<sup>41</sup> Cfr., sull'argomento, S. Freud, *Caducità* (1915), in *Considerazioni attuali sulla guerra e la morte*, Roma 1982, pp. 49-56; O. Becker, *Della caducità del bello e della natura avventurosa dell'artista. Una ricerca ontologica nell'ambito del fenomeno estetico* (1929), a cura di V. Pinto, Napoli 1998.

<sup>42</sup> Cfr. M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo* (2003), Torino 2004.

comunque, in che cosa consista un tale, sicuro riferimento di base. A meno di non rifarsi ad un'identità, in termini diacronici dilatati, del monumento. Rispetto a tutto ciò, peraltro, già la definizione di aggiunta risulterebbe sostanzialmente impropria. Anche se l'idea di un'opera per tagli verticali non è detto che debba investire tutto intero il suo arco storico, sino ad oggi. Ma, magari, soltanto una sezione temporale, anche spesso, di questo. Di più. Non è neppure detto che ogni aggiunta vada considerata, sempre e comunque, «una testimonianza del fare umano e», perciò, «della storia».<sup>43</sup> Là dove l'aspetto documentario resta evidente, ma non è sicuro che debba ognora e per forza inverarsi in storia, ma talora, magari, in cronaca. Nell'ipotesi della «remozione», comunque, Brandi postula, prudenzialmente ed intelligentemente, la necessità di lasciarne «traccia [...] sull'opera»,<sup>44</sup> vale a dire direttamente su questa. Non intendo ora disquisire troppo sulla differenza, sottile, tra il custodire una sorta d'impronta dell'aggiunta come tale, ovvero della sua espunzione. Del resto, i due generi di interventi, in linea di principio simili, eppure distinti, potrebbero, di certo, anche coincidere. In ogni caso, essendo dotata di «maggiore peso»,<sup>45</sup> sia pure dopo tormento, l'istanza estetica, sull'altra, ecco che ne deriva un indirizzo di massima volto ad asportare la sovrapposizione. In particolare, Brandi sostiene che «se l'aggiunta deturpa, snatura, offusca, sottrae in parte alla vista l'opera d'arte, questa aggiunta deve essere rimossa, e solo dovrà curarsi [...] la conservazione a parte, la documentazione e il ricordo del trapasso storico».<sup>46</sup> Mentre si può consentire senz'altro con quest'ultima necessità, invece, ben più problematica risulta la premessa da cui, pure, tale èsito procede. E ciò, più precisamente, anzitutto nel senso che, proprio e paradossalmente sotto un rigoroso profilo storiografico, può persino essere contemplabile, sebbene del tutto eccezionalmente, un'espunzione di elementi e sovrapposizioni non proprio di rilievo. Ma, magari, negativamente incidenti in chiave statica, ad esempio, oltre che lesivi rispetto alla fase storica anteriore. Dal punto di vista estetico, poi, le addizioni potrebbero, talora, risultare addirittura risolutive, come in talune sculture antiche, ove la moderna *facies* potrebbe completare l'oggetto, appunto in senso figurale. Mentre esse potrebbero risultare fuorvianti, proprio entro un'ottica storiografica, almeno in chiave archeologica, riguardo alle attribuzioni ed alla riconoscibilità del personaggio.<sup>47</sup> Ecco, dunque, che i termini del problema possono pure e persino ribaltarsi. E non ognora in casi-limite.

Resta, da soppesare e confrontare con l'altro poco fa menzionato, un indirizzo di fondo. Secondo cui, «è [...] sempre un giudizio di valore che determina la prevalenza dell'una o dell'altra istanza nella conservazione o nella remozione delle aggiunte».<sup>48</sup> Un criterio sostanzialmente corretto, accettabile e ragionevole, di fronte al restauro inteso come riconoscimento e trasmissione di valenze incorporate nelle opere. Eppure, il rimescolamento appena accennato fra le istanze di fondo; inoltre, la complessa e sotterranea mutazione dell'una nell'altra; da ultimo, il temperamento necessario fra un'ottica sincronica ed una diacronica – riferite a tutti i fenomeni, anche a quelli estetici, talora geneticamente *in progress* – tutto ciò sarebbe potenzialmente in grado di sommuovere l'intera impalcatura del discorso. Infine, c'è sempre l'opinabilità dei giudizi, del resto inevitabile.

<sup>43</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 62.

<sup>44</sup> Ivi, p. 63.

<sup>45</sup> Ivi, p. 71.

<sup>46</sup> Ivi, p. 71.

<sup>47</sup> Cfr., tra l'altro, i restauri egineci di B. Thorvaldsen e lo scritto di W. Oechslin, *Il Laocoonte. O del restauro delle statue antiche*, in «Paragone-Arte», XXV (1974), 287, pp. 3-29.

<sup>48</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 72.

Senza trattare della «patina», vale a dire di «quella impercettibile sordina»,<sup>49</sup> da mantenere comunque, in sintonia vuoi con l'esigenza estetica, vuoi con quella storica, ci sarebbero numerosi, altri temi da trattare. Come quello delle «copie», ad esempio. Ovvero, quello dei *rifacimenti*, di sicuro connesso, ancorché distinto, rispetto a quello delle aggiunte, di cui dianzi. Quanto alle copie, non desidero qui appesantire ulteriormente il ragionamento, vista anche la giustezza della posizione brandiana, al riguardo. Ove si indica con limpidezza che la sostituzione con un duplicato non è accettabile, in quanto si tratterebbe di «un falso storico e un falso estetico».<sup>50</sup> Certo, oggigiorno, l'argomento si è dilatato senza misura, non solo e non tanto sul piano teoretico,<sup>51</sup> ma, soprattutto, in rapporto alle intercorse, notevolissime possibilità tecniche riproduttive.<sup>52</sup> In ogni modo, queste non vanno recepite troppo passivamente, anche in aderenza appiattita con le nuove estetiche elettroniche ed informatiche. Mezzi di comunicazione, questi ultimi, certo da utilizzare, ma solo in senso strumentale. E nei cui riguardi non va piegata, oltremodo distorcendola con inseguimenti acritici (come già asseriva Conti, per la fotografia a colori<sup>53</sup>), la lettura di opere comunque preindustriali. Inoltre, il problema, per quanto ci compete, non risiede nella perfetta aderenza del facsimile, nei confronti dell'originale. Persino data per scontata (e non lo è, né lo può essere, né in termini di materia costituente, di anomalie – irregolarità congenite e mutazioni incluse – né in un'ottica davvero ed artigianalmente formativa, cromatica, di resa sin nel più minuto dettaglio) una siffatta e strettissima conformità, ebbene, la questione resta un'altra. Vale a dire, ancora, l'irripetibilità del processo genetico, sia in termini storici, sia, ed all'unisono, in termini estetici. Un'irripetibilità, insieme concettuale e conformativa, pure per quanto attiene alla sostanza corporea dell'oggetto, in vero insostituibile come tale. E ciò resta, ancorché la materia si modifichi con il tempo, là dove tale metamorfosi deve tuttavia risultare compatibile, fisiologica, insomma connaturata con l'intima identità dinamica dell'opera. Dunque, senza che s'incappi in patologie e/o in stravolgimenti, comunque indebiti. Là dove deve essere chiaro il già richiamato *distinguo* fra alterazione e degrado. Mutazioni, tutte, le quali, in ogni caso, non debbono e non possono venire artefatte, *a posteriori*.

E, poi, si può sottoscrivere una graduale sostituzione degli originali con delle copie, entro un contesto che, così, verrebbe, via via, depauperato? E ciò, mentre le opere, per loro conto, verrebbero decontestualizzate, private di quella specifica materia costitutiva, rappresentata dall'insostituibile sito, pur con tutte le metamorfosi ivi intercorse? Peraltro, le condizioni ambientali, sempre invocate in quanto fattori di deperimento – là dove si tratta, caso mai, di agenti che accelerano i processi deteriorativi – non possono essere subite come ineluttabili. Ma, piuttosto, venire opportunamente modificate e risanate.

Infine, già il sapere di trovarsi dinanzi ad una copia – pur senza vedere, cioè senza poter esaminare e riconoscere da presso l'oggetto, in tale sua identità – conferirebbe ad ogni recepimento un senso diffuso di contraffazione, in grado di infirmare, deprimendo-

<sup>49</sup> Ivi, p. 73.

<sup>50</sup> Ivi, p. 74.

<sup>51</sup> Cfr., rispettivamente, W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Torino 1966; M. Perniola, *La società dei simulacri*, Bologna 1980.

<sup>52</sup> Si vedano, in merito, i contributi di Giorgio Accardo, se non altro a partire da G. Accardo - M. Micheli, *Il modello fisico*, in Marco Aurelio. *Mostra di cantiere. Le indagini in corso sul monumento*, catalogo della mostra, Roma 1984, a cura di G. Accardo - P. Fiorentino - M. Marabelli - A. Melucco Vaccaro, Roma 1984, p. 61.

<sup>53</sup> A. Conti, *La patina della pittura a vent'anni dalle controversie "storiche". Teoria e pratica della conservazione*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 16 (1982), pp. 23-35 (nel numero monografico intitolato *La scienza e l'arte della conservazione*).

lo, ogni apprezzamento storico-estetico, anche a più vasta scala. In caso, poi, di mancata notifica della predetta circostanza di fatto, ci si troverebbe di fronte ad un inaccettabile falso, in piena regola.

Quanto agli eventuali *rifacimenti*, anche qui la posizione brandiana mi pare tuttora valida. Questi sarebbero storicamente ammissibili, se non fossero di fatto capaci, nella loro indistinzione, di dare vita ad una sorta di pervasiva sensazione di «inautenticità, di falso, per tutta l'opera» su cui s'innervano.<sup>54</sup> Sotto un riguardo estetico, poi, la scelta viene comunque affidata al *giudizio* che si formula, circa lo specifico rimaneggiamento in causa, dinanzi al quale ci si trova. Ciò, com'è naturale, anche rispetto al pregresso testo figurativo, per come giunto alle soglie della riplasmazione. E senza trascurare la circostanza secondo cui il rifacimento potrebbe senz'altro avere intaccato, o addirittura compromesso, la versione subito anteriore del testo monumentale, distruggendone aspetti e parti. Con il che, l'espunzione del rifacimento in parola sarebbe materialmente impossibile, a meno di non incorrere in reinvenzioni e/o in ripristini, quanto mai inopportuni ed arbitrari.

Giova qui rammentare, infine, un importante filone brandiano di fondo, quello del *restauro preventivo*,<sup>55</sup> con l'originale e preveggenze séguito fornitogli da Urbani sin dal 1976, in termini di manutenzione programmata.<sup>56</sup> Si tratta di un tema che sta via via assumendo, oggi, una notevole rilevanza, anche in rapporto all'ormai riconosciuta (in teoria) necessità di precedere, di anticipare – premunendosi per tempo – pericoli di distruzione, come quello sismico, quello bellico ed altri. Le premesse brandiane, in merito, contengono già, *in nuce*, la considerazione di questi rischi. Naturalmente, Brandi è consapevole del fatto che il *distinguo* fra il restauro preventivo e quello normalmente diretto sull'opera è valido «solo a titolo pratico».<sup>57</sup> Ma le sue raccomandazioni, in proposito, sono sin da allora cruciali, illuminate. E sottili, anzi, acute, come quando asserisce che le esigenze e le condizioni volte a conservare potrebbero trovarsi agli antipodi, rispetto a quelle indispensabili all'ostensione dell'opera. Con il che, si può pensare – ad esempio – a protezioni solo stagionali, temporanee. In ogni caso, l'attinente richiamo kantiano di Brandi all'etica deontologica ed alla coscienza riguardante, «che impersona [...] la coscienza universale», è assai alto.<sup>58</sup> E colloca opportunamente il restauro entro un orizzonte culturale non certo praticistico o meramente empirico, ma neppure lontano dall'esercizio operativo. E nemmeno ancorato soltanto al mondo estetico ed a quello storico. Ma, senz'alcun dubbio, proiettato in una concreta dimensione etica, anche in senso assiologico. Come, ad esempio, quando egli postula l'inderogabilità del restauro preventivo, rispetto a quello di «estrema urgenza, perché è volto [...] ad impedire quest'ultimo»,<sup>59</sup> o, se non altro, a procrastinarlo. Senza addentrarmi qui nel tema e nelle sue complesse, vaste implicazioni, va almeno rammentato il discorso che Brandi svolge sul Corso Rinascimento, ortogonalmente ma non subito antistante la chiesa di Sant'Andrea della Valle (in Roma), ed in rapporto alla facciata di questa. Ebbene, Brandi indica i fuorviamenti percettivi indotti, al riguardo dell'inopinata ricezione frontale del prospetto, a motivo, appunto, dell'impropria apertura della strada. Con ciò, egli fa presente che, nella fattispecie,

<sup>54</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 65.

<sup>55</sup> Ivi, pp. 81-89 (il cap. 8).

<sup>56</sup> Cfr. tutta la raccolta di scritti G. Urbani, *Intorno al restauro*, a cura di B. Zanardi, Milano 2000.

<sup>57</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 83.

<sup>58</sup> Ivi, p. 82.

<sup>59</sup> Ivi, p. 84.

una misura di restauro preventivo poteva essere costituita da mere, ma cogenti disposizioni normative inibitorie. E non attinenti alla sola facciata in sé, dunque, ma alle sue «condizioni ambientali» ed al suo proprio «ambito spaziale». <sup>60</sup> Considerati, a loro volta, intangibili. Con il che, il legame tra il concetto ampio di materia dell'opera d'arte e quello di restauro preventivo si rinsalda decisamente.

Ci si potrebbe interrogare su ciò che è vivo e ciò che è morto, oggi, della *Teoria* di Brandi. Tra l'altro, l'attualità della visione brandiana è certamente messa alla prova, oggi-giorno, in una fase di tecnologie avanzate, di culture di massa, di globalizzazione. E questo andrebbe verificato, anche in relazione agli sviluppi, non solo disciplinari, seriori. A quelli dell'estetica e della storiografia, in rapporto alle nuove dimensioni della conoscenza. A quelli della letteratura critica su Brandi. Inoltre, sarebbe il caso di interrogarsi su tutti gli scritti del Maestro in proposito, dunque, sulle premesse e, in via principale, sugli sviluppi del suo pensiero, al riguardo.

Ma il discorso sarebbe lungo, anche se, implicitamente, è stato, or ora, sin qui da me appena condotto, a mezzo, com'è inevitabile, di rapide allusioni. Ancora, vi sono stati, di recente, alcuni apporti, circa il restauro in Brandi, non sempre proprio generosi (oltre che fondati, come in Gioeni, sulla scia di Sini). <sup>61</sup>

In conclusione provvisoria, va qui aggiunto, comunque, che si attendono, su questi temi, nuove, adeguate visioni teoretiche. Ma esse, appunto, per assumere davvero spessore ed appropriatezza conoscitivi, hanno, tra l'altro, bisogno di misurarsi, appieno e sino in fondo, oltre che con la prassi, con la *Teoria* di Brandi. Di confrontarvisi con passione, con rigore e con acribia, contemporaneamente. E tentando, su questa base, di procedere innanzi.

Certo, il compito è assai arduo. Ma si tratta di un passaggio ineludibile.

---

<sup>60</sup> Ivi, rispettivamente pp. 85 e 87.

<sup>61</sup> L. Gioeni, *Genealogia e progetto. Per una riflessione filosofica sul problema del restauro*, in «Restauro», XXXI (2002), 162, pp. 3-158 (numero monografico così intitolato).



# CESARE BRANDI STORICO DEL CONTEMPORANEO

CARLO ARTURO QUINTAVALLE

Credo che riflettere su Cesare Brandi storico del contemporaneo significhi prima di tutto chiarire i termini e i tempi entro cui lo studioso opera, ma affermare che Brandi è 'storico' vuol dire che egli assume, nei confronti dell'arte del suo tempo, una posizione molto diversa dai critici di intervento, dai cronisti, dagli ideologi di parte, magari fascista. Perché 'storico' del contemporaneo vuol dire non semplicemente studioso, oppure polemico, oppure autore di interventi sull'arte del proprio tempo ma significa anche consapevolezza critica articolata, esperienza complessa, dialogo diretto e indiretto con i maggiori protagonisti del dibattito sull'arte dagli anni Trenta in poi.

Vorrei prima di tutto cominciare col notare che Brandi porta, nell'arte contemporanea, una acribia di analisi che non è semplicemente capacità di riferirsi a modelli, tempi, esperienze dell'arte europea del Novecento e del secolo precedente, ma possibilità di introdurre nel dibattito sull'arte dell'oggi il senso e i modelli di una discussione sull'arte del passato, esperienza questa ultima che caratterizza la ricerca di pochissimi altri critici. E si tratta di figure di giovani che peraltro appaiono essere modelli, personalità-guida negli anni Trenta in Italia; sono pochi, e non sempre gli studi hanno posto in luce adeguata i loro rapporti, i loro scambi, le strade in parte parallele e in parte divergenti, per cui sembra davvero importante mettere in evidenza la ricerca di Cesare Brandi, certo, ma proprio in relazione a questi suoi contemporanei studiosi, amici anche, quantomeno nel caso di Giulio Carlo Argan e, per lunghi anni, Carlo Ludovico Ragghianti. Il rapporto con Roberto Longhi, di una precedente generazione, va invece inquadrato altrimenti, come dipendente da altri modelli, un critico comunque sostanzialmente meno attento, dopo le esperienze su Boccioni e i futuristi e poco altro, al contemporaneo.

Torniamo al problema di questi giovani critici che hanno alcune esperienze comuni e alcune divergenti vicende. Argan e Brandi appartengono al quel gruppo di intellettuali che assumono, nel ministero di Bottai, una funzione guida, e che partecipano alla elaborazione della nuova legge sulla tutela del patrimonio dei Beni Culturali e alla fondazione dell'Istituto Centrale del Restauro, iniziative che restano, comunque, modelli importanti anche a livello europeo. Sia Argan che Brandi hanno esperienze approfondite dell'arte europea, e Brandi, come Argan, come del resto il medievalista Cesare Gnudi, conosce direttamente molte delle opere dell'arte francese della quale viene discutendo nei suoi saggi; Argan poi dialoga col Warburg Institute, e tutti e due tengono presente la lezione del-



la Scuola Viennese di Storia dell'Arte, che peraltro pesa molto più evidentemente sulla formazione e sulle ricerche del giovane Ragghianti e che grazie sopra tutto a lui verrà fortemente ripresa in considerazione nella critica d'arte italiana. Il fatto che accomuna questi giovani studiosi è anche una scelta importante, negli anni Trenta dirimente, l'adesione alla riflessione crociana, piuttosto che a quella gentiliana, che significa anche, vista la posizione del Croce stesso nei confronti del fascismo, una collocazione non subalterna, una presa di distanza dai modelli intellettuali della dittatura, dunque una posizione indipendente. Le scelte di Brandi in questo senso saranno molto evidenti, anche e proprio nel contemporaneo, come del resto quelle di Ragghianti. Ma Ragghianti prende ben presto una linea molto diversa, si collegherà al Partito d'Azione e, con un gruppo di intellettuali a Firenze e fuori di Firenze, per esempio nella Bologna dove vive e lavora Cesare Gnudi, punta sull'azione diretta, sulla lotta anche armata contro la dittatura. Le vicende degli studiosi quindi si dividono nell'ultima parte degli anni Trenta, Ragghianti nella Resistenza, gli altri progressivamente posti ai margini del regime; tutti finiranno per ritrovarsi nell'immediato dopoguerra. È in questo quadro dunque che va letta la complessa esperienza di Cesare Brandi sul contemporaneo e il dibattito che ne esce e che vede, sia lui che Ragghianti, molte volte su posizioni simili, ma a volte con dissensi o divergenti opinioni su punti importanti della valutazione storica dell'arte del proprio tempo.

Per capire converrà tenere conto delle posizioni dei due studiosi su alcuni temi, sul Surrealismo per esempio, su Dada, su Picasso, su Matisse, su Klee, su Kandinskij, su Morandi, sull'astrazione. E sulla Astrazione converrà anche tenere in conto la posizione di Giulio Carlo Argan che, nel dopoguerra sopra tutto, si distinguerà di netto proprio da quella di Cesare Brandi.

Consideriamo un punto dirimente la riflessione su Pablo Picasso e per questo conviene partire dal saggio complesso e impegnato di Brandi, pubblicato, con quello su Duccio, in appendice al dialogo *Carmine o della pittura* nel 1943, quindi edito separatamente nella raccolta dei saggi sul contemporaneo alla quale faremo più volte riferimento.<sup>1</sup> Dunque il saggio appare un contributo molto ricco e articolato che peraltro deve essere letto come un discorso dialettico, in qualche modo come una risposta a quanto Ragghianti veniva teorizzando su «La critica d'arte», la rivista allora più nuova e ricca di stimoli, diretta da Ragghianti stesso, Longhi, Bandinelli. Ragghianti, muovendo da una posizione sottilmente legata a Benedetto Croce, propone una interpretazione della ricerca di una serie di artefici, e per esempio i Carracci, come prosatori e non come poeti, e a riprova osserva il loro citare da fonti diverse, dall'arte veneta come dalla toscana e romana in genere, da Tiziano e Raffaello, Michelangelo e Correggio e dalla Maniera, insomma coglie nel loro uso di una specie di centone di immagini precedenti il segno più evidente di una pittura prosastica.<sup>2</sup> La posizione di Ragghianti nei confronti della pittura di Picasso non appare diversa; per lo studioso infatti<sup>3</sup> Picasso, grande affabulatore, grande centonatore di esperienze le più disparate del passato, dall'arte cicladica alla negra, dall'arte etrusca e romana alla cultura jugend e agli impressionisti, dall'accademia di David, Ingres e Puvis de Chavannes a Delacroix, Picasso resta un esempio evidente di "prosa" pittorica di fronte ad altri artisti, come Matisse o anche Braque, considerati invece come "poeti".

<sup>1</sup> C. Brandi, *Picasso* (1943), in *Scritti sull'arte contemporanea*, I, Torino 1976, pp. 60-135.

<sup>2</sup> C. L. Ragghianti, *I Carracci e la critica d'arte nell'età barocca (1931-32)*, in «La Critica», XXXI (1933), pp. 65 ss., 96 ss.

<sup>3</sup> Id., *Picasso e l'astrattismo*, in «La Critica d'arte», serie III, a. 8 (1949), pp. 161-167.

Diversa la posizione di Brandi su Picasso, anche alla luce di una articolata valutazione storica del pittore, delle sue esperienze, del loro peso sull'arte del nostro tempo. E, subito, appare importante un'allusione che converrà riprendere perché si riferisce probabilmente alla valutazione sull'artista data da Ragghianti, o comunque da altri critici della ufficialità fascista:

nulla di più falso – scrive Brandi – allora che vedere in lui [Picasso] il trasformismo immoralista, la meteora accecante, l'esibizione ad ogni costo, lo scandalo pubblicitario. Tutto questo potrà sembrare che ci sia stato, ma la sua posizione n' esce inalterata e dalle porte che ha chiuso non si ritorna indietro. Per questo, forse, c'è un tale odor di zolfo intorno a lui.<sup>4</sup>

E subito anche è chiaro un giudizio, Picasso è alla fine di un percorso, non ai suoi inizi:

Per noi [...] non è quella di Picasso la pittura dell'avvenire ma la pittura innegabilmente conclusiva della nuova tradizione pittorica che, dopo l'avvento del neoclassicismo, si era formata in Europa.<sup>5</sup>

Il saggio contrappone il naturalismo, la fotografia, la copia dal vero a quella che ormai Brandi ritiene essere la diversità dell'arte, quella che egli chiama la costituzione d'oggetto e che viene elaborando soprattutto a partire dalla filosofia kantiana. Il saggio su Picasso è un pretesto quindi per attraversare tutta l'arte dell'Ottocento francese, dagli Impressionisti a Cézanne, e ancora a Van Gogh, con netti rifiuti come quelli dei divisionisti Seurat e Signac, e con lancinanti indicazioni su altri artisti, come Gauguin che «aveva spiccato il viaggio da l'Estaque con in tasca i santini di Épinal». L'analisi su Picasso muove dal 1900, quando l'artista lascia la Spagna per Parigi, e subito la riflessione appare molto pertinente:

Picasso si volge – scrive Brandi – contemporaneamente a Steinlen, Toulouse Lautrec, Signac, e poco dopo a Vuillard, Denis. Nulla può sembrare più confusionario e più indiziabile di questa scelta

e poi aggiunge:

un po' più tardi Picasso doveva apprendere e risalire alle loro fonti: a Daumier, a Degas, a Gauguin, a Van Gogh, a Seurat, e ancora a Puvis.<sup>6</sup>

Vorrei ricordare che siamo nel 1943 e che una conoscenza così densa, analitica e motivata delle origini di Picasso non è di alcuno in Italia in questo giro di anni. Brandi analizza i rapporti col Simbolismo e con El Greco nel periodo blu e sottolinea nel pittore «il coraggio di non essere contemporaneo»,<sup>7</sup> di fatto rovesciando in positivo l'accusa di artista centonatore e evocatore di modelli del passato dei detrattori dell'artefice spagnolo. Vengono poi l'incontro con il Doganiere Rousseau e con l'arte negra alla quale peraltro

<sup>4</sup> C. Brandi, *Picasso* cit., p. 60.

<sup>5</sup> Ivi, p. 60.

<sup>6</sup> Ivi, p. 81.

<sup>7</sup> Ivi, p. 84.

allora Brandi non riconosce la “conformazione” e dunque la astanza e tende invece a considerarla altrimenti affermando «le così dette sintesi negre non sono che schemi d’origine conosciuta»;<sup>8</sup> di conseguenza il critico sottolinea la “schematicità” delle citazioni dall’arte negra delle *Demoiselles d’Avignon*. Brandi prosegue quindi con l’analisi del Cubismo partendo dal saggio su Picasso di Apollinaire e sottolineando come Picasso «intendeva staccare l’immagine dalla naturalità dell’oggetto impressionistico»; il critico quindi mette in evidenza la novità della creazione cubista anche in contrapposizione alla cultura futurista e parla di

idiota metodo di registrazione simultaneo di essiccamento diagrammatico nelle linee forza di cui il Futurismo blaterò così a lungo,<sup>9</sup>

parla quindi anche del *cane ridotto a millepiedi* di Balla e infine precisa:

dove il dinamismo futurista tendeva pedestremente ad un assorbimento del reale ancora più completo di quello che fosse consentito alla più arrabbiata trascrizione naturalistica di una pittura intesa come mimesi [...] sotto il dinamismo cubista si nascondeva l’esigenza ritmica dell’immagine, l’inserirsi medesimo del tempo nello spazio.<sup>10</sup>

Al di là del diverso atteggiamento della moderna critica nei confronti del Futurismo è importante riflettere sul momento in cui, siamo nel 1943, queste parole sono scritte, e quindi sul palese rifiuto non si dice soltanto del Futurismo delle origini ma, tanto più, degli epigoni del secondo futurismo tanto bene accolti invece dal fascismo. Naturalmente nel testo, molto diramato, di Brandi, vi sono continue indicazioni su altri aspetti dell’arte e per esempio un rifiuto, che durerà negli anni, nei confronti dell’Astrattismo considerato un «concetto mutilo e erroneo dell’immagine pittorica».<sup>11</sup> Una posizione negativa è anche quella nei confronti dei *collages* nei quali, per Brandi

la materialità degli elementi non si riassorbe; la visione, che cangia secondo i punti di vista, non ha nulla di perentorio; l’irritante senso di macchina, di pratico congegno, sopraffà qualsiasi moto dell’immaginazione<sup>12</sup>

e qui si deve chiarire che proprio la sublimazione dell’immagine è uno dei punti focali della teoria del critico che non la ritrova nei *collages*. Una polemica indiretta, sempre nei confronti di Ragghianti, si coglie di seguito quando, contemporaneamente, Picasso propone da una parte attorno al 1915 dipinti cubisti, dall’altra disegni al tratto di raffinatezza accademica e Brandi nota che non si tratta di «insincerità» o di «virtuosismo da giocoliere» ma di piani di ricerca diversi, ricerche cubiste che innovano sul piano della costituzione d’oggetto, e insieme, nei disegni, un «tentativo di riallacciarsi alla defunta tradizione plastica dell’arte europea».<sup>13</sup>

<sup>8</sup> Ivi, p. 92.

<sup>9</sup> Ivi, p. 97.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Ivi, p.102.

<sup>12</sup> Ivi, p. 108.

<sup>13</sup> Ivi, p. 111.

Interessanti sono poi molte analisi dei dipinti, come le due versioni dei *Tre musicanti* del 1921 e di altri pezzi ancora, ma forse più importante è il rifiuto del rapporto di Picasso col Surrealismo che discende da un rifiuto globale nei confronti di quel movimento, come del resto di Dada, che Brandi manifesta in molte occasioni, anche precedenti e ancora in seguito. Il quadro critico entro il quale chiarire questa posizione è certo il rifiuto crociano dell'uso della psicoanalisi come strumento di ricerca sulla creazione artistica, comune allora a molti altri critici, fra cui lo stesso Ragghianti. Brandi parla in questa parte del saggio di «nichilismo artistico che era stato il Dadaismo» e afferma che

il Surrealismo [...] finiva per esaltare una specie di ispirazione incontrollata di flusso mediatico, che negava la forma.<sup>14</sup>

Per Brandi infatti non esiste nel Surrealismo la “costituzione d’oggetto” e quindi anche le opere di Picasso dove questi stimoli appaiono sono da respingere, come appunto le *Crocifissioni* (1930 e 1932) e precisa che

lo sfruttamento surreale di motivi cubisti già elaborati fin dal tempo analitico, toglie qualsiasi significato figurativo ai motivi stessi, riconducendoli a disseccati manierismi.<sup>15</sup>

Sul dipinto più famoso di Picasso negli anni Trenta, scrive:

di questo squilibrio organico dell'immagine resta testimonianza celebre e ambigua la grande composizione murale di *Guernica*<sup>16</sup>

a proposito della quale Brandi parla di «malseme del Surrealismo» aggiungendo anche che alcuni elementi espressionisti introdotti nel dipinto finiscono per distruggerne la struttura, pur riconoscendo che in alcuni particolari la qualità dell'opera è altissima; la conclusione è che

*Guernica* rappresenta la massima disgregazione introdottasi con il Surrealismo nell'immagine cubista e tuttavia designa ancora lo sforzo oscuro per ridurre a ragione definitiva anche il Surrealismo.<sup>17</sup>

A proposito dell'analisi dell'opera Brandi aveva giustamente scritto che Picasso non si era ispirato ad alcun fatto preciso relativo al bombardamento della città basca, e infatti il dipinto è veramente divenuto una messa in scena, teatro, ma sulla importanza del quadro possiamo anche aggiungere un piccolo episodio raccontato da Renato Guttuso che ha portato a lungo, nel portafoglio, la riproduzione di *Guernica* inviata proprio da Brandi che era andato a New York dove il dipinto allora era esposto al Museum of Modern Art; e questo vuole evidentemente dire una considerazione attenta da parte del critico della importanza dell'opera. Concludendo sul percorso di Picasso dal 1900 al 1937, Brandi ne sottolinea la «missione di novatore» che, lungi dal fissarsi a un solo stile, a un solo modello, come fa invece Matisse, continua a ricercare e aggiungere:

<sup>14</sup> Ivi, p. 118.

<sup>15</sup> Ivi, p. 129.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Ivi, p. 133.

e veramente egli [Picasso] può dire che nulla del nostro tempo e di quello che più da vicino lo precedette nel campo della pittura, sfuggì al suo vaglio o resisté al suo intervento.<sup>18</sup>

Ho voluto analizzare a lungo il testo su Picasso perché è come uno spartiacque nella vicenda di Cesare Brandi ed è certamente il testo più articolato su un singolo artista che egli abbia composto. Per capire la posizione di Brandi nell'ambito del contemporaneo dobbiamo a questo punto analizzare altri saggi, e prima di tutto la serie di interventi su Giorgio Morandi, che rappresentano come il diapason per giudicare la posizione dei diversi critici nei confronti del contemporaneo in periodo fascista. Su Morandi scrivono in pochi in quegli anni, e certamente ancora meno sono coloro che non lo collegano a Novecento e che non lo inseriscono nella corte di Margherita Sarfatti, o che non lo leggono alla luce della tradizione della *romanitas* come si faceva, ad esempio, per Carrà, per Sironi, e per tutti gli altri artisti di quel gruppo. Sono Brandi e Gnudi e pochi altri a scrivere su Morandi puntando su una lettura, come del resto Raghianti, assolutamente legata a un modello che in quegli anni Trenta appare chiaramente crociano. Morandi pittore puro, Morandi che inventa il naturale, Morandi che, per Cesare Brandi, è forse stato un esempio, un modello per interpretare coerentemente l'esperienza artistica.

Nel saggio *Cammino di Morandi*<sup>19</sup> leggiamo una ricostruzione del percorso dell'artista, i rapporti coi cubisti, quelli tangenti con Boccioni, il dialogo con Braque e con Derain, l'attenzione per la pittura Metafisica, il dialogo fra pittura e incisione, la scoperta del colore di posizione. Nella *Postilla* una notazione è importante; Brandi va con Gnudi e Sergio Romiti a Grizzana, paese sulle colline bolognesi, e scopre che Morandi copia dal vero, ma usa il binocolo per delineare quei monti, quei dossi, esattamente come include faticosamente nel suo paesaggio delle case di Bologna persino le antenne della televisione; sempre analizzando come Morandi lavora Brandi sottolinea le modifiche che il pittore apporta alla superficie delle bottiglie delle sue nature morte, le dipinge all'interno, le lascia coprirsi di polvere, insomma utilizzandole come modelli elabora a priori un paesaggio molto complesso verso la "costituzione d'oggetto" che appare quindi simile ai paesaggi visti col binocolo e dilatati poi sulla tela a Grizzana. Naturalmente il dialogo di Brandi con Morandi dura negli anni e, anche se esce alquanto dai termini cronologici, fissati al 1960, di questo nostro intervento, voglio ricordare il saggio *Morandi a poca distanza*<sup>20</sup> dove si allude alla monografia di Francesco Arcangeli che aveva proposto di storicizzare Morandi, di collegarlo all'arte del proprio tempo, ma quella giovane, non quella del passato; fino ad allora infatti la critica a Morandi stesso gradita, da Lamberto Vitali a Brandi, a Gnudi a Raghianti, lo aveva raccontato come un pittore del sublime, estraneo e estraniato dal contesto contemporaneo ed anzi, proprio per questo suo distacco, per questo suo isolamento, per questo suo essere lontano dalla politica, lontano dal mondo della ufficialità pittorica fascista, Morandi si era conquistato il consenso del gruppo di critici di formazione crociana che avevano visto in lui un diapason perfettamente rispondente al modello della "poesia" del filosofo napoletano, dove appunto la Poesia non è né Economia né Etica, dunque non è legata alla Pratica. Arcangeli aveva invece voluto proporre una interpretazione opposta, ricostruendo anche un dialogo complesso con il cubismo, come del resto aveva fatto Brandi, ma come certo Morandi stesso

<sup>18</sup> Ivi, p. 134.

<sup>19</sup> C. Brandi, *Cammino di Morandi* (1939-41) in *Scritti ... cit.*, pp. 9-28, e in *Poscritto* (1952), ivi, pp. 29-37.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 48-59.

non gradiva, e una riprova di questo è stata la distruzione voluta da Morandi stesso di tutti i dipinti più direttamente connessi a quella esperienza. Ebbene, proprio sul volume di Arcangeli, rifiutato da Morandi e pubblicato quindi a parte e senza illustrazioni dalle edizioni della Galleria "Il Milione", Brandi scrive:

Si sa per certo che lo stesso Morandi non gradì affatto codesta pia intenzione (di farne un pittore impegnato), né quella di presentarlo come profeta dell'Informale, sempre per distaccarlo dall'immutabile presente in cui Morandi si era collocato, e attivarlo nell'arte dei giovani.<sup>21</sup>

Un altro caso importante su cui converrà soffermare l'attenzione è quello di Alberto Burri che appare essere significativo anche per la riflessione di Brandi sulla relazione fra oggetti, natura, e creazione artistica; infatti in una serie di saggi, ma in particolare nel saggio del 1963<sup>22</sup> cogliamo, nell'analisi estremamente attenta e raffinata delle diverse ricerche dell'artista, una serie di contributi importanti volti tutti a far percepire come la materia, siano essi i sacchi oppure i legni, i ferri oppure le plastiche, perda la sua qualità di materia e diventi forma artistica, diventi immagine. Proprio questa matrice, questa origine della materia che in qualche modo affiora, aumenta in qualche modo la forza, la tensione, la capacità di impatto anche emotivo dell'opera sullo spettatore. Ma il problema per Brandi non è soltanto Burri, sul quale, a conclusione dell'ampio saggio, propone una analitica e esemplare discussione delle diverse tesi critiche, ma anche quello dell'analisi dell'arte che lo stesso critico definisce astratta, un'analisi che ritroviamo del resto in altri testi precedenti, come *Segno e Immagine*,<sup>23</sup> e in seguito ancora in *Le due vie*.<sup>24</sup> Dunque la pittura astratta, la pittura che muove da una convenzione geometrica, ad esempio in Italia quella di Prampolini oppure di Soldati, non interessa al critico perché questa, come del resto la prima ricerca di Kandinsky, non giunge a quella sublimazione della immagine che Brandi si attende dall'opera d'arte raggiunta; tanto è vero che per Kandinsky si deve intersecare l'esperienza artistica con quella musicale mentre l'astrazione così detta pura, nelle sue diverse componenti, non sembra a Brandi rappresentare la linea portante della ricerca contemporanea.

Due saggi, *La fine dell'avanguardia* (1949)<sup>25</sup> e *L'arte d'oggi* (1951),<sup>26</sup> pongono un problema complesso, quello del rapporto fra arte nuova e arte del passato e la posizione dell'Italia nel contesto della moderna cultura occidentale. Per Brandi le avanguardie non solo nell'ambito dell'arte figurativa, ma in ambito letterario, poetico, musicale, cinematografico, sono finite; la sua critica al romanzo americano, per esempio, ed alla scrittura giornalistica, che poi sarà individuata come un elemento portante di una intera cultura, quella di Hemingway come di Faulkner o Dos Passos, suonano come intuizioni attente di uno studioso dai molteplici interessi; la critica di Brandi si rivolge anche ai *cinephiles* che esaltano le pellicole da Eisenstein a Pudovkin a Renoir ma che non danno alcuna attenzione alla nostra tradizione cinematografica fra le due guerre. A queste notazioni si deve aggiungere un distacco netto dal neorealismo, e tale distacco è implicito nei con-

<sup>21</sup> Ivi, p. 48.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 203-249.

<sup>23</sup> Id., *Segno e immagine* [Milano 1969], Palermo 1986<sup>2</sup>.

<sup>24</sup> Id., *Le due vie*, Bari 1966.

<sup>25</sup> Vedilo ristampato in Id., *Scritti sull'arte contemporanea*, II, Torino 1979, pp. 57-125.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 126-165.

fronti di ogni forma di fotografia e quindi di realismo. Diversa sul problema del film la posizione del Ragghianti fin dagli anni Trenta che teorizzerà nel 1952 il “Cinema come arte figurativa” e l’analisi del film come un processo complesso nel quale i diversi stili dovevano essere accolti come possibili linguaggi espressivi.<sup>27</sup>

Nell’ambito dell’arte il rifiuto di Brandi si rivolge immediatamente all’astrazione, che egli considera una internazionale priva di senso ma diffusa ovunque, in ogni continente, in ogni polo o centro o nazione, ciascuna con il proprio astrattismo. La crisi della cultura italiana in questo contesto è messa in particolare evidenza. Ecco un passo significativo sul problema:

Noi abbiamo validamente sostenuta – scrive Brandi – l’autonomia della cultura italiana dal 1911 al 1940. Sono trent’anni di pittura che si è sviluppata sempre più chiaramente nel senso in cui avvengono, in pittura, tutte le rivoluzioni basilari, ossia nella spazialità dell’immagine. Finché, attraverso la pittura metafisica, e le varie perdite disseminate per la strada, i fraintendimenti e le apostasie, questa pittura di estrema area periferica – rispetto alla Francia – acquista, nell’opera di Morandi, la padronanza assoluta di un principio formale nuovo, come quello del colore di posizione posto a base stessa, non a episodio, della spazialità dell’immagine. Con questo stato di servizio luminosissimo la pittura italiana arrivava alle soglie della seconda guerra mondiale, al 1940 [...] La fine della guerra segnava politicamente la fine dell’Italia come potenza e la incorporava ad una Europa stremata e mendicante da cui peraltro, dal punto di vista culturale, non si era mai partita [...] Sono bastati pochi anni perché, a parte qualche rara personalità fra i giovani e gli anziani, il movimento che poteva e doveva considerarsi italiano sia rimasto, se non infranto, crudamente decimato.<sup>28</sup>

L’Italia dunque che per una trentina di anni dal secondo decennio al 1940 aveva avuta una propria identità e una propria cultura la vede dissolta in questo sistema disastrosamente privo di identità e fortemente internazionalizzato: siamo davanti a una Italia che viene mercificata attraverso film e immagini, testi e musiche importate.

In questo contesto la posizione di Brandi appare singolarmente diversa da quella di Giulio Carlo Argan e proprio su un punto nodale, quello dell’astrazione. E diversa anche da quella di Ragghianti che punta su una visione molto meno negativa e in qualche modo più dialettica della situazione che si viene determinando in Italia e in Europa, Ragghianti che è attento invece al film e anche alla fotografia nei confronti della quale rimuove ogni remora di tipo realistico, considerandola invece invenzione e quindi nuovo racconto. Prima di tutto è da osservare che proprio Argan, attraverso il recupero dell’intera cultura della Bauhaus, compie un’operazione anche politicamente di grande rilievo. Il volume sulla Bauhaus<sup>29</sup> appare un testo importante anche e proprio per mettere in evidenza l’attenzione da parte del critico per un modello di progettazione artistica che passa, dal chiuso dell’atelier, al progetto di trasformare l’intera società. Il messaggio che Gropius intende proporre è quello di una progettazione globale e per Argan il design e il progetto architettonico, ben più della pittura, appaiono, e lo mostrano i suoi molti e importanti saggi di questi anni, strumento importante per modificare il mondo. Proprio l’arte astratta che è certo una lingua internazionale, ma declinata variamente nei diversi paesi, è importante per

<sup>27</sup> Sul problema si vedano i saggi dagli anni Trenta in avanti raccolti nel volume C. L. Ragghianti, *Arti della visione*, I, *Cinema*, Torino 1972.

<sup>28</sup> C. Brandi, *L’arte d’oggi*, in *Scritti ... cit.*, II, pp. 138-139.

<sup>29</sup> G. C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino 1951.

diffondere un modello civile e globale di immagine con funzioni precise, legate all'arredo come al design e, naturalmente, con funzioni didattiche. Non si potrebbe trovare una posizione più distante da quelle espresse nel doppio saggio di Brandi che si è citato agli inizi. Dunque, anche in questo caso, si coglie un netto stacco di Brandi dalla organizzazione dei modelli proposta da Argan, pur con diverse analisi che appaiono comuni. Per esempio, fra gli astratti, Brandi è sostanzialmente critico nei confronti di Kandinsky e verso il suo giungere a una formulazione molto schematica delle proprie tesi soprattutto nel saggio *Punto linea superficie*<sup>30</sup> ma Brandi stesso individua la pittura di Paul Klee come momento nodale della ricerca e base per ulteriori riflessioni sul fenomeno della creazione artistica. E Paul Klee era, per Argan, uno dei pittori chiave della didattica della Bauhaus e in genere della storia dell'arte in Europa e fuori. Klee inoltre appare, in vari saggi di Brandi, come modello importante per molti protagonisti della ricerca pittorica contemporanea, ad esempio per Wols, per Tàpies e per Burri stesso. Secondo Brandi la ricerca pittorica che si muove attorno all'Informale assume un interesse nuovo anche in considerazione di alcune riflessioni teoriche. Infatti la creazione artistica per Brandi non può prescindere, nel dopoguerra, dalla invenzione di alcuni maestri che nulla hanno a che fare con la pittura astratta, e sono Hartung, Fautrier, Pollock, Wols, Burri, Tàpies, e pochi altri. Anche Argan ama gli stessi artisti, ma Pollock certo più di Hartung, e Fautrier, Wols e Burri più di Tàpies. Inoltre mentre Brandi non apprezza certamente Henry Moore, del quale stigmatizza in più occasioni il centone neosurrealista mediato attraverso Pablo Picasso, sarà proprio Moore uno degli artisti che più interesseranno Argan. Si potrebbe continuare distinguendo le posizioni e le intenzioni dei due critici ma, a questo punto, resta aperto il problema della collocazione della ricerca di Cesare Brandi nel dopoguerra e fino al 1960 circa, il termine che ci siamo posti.

Ebbene, mentre il rifiuto della cultura astratta mette Brandi in contrapposizione con una parte significativa della critica internazionale, oltre che con Argan, Ragghianti e molti critici della generazione più giovane come Nello Ponente e Filiberto Menna, viene emergendo nel paese una tendenza diversa, quella post-esistenziale di Francesco Arcangeli, che punta su un recupero della cultura dell'Informale intesa come schermo, come luogo di proiezione analitica o di rappresentazione delle pulsioni. Pittura come rappresentazione delle pulsioni, artista come attore di una complessa messa in scena. Dunque da una parte Arcangeli, coi suoi saggi su «Paragone», saggi in netta polemica nei confronti di Picasso e del cubismo, identificati con la ricerca accademica, esalta ad esempio l'arte di Géricault e non quella di Constable, e la ricerca di alcuni giovani pittori, come Morlotti e Mandelli considerati all'interno di quello che il critico identifica con un metastorico "naturalismo lombardo";<sup>31</sup> dall'altra Argan punta su un'astrazione molto evidente, e quindi sui gruppi legati all'Arte programmata, in Italia e fuori (gruppi Uno, N, T, Zero), che intendono l'arte come progetto. Brandi invece ritiene che la pittura di Afro, quella di Toti Scialoja, quella di Sadun, e ancora la scultura di Mirko o di Leoncillo siano ricerche importanti sulle quali puntare. Anche l'attenzione di Brandi alla scultura di Manzù, che dura negli anni, appare un capitolo significativo negli interventi sull'arte del critico senese.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> W. Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche* (1926), Milano 1968.

<sup>31</sup> F. Arcangeli, *Picasso voce recitante*, in «Paragone», 47 (1953), riedito in F. Arcangeli, *Dal romanticismo all'Informale*, Torino 1977, pp. 191-224; ed ancora, dello stesso autore: *Il limbo di Constable*, in «Paragone», 11 (1950) ma riedito ivi, pp. 28-51; *Gli ultimi naturalisti*, in «Paragone», 59 (1954), ma riedito ivi, pp. 313-326; *Una situazione non improbabile*, in «Paragone», 86 (1956), ma riedito ivi pp. 338-376.

<sup>32</sup> Su Manzù si veda C. Brandi, *Manzù* (1961), in *Scritti ... cit.*, I, pp. 136-157; sui giovani si veda: Id., *Su alcuni gio-*



Siamo abituati a considerare con qualche sospetto gli interventi da parte degli storici della pittura medievale o rinascimentale sul contemporaneo, e molte volte le analisi di illustri studiosi, come ad esempio quelle di Roberto Longhi, si sono rivolte a figure di scarsa qualità, di limitato interesse; nel caso di Brandi invece le scelte sono sempre state felici. Qui naturalmente non si potevano citare i testi, o anche le brevi recensioni, su de Pisis o Ceroli, su Guttuso oppure Pascali e tanti altri ancora che hanno caratterizzato la ricerca di Brandi per una vita. Passione per l'antico e attenzione anche più tesa e partecipe al contemporaneo, e questo forse perché proprio il rapporto fra analisi del passato e analisi del presente appariva, a Brandi, un mezzo per mantenere un costante contatto con la realtà. La sua stessa teoria espressa in *Carmine o della pittura*,<sup>33</sup> e in numerose altre opere che solo in parte in precedenza abbiamo citato, prevedeva comunque una riflessione sulla funzione dell'arte che non è semiosi, e dunque non è comunicazione, anche se ad un altro livello può essere utilizzata come comunicazione, e che è quindi immagine, non segno. L'arte per Brandi è "astanza" e quindi presenza, e il critico, per costruire il suo sistema, muove direttamente non soltanto da Kant e dalla *Critica della ragion pura*, ma anche dalla riflessione crociana che, comunque, deve essere sempre considerata come un punto di partenza importante per la esperienza dello studioso, come lo è stata per Raghianti e per Argan, oltre che, beninteso, per Longhi e Lionello Venturi.

È però anche evidente che, dopo l'esperienza crociana, Brandi ha elaborato altre riflessioni, non tanto quelle derivate dall'esistenzialismo sartriano quanto semmai dalla fenomenologia husserliana, ma piegandole sempre in direzione di una visione sottilmente neo-idealistica della funzione dell'arte, che è dunque e in sostanza "pura" della materia, arte che è dunque forma assoluta che si presenta a noi. In questa direzione la pittura di Giorgio Morandi, quella di Alberto Burri, la scultura di Giacomo Manzù, potevano essere degli strumenti importanti per cogliere questa sublimazione assoluta della materia e per proporla come modello interpretativo alla cultura contemporanea. Proprio per questo, per l'impossibilità di ritrovare la purezza e l'assoluto di quelle immagini altissime nell'arte contemporanea, stante il rifiuto di Dada come del Surrealismo, e ancora dell'arte astratta intesa soltanto come formalistica, proprio per questo Brandi respinge, nei saggi del 1949 e del 1951 che abbiamo citato, l'intero sistema della cultura del secondo dopoguerra dibattuta fra una ingombrante comunicazione di massa e un sistema di immagini da lui ritenute realistiche e quindi non significative, che sono quelle cinematografiche e fotografiche.

Stabilito un corretto quadro storico e inseriti i testi di Brandi nel dibattito contemporaneo, si deve concludere che le analisi dello storico pubblicate negli anni Trenta e Quaranta appaiono di una lucidità e di una consapevolezza dell'arte europea eccezionali; gli altri saggi, in particolare quelli sulla crisi dell'arte negli anni Sessanta, restano un punto di passaggio imprescindibile nel dibattito critico e in qualche modo completano e sono alternativi alla prospettiva critica ben diversa suggerita in quegli stessi anni da Giulio Carlo Argan: da una parte dunque l'Arte come Astanza, dall'altra la "morte dell'arte" in senso hegeliano e la trasformazione quindi dell'arte in progetto, in moltiplicato design o in programmata astrazione. Dunque e ancora una volta "due vie" per una corretta indagine sulla cultura del Novecento.

vani (1939), ivi, pp. 261-271, dove si ricordano appunto Afro, Mafai, Manzù, Mirko; sempre sui giovani si veda Id., *Quattro artisti fuori strada*, 1947, ivi, pp. 278-281, dove si ricordano Scialoja, Stradone, Ciarocchi, Sadun.

<sup>33</sup> Scritto nel 1943, pubblicato nel 1945 (Roma), nel 1947 (Firenze) e nel 1962 (Torino).

# L'ARTE CONTEMPORANEA NELLA PROSPETTIVA TEORICA DI CESARE BRANDI

ENRICO PETTI

Nel valutare il legame stretto da Cesare Brandi con l'arte contemporanea emerge un'ambivalenza di fondo,<sup>1</sup> ben esemplificata dalla rettifica teorica che ha sancito la tardiva giustificazione dell'arte astratta. In tutta evidenza nodale, questo passaggio contribuisce più di altri a restituire l'immagine di un Brandi saldamente ancorato alla tradizione e a fatica acquiescente verso quel verbo nuovo che l'impostazione modernista avrebbe invece accolto con naturalezza entro il proprio disegno ontologico.<sup>2</sup> Paghi in ogni caso dell'esito finale di questo sforzo, potremmo interpretare nella stessa ottica per così dire normalizzante altre argomentazioni brandiane, anch'esse, come vedremo, intervenute a mitigare precedenti asserzioni di categorica condanna della produzione artistica contemporanea. Sembra insomma innegabile che un inesausto interesse per gli esiti emergenti dell'arte abbia posto l'autore di fronte alla necessità di smussare talune asperità teoriche e di accrescere progressivamente quella materia d'indagine che un'impostazione troppo escludente aveva notevolmente assottigliato.<sup>3</sup> Si comprende allora come partendo da questi presupposti risulti alla fine lecito sposare e suffragare due posizioni di molto distanti: quella che nell'approccio brandiano alla contemporaneità è più incline a cogliere un distacco dalla tradizione che non si traduce in una reale soluzione di continuità e quella che, di contro, mette in valore proprio lo iato incolmabile ravvisato da Brandi in determinati aspetti dell'attualità artistica.

Altro è il discorso se ci si sposta sul versante della conservazione dell'opera d'arte: qui, sotto la spinta di un'esigenza che potremmo definire *normativa*, si rende necessaria una sintesi.

Se è vero infatti che i *Dialoghi* degli anni Quaranta e Cinquanta hanno delineato quell'archetipo dell'opera d'arte che la *Teoria del restauro* ha eletto a proprio referente,<sup>4</sup> non

---

<sup>1</sup> Massimo Carboni (*Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Milano 2004, p. 157) parla a proposito di «un rapporto innegabilmente complesso, tormentato, contraddittorio».

<sup>2</sup> Y. A. Bois - R. Krauss, *L'informe* (U.S.A. 1997), Milano 2003, pp. 13-14: «L'interpretazione modernista dell'arte moderna [...] fa parte prima di tutto di un progetto ontologico: una volta liberata l'arte dalle costrizioni della rappresentazione, si trattava di giustificare la sua esistenza come ricerca della propria essenza».

<sup>3</sup> M. Carboni, *Cesare Brandi ... cit.*, pp. 158-159.

<sup>4</sup> Ivi, p. 159.

sarà trascurabile valutare le eventuali trasformazioni cui quel referente è andato incontro. Da ciò il tentativo di distillare dagli scritti di Brandi quanto possa confermare o smentire questo scarto, aperti all'eventualità di vedere affiorare un nuovo termine da dialettizzare con quei nodi teorici del restauro che reclameranno naturalmente il loro coinvolgimento. Con lo sguardo fisso soprattutto al residuo incombusto, a ciò che tra le righe capiamo essere rimasto a contrassegno di un'alterità inaggrabile, procederemo quindi ad una disamina delle tappe salienti e ben note che hanno scandito l'interesse brandiano per il panorama artistico contemporaneo. A cominciare dalla già citata ritrattazione concernente l'arte astratta.

Nella prospettiva estetica del *Carmine*,<sup>5</sup> lo scendere nell'astrazione trae spiegazione dall'interna dialettica con cui la coscienza fa sì che l'immagine accolga la sostanza conoscitiva dell'oggetto in quanto fenomeno e cioè «in veste di rappresentatività figurativa»,<sup>6</sup> ma sottoponendo al contempo l'oggetto medesimo ad un processo di riduzione che serve ad estrapolarne solo determinati tratti. Siamo così entrati direttamente nel vivo della *costituzione d'oggetto*, la prima delle due fasi in cui per Brandi si articola il processo creativo (l'altra è la *formulazione d'immagine*), e abbiamo appena riassunto gli aspetti affermativo e negativo ad essa strutturali. Inscindibili e compresenti, qualora sia la componente affermativa ad essere soppressa, l'immagine si vedrà privata della sua figuratività, e si potrà così sfociare nell'Astrattismo; viceversa, eliminando la componente negativa, si avrà nient'altro che vuoto mimetismo, naturalismo. In entrambi i casi, comunque, ad essere compromessa è la realtà stessa dell'immagine.

Nel saggio *La fine dell'Avanguardia*, Brandi iscrive l'involuzione che ravvisa nell'astrazione entro il più vasto orizzonte dell'Avanguardia intesa come portato estremo del Romanticismo.<sup>7</sup>

Proprio il Romanticismo, nella peculiare accezione brandiana di «*disposizione* che la coscienza umana prendeva di fronte all'esistente»,<sup>8</sup> ha fatto emergere ciò che siamo indotti a considerare alla stregua di una *forma mentale avanguardista*. Di questa disposizione e del germe in essa maturato, a metà del secolo scorso per Brandi si sta consumando l'estrema agonia. Un epilogo che appare tanto più cogente da diagnosticare poiché l'orizzonte contemporaneo è sentito come il frutto della recisa frattura storica operata dal Romanticismo stesso nei confronti di ciò che lo precedeva e che da allora in poi si è profilato come ineluttabilmente concluso. Col suo costringere all'immanenza, col suo rifiutare il futuro come «luogo della Provvidenza»,<sup>9</sup> l'attitudine romantica è giunta a dischiudere uno scenario inusitato per l'uomo, inducendolo, con lo spirito di rivolta come solo tratto unificante, a disfarsi del passato e a prefigurare dialetticamente il futuro sulla base delle premesse presenti. È così che il nuovo ad ogni costo è divenuto l'imperativo in grado di mitigare l'opinabilità insita in questa presunzione umana di porre una vera e propria ipotesi sugli scenari a venire. E l'arte non può che essere eletta a miglior espressione di questo stato di cose.

<sup>5</sup> C. Brandi, *Carmine o della Pittura*, Torino 1962. La «dialetticità della costituzione d'oggetto», con specifico riferimento agli esiti astratti che qui sottolineiamo, è sviluppata alle pp. 110-111.

<sup>6</sup> M. Carboni, *Cesare Brandi ... cit.*, p. 26.

<sup>7</sup> C. Brandi, *La fine dell'Avanguardia* (1949), in *Scritti sull'arte contemporanea*, II, Torino 1979. Le tematiche di cui riferiamo sono trattate in particolare alle pp. 57-72.

<sup>8</sup> Ivi, p. 59.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

Se dunque il Cubismo è la parentesi momentanea in cui la realtà pura non ammicca all'esistenza, questa linea di ristabilito rigore, che è tale soprattutto perché sa ritrarsi alle lusinghe del sentimento, non annovera molti seguaci. Tra costoro Brandi non include certo gli esponenti del Futurismo, in cui vede soltanto l'edizione attardata ed epigonica di un Romanticismo nostrano dalla sorte effimera e un'impossibilità a distaccarsi dalla realtà esistenziale, indugiando in special modo sul suo aspetto dinamico. Ma più di ogni altro fu il Surrealismo a far scoccare l'ultima scintilla romantica. Raccogliendo l'eredità di Dada, esso sbaragliò i valori formali restaurati in area cubista e dilagò in ogni ambito, risparmiando la sola architettura. Il suo porsi immediato come «tecnica di conoscenza»<sup>10</sup> fu probabilmente ciò che gli impedì di produrre un vero rinnovamento in campo artistico o di svilupparsi sul versante politico-ideologico; e d'altra parte, nell'uno e nell'altro ambito il suo incedere fu così ondivago e inconcludente da risolversi in un nulla di fatto.

Ciò detto, per Brandi alla fine degli anni Quaranta il Surrealismo non fa più problema, il suo tramonto essendosi ormai quasi del tutto consumato: semmai è l'assenza di prospettive a costituire ora il dato allarmante.

È in un contesto così caratterizzato che l'Astrattismo, emerso tra le due guerre attraverso un'originaria deviazione in direzione «simbolista e formalistica»<sup>11</sup> del Cubismo operata *in primis* dal Blaue Reiter, ha potuto appropriarsi indisturbato dell'intera scena. Dopo la parentesi surrealista, vennero in breve riannodati i legami con le prime esperienze astratte e la discesa verso la «non-figuratività» si presentò ineluttabile per molti artisti, finendo per sfociare in una sorta di lingua universale.

Per ciò che concerne il contesto italiano,<sup>12</sup> la lettura brandiana si appunta sull'assimilazione affatto originale della lezione cubista e sul conseguente insorgere di un clima formale di eccezionale livello. Il riferimento è ovviamente alla «Pittura metafisica» di De Chirico, Carrà, Morandi, per la quale si può parlare di un'arte intrinsecamente italiana poiché orientata ad interrogare la forma in una direzione del tutto peculiare rispetto alle problematiche sollevate in ambito europeo. A guerra finita, il riavvampare del fatuo fuoco avanguardista ha impedito di mettere a frutto le preziose ma isolate acquisizioni, e la rotta è stata smarrita definitivamente.

Considerando ininfluenti le innumerevoli declinazioni in cui si presenta, all'«Esperanto» dell'astrazione Brandi oppone un netto rifiuto, motivato nella sua ottica dall'evidente soppressione della costituzione d'oggetto e dalla conseguente emersione di un individualismo a tutto campo, che non si degna di fornire allo sventurato fruitore neanche un simulacro di significato. Un esito, questo, a cui l'«inautenticità del comportamento attuale»<sup>13</sup> assicura ampi consensi, al riparo com'è dalla necessità di motivare un giudizio critico reso inservibile. Chiara è anche la linea di sviluppo:

Ma nella genesi dell'Astrattismo [...] non ci può essere equivoco. Il suo atto di nascita fu simbolista, nel campo di forza dell'*Einführung*, [...] si partì dalla nota definizione del quadro come di una superficie piana ricoperta di colori disposti in un certo ordine, per arrivare alla precipitazione della forma nei formalismi isolati e astratti.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Ivi, p. 64.

<sup>11</sup> Ivi, p. 61.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 68-69.

<sup>13</sup> Ivi, p. 70.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 70-71.

A fare le spese di tutto ciò è in definitiva la considerazione estetica dell'opera d'arte, non più ammissibile dacché il baricentro dell'Astrattismo risulta essere tutto spostato sul versante operativo, facendo così della "Pratica" il suo ambito d'elezione.

Il giudizio sull'Astrattismo sopravvive indenne nei suoi connotati negativi in un'opera come *Segno e immagine*. In questa lucida teorizzazione che procede dalle radici stesse del conoscere attingendo allo schematismo trascendentale di Kant, l'Astrattismo rientra in quegli stadi della civiltà in cui il segno e l'immagine, anziché svilupparsi in autonomia dopo la comune scaturigine dallo schema, hanno incrociato il loro cammino. La situazione storica disarmonica che ne consegue, stante l'astenersi di Brandi da qualsivoglia intento teleologico, accomuna movenze figurative di estrazioni ed epoche differenti: il disegno infantile e il Manierismo, come le contemporanee correnti astrattiste e informali.

Se dunque *Segno e immagine* inserisce in una cornice teorica inedita le precedenti dichiarazioni avverse all'Astrattismo, con ciò confermandole nella sostanza, per altri versi è possibile ravvisare in quest'opera i prodromi di un diverso orientamento.<sup>15</sup> Un sensibile spostamento si produce in effetti tra la descrizione complessiva della temperie astrattista e informale (quella in cui si ravvisa la più recente manifestazione del contaminarsi di segno e immagine) e l'esame dei singoli percorsi artistici. È insomma indubbio che nel passaggio dal tutto campo al primo piano i termini della questione mutino decisamente di segno, presentando in una luce tutto sommato positiva ciò che poco prima era parso del tutto inaccettabile. La degradazione dell'immagine a segno rimane indiscutibile, ma, nel complesso, Brandi sembra cogliere uno sforzo di risalire all'unità – e dunque alla dignità – dell'immagine. Si ha quasi l'impressione che egli veda alcuni degli artisti contemporanei di cui tratta arrancare con fatica verso la sostanza conoscitiva, nell'intento non dichiarato di ripristinare quella figuratività che sola può ergersi ad argine del dilagante segno.

Per esplicita ammissione dello stesso Brandi,<sup>16</sup> l'opera di Alberto Burri fu all'origine di questa ritrattazione, riassumibile nel recupero della fase della costituzione d'oggetto anche per quel genere di pittura che era sembrato ne prescindesse o che comunque si limitasse a "mimarla". Del resto, il nuovo assunto teorico viene avanzato per la prima volta proprio nella monografia su Burri del 1963,<sup>17</sup> mentre più tardi, nell'accezione semiotica propria di *Teoria generale della critica*, la problematica verrà presentata in termini di possibilità per l'arte astratta di recare un piano del contenuto sebbene scisso da ogni denotazione. Il che significa ammettere che si può avere costituzione d'oggetto anche partendo da ciò che di per sé non significa assolutamente nulla, e questo perché la sostanza conoscitiva può risiedere nel solo contenuto, prescindendo dal significato. Ora, quello che si deve evidenziare è che anche nei termini più concilianti in cui l'arte astratta viene ad essere considerata, la sua autonomia – il suo essere "realtà pura" – non è per niente fuori questione. Tant'è che, come vedremo meglio tra breve, proprio nella monografia sull'artista umbro al fruitore è assegnato il ruolo fondamentale di far retrocedere la perdurante esistenzialità della materia per far sì che essa assurga ad immagine. Ciò che equivale a dire che senza questo intervento, a dir poco decisivo, l'opera non avrebbe da sola la forza necessaria a risolversi in forma. Quest'ultima argomentazione ci immette nel vivo di un altro aspetto dell'estetica brandiana su cui è necessario soffermarsi.

<sup>15</sup> Questo passaggio decisivo è evidenziato da M. Carboni, *Cesare Brandi ... cit.*, pp. 175-176.

<sup>16</sup> C. Brandi, *Teoria generale della critica*, Roma 1998, p. 352, nota 9.

<sup>17</sup> C. Brandi, *Burri*, Roma 1963, poi in *Scritti sull'arte contemporanea*, I, Torino 1966, p. 227.

La comprensione dell'arte contemporanea si accompagna in Brandi con il progressivo approfondirsi dell'indagine sociologica, fino all'individuazione di due tematiche di portata epocale attraverso cui l'esperienza estetica diretta è come filtrata: la «perdita del futuro» e l'«integrazione dello spettatore». Ben prima di essere poste in organica relazione in seno a *Le due vie*,<sup>18</sup> possiamo rintracciare la formulazione di entrambe queste tematiche in scritti antecedenti. In particolare, alla perdita del futuro si fa esplicito riferimento sia nel già menzionato saggio *La fine dell'Avanguardia* che in quello intitolato *L'arte d'oggi*, di poco successivo. Nel primo, con riferimento al presente storico contraddistinto da un'Avanguardia che incarna l'ultimo rigurgito del Romanticismo, si sottolinea come l'assunzione della «novità», in quanto controversa e per certi versi ingenua volontà di recidere nettamente i legami con la tradizione, si risolva nell'occlusione di ogni prospettiva a venire.<sup>19</sup> Tornando sull'argomento, l'altro scritto si fa ancora più esplicito nel mettere a fuoco un profondo mutamento in atto nella coscienza collettiva.<sup>20</sup> L'Astrattismo è qui posto come «necessario» ad un'epoca che, limitata al presente, mal tollera un presente assoluto come quello che la vera arte realizza. L'arte, che è in grado di svalutare la realtà effettuale dimostrando che «c'è nella coscienza la possibilità di raggiungere una forma dell'essere che non è legata alla contingenza»,<sup>21</sup> non può sussistere nella sua pienezza: deve essere svilita, depotenziata. Ecco allora che il contesto in cui si iscrive «l'insofferenza formale»<sup>22</sup> di cui l'Astrattismo è prova configura già quella «dimensione ontologica negativa», ossia la «riduzione dell'essere all'esistere»,<sup>23</sup> in cui più tardi Brandi riassume la condizione attuale.

Riguardo invece al tema dell'integrazione dello spettatore, si è già detto dell'anticipazione contenuta in seno alla monografia su Burri del '63. L'importanza di questa emergenza si chiarisce meglio proprio in rapporto all'ambito in cui si produce: neanche l'opera di Alberto Burri, malgrado ad essa si riconosca un valore altissimo, è in grado di realizzare autonomamente quella realtà pura che è appannaggio della sola arte.<sup>24</sup> Su questi presupposti si innestano le considerazioni successive de *Le due vie*, dove si giungerà persino ad indicare il punto esatto di rottura. Fino al secondo conflitto mondiale – asserisce Brandi – il ruolo del fruitore non può contemplare la violazione dell'identità dell'opera, pena l'indebito sconfinamento in un raggio d'azione che deve rimanere esclusivo appannaggio dell'autore. Oltre questo limite cronologico, ovunque sia misurabile un'intenzionalità estetica è parallelamente presente l'esigenza di un intervento attivo della coscienza ricevente a surrogare ciò di cui l'opera risulta deficitaria, ovvero una delle due fasi: costituzione d'oggetto o formulazione d'immagine. Quindi su questo tardivo completamento esogeno e su nient'altro si basa per Brandi la «redenzione» dei prodotti della creatività contemporanea: «Ove non si riconosca tale possibilità, e si rifiuti di ammettere questo genere di compensazione soggettiva, per labile che sia, occorre rifiutare anche tutta l'arte contemporanea».<sup>25</sup> E sebbene per questa via l'opera d'arte mutila possa vedersi parificata a quelle generate da processi definitivamente conclusi, non va dimenticato che la sintesi

<sup>18</sup> C. Brandi, *Le due vie*, Bari 1966, pp. 101-140.

<sup>19</sup> C. Brandi, *La fine dell'Avanguardia* (1949), in *Scritti sull'arte contemporanea*, cit., II, p. 59.

<sup>20</sup> C. Brandi, *L'arte d'oggi* (1951), ivi, in particolare alle pp. 130-132.

<sup>21</sup> Ivi, p. 131.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> C. Brandi, *Le due vie* cit., p. 121.

<sup>24</sup> Ivi, pp. 101-105.

<sup>25</sup> Ivi, p. 104.

di cui si incarica il fruitore giunge al fondamentale distacco dal fluire esistenziale nel pieno dell'esistenza medesima, «in una conciliazione al limite dell'impossibile».<sup>26</sup>

È evidente quindi che siamo di fronte all'individuazione di un vero e proprio cambio di paradigma, per indicare il quale risulta indubbiamente utile richiamare anche l'"apertura" che Brandi imputa ai prodotti artistici nati in regime di coscienza affievolita, ovviamente mutuando dalla nota distinzione tra opera d'arte "chiusa" e "aperta" proposta da Umberto Eco.<sup>27</sup> Ed è forse opportuno specificare che, in questa sede, l'accezione negativa in cui Brandi interpreta il nuovo scenario non è oggetto d'indagine: semplicemente si vuole perimetrare l'analisi e trarne le possibili conseguenze dal punto di vista della conservazione delle opere d'arte per come Brandi stesso l'ha impostata. Solo questo.

Dunque si può affermare con certezza che il Brandi dei *Dialoghi* (al pari – lo si vedrà – del Brandi della *Teoria del restauro*) ha raggiunto i risultati che conosciamo intessendo un discorso privilegiato con la più nobile tradizione artistica, cosicché su di lui l'impatto degli orientamenti introdotti a una certa altezza del XX secolo si è rivelato particolarmente violento. Da qui le reticenze nell'annettere positivamente fenomeni artistici già ormai universalmente riconosciuti. Non che quella di Brandi sia una visione lineare, dialettica della storia. Tutt'altro: si è già accennato come egli prospetti un avvicendamento delle fasi figurative in cui il caso è pienamente operante e dove comunque la dialettica non è imposizione di uno schema alla storia, ma deduzione di esso dall'effettività storica. «La radice della dialettica – afferma – non è nella storia, è nella logica».<sup>28</sup> Qui, *in uno* con il rifiuto di attualizzare la visione deterministica che sminuirebbe l'arte a «*metafora epistemologica*»,<sup>29</sup> si inserisce la riflessione ontologica brandiana secondo cui l'arte, al pari della scienza e della cultura, è il riflesso non causale di un modo di porre la realtà. Resta il fatto che gli argomenti su cui ci siamo soffermati stanno ad indicare la presa di coscienza da parte di Brandi di un'incongruenza vieppiù accentuata tra l'esautività del proprio approccio teorico e una fenomenologia del fare arte ormai inargiabile. Tant'è che il piano ontologico in cui si dilata la sua analisi parrebbe recare in dubbio che si possa continuare a postulare che il pensiero proceda hegelianamente «per antitesi e successive conciliazioni»<sup>30</sup> quando si è rilevata una condizione della coscienza che nega, per l'attualità, una simile capacità. Ciò che nel discorso brandiano costituisce la prova più lampante del cambiamento epocale in atto è proprio l'ammissione di una sistematica effrazione dell'*hortus conclusus* dell'arte da parte del fruitore. Che è quanto ammettere che la dialettica ferrea che costituiva l'oggetto e formulava l'immagine è irrimediabilmente incrinata. L'"apertura" dell'opera d'arte come diretta conseguenza di questo stato di cose è dunque evento di enorme portata.

Raccogliendo indizi disseminati da Brandi in diversi contesti abbiamo composto un'immagine dell'opera d'arte contemporanea che sembra differire nella struttura da quella tradizionale e che perciò stesso legittima il passo ulteriore che ci apprestiamo a compiere. Il raffronto tra l'archetipo che abbiamo delineato e la *Teoria del restauro* è infatti reso utile dalla constatazione che il discorso brandiano sul restauro elegge a proprio

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Ivi, p. 105.

<sup>28</sup> Ivi, p. 92.

<sup>29</sup> Ivi, p. 127.

<sup>30</sup> Ivi, p. 91.

oggetto un'opera d'arte che Brandi stesso definirebbe «in lato senso classica» e che noi – sempre con riferimento a quanto sopra richiamato – potremmo definire “chiusa”. Se così stanno le cose, acquista senz'altro un senso, dopo aver evidenziato il salto paradigmatico nei termini della diagnosi brandiana, domandarsi cosa accada nel transitare da un archetipo all'altro tenendo fermi i medesimi criteri teorico-operativi. Cioè vale la pena chiedersi se sia corretto prescindere da ciò che lo stesso Brandi ha affermato sul peculiare statuto dell'opera d'arte contemporanea, finendo così per derubricare come ininfluenti fattori su cui invece varrebbe interrogarsi. Fra tutti, la fugacità e deteriorabilità di molti oggetti artistici che si producono ormai da decenni. Del resto, non è così azzardato ritenere che le perplessità talvolta sollevate dalla prassi del restauro e l'assenza di accordo sulla stessa opportunità della conservazione rappresentino altrettanti indizi dell'esistenza di nodi teorici tuttora da sciogliere.

Tornerà utile a questo punto richiamare brevemente le due tematiche concernenti la perdita del futuro e l'integrazione dello spettatore, proprio perché la posizione centrale che occupano nell'affaccio brandiano sulla contemporaneità non può non orientare rispetto al modo di considerare le opere d'arte in essa prodotte. Dalla prima è forse fin troppo facile veder scaturire un'ipoteca sulla trasmissibilità di opere nate da un contesto storico che sembra imprimere su di esse il sigillo della contingenza. Sigillo che, proprio perché da interpretare alla stregua di un codice genetico generalizzato, consente di eludere l'impasse del “caso per caso” a vantaggio della dimensione aprioristica. La seconda tematica, quella che chiama in causa il momento per certi versi salvifico della fruizione, sembra veder sfumare nella stessa posizione brandiana il ruolo dirimente che pure ne giustifica l'emersione. In effetti si deve ribadire che per il fatto di prodursi nel qui-e-ora della coscienza ricevente non sembra incontrovertibile che l'intervento del fruitore possa riscattare in pieno quel processo creativo lasciato mutilo dall'artista. Certo è che di un completamento mai definitivo cercheremmo invano una traccia sul corpo dell'opera. Senza dimenticare inoltre che, non solo il fruitore si trova a sua volta ad intervenire in un presente connotato negativamente, ma che anzi è proprio tale connotazione a richiedere la mobilitazione dello spettatore. Se dunque si è indotti a concludere che all'opera d'arte contemporanea va attribuita un'insopprimibile imperfezione, non ci si può astenere dal supporre che Brandi avesse previsto quali deduzioni sarebbe stato possibile trarre sul piano della conservazione e dei suoi presupposti teorici.

Vediamo, tra queste deduzioni, di rendere esplicite quelle che emergono quasi spontaneamente all'attenzione e che, interessando i gangli del sistema conservativo, sollevano a loro volta quesiti ineludibili.

La prima in ordine d'importanza concerne senz'altro il «carattere di unità» che all'opera d'arte è attribuito in seno alla *Teoria del restauro*.<sup>31</sup> La disquisizione sull'unità potenziale dell'opera si incentra sulla preferenza da accordare all'“intero” sul “totale”; in definitiva, essa è funzionale al discorso relativo all'integrazione delle lacune e sfocia conseguentemente nella triplice accezione in cui il “tempo” – da intendersi, specifica Brandi, in senso fenomenologico – concerne l'opera d'arte.

E cioè, in primo luogo, come *durata* nell'estrinsecazione dell'opera d'arte mentre viene formulata dall'artista; in secondo luogo, come intervallo interposto tra la fine del processo creativo e il momento in cui la nostra coscienza attualizza in sé

<sup>31</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* [Roma 1963], Torino 1977, pp. 13-20.



l'opera d'arte; in terzo luogo, come *attimo* di questa fulgurazione dell'opera d'arte nella coscienza.<sup>32</sup>

La successiva disamina<sup>33</sup> mira quindi a chiarire ognuno dei tre momenti suddetti e culmina nell'individuazione del terzo come quello in cui legittimamente deve situarsi l'intervento di restauro. Ora, l'abominio assoluto, secondo Brandi, è costituito dal cosiddetto «restauro di fantasia», quello, cioè, che va a collocarsi nella «gelosissima irripetibile fase del processo creativo».<sup>34</sup> Il che equivale a dire che ad essere stigmatizzata è palesemente ogni interferenza nel vivo della costituzione d'oggetto o della formulazione d'immagine. Nel caso che questa interferenza si verifichi è persino dubbio che si possa parlare con cognizione di restauro. È del tutto evidente infatti che l'intromissione in questo inviolabile contesto, più che al restauro, dia adito ad una ri-formulazione dell'opera e quindi, in ultima istanza, all'esautorazione dell'immagine originaria.

Tutto ciò è senz'altro scontato per chi abbia una qualche familiarità con la *Teoria*.

Ma allora viene da chiedersi quali conseguenze possa avere il fatto che ciò che al restauro è assolutamente precluso sia non solo concesso ma anzi richiesto al fruitore dell'opera d'arte contemporanea. Lo si è visto in precedenza: l'artista oggi non è più in grado di percorrere per intero il processo creativo; una delle due fasi è affidata al completamento del riguardante; solo così è possibile ammettere che si produca ancora arte. Resta a questo punto da capire di che arte si stia parlando. Siamo davvero di fronte a capolavori conclusi e definitivi, per i quali valgano tutti gli «assiomi» e le prescrizioni della teoria del restauro? o la costitutiva violazione del processo creativo che si postula per essi giunge a farne delle opere d'arte affatto singolari?

L'ancoraggio al presente che l'integrazione dello spettatore indubbiamente implica e l'ispessimento di questo presente che Brandi rileva, chiamando in causa condizioni strutturali, come segnano in profondità l'opera d'arte contemporanea, si può supporre che coinvolgano anche l'attitudine conservativa in un senso tutto da indagare. Ciò significa che se si restituisce centralità a certi aspetti del modo in cui Brandi si è posto nei confronti della produzione artistica coeva e non si scarta *a priori* come impraticabile l'idea che anche i lineamenti teorici della conservazione possano registrare spostamenti, forse è possibile evitare di ridurre la conservazione dell'arte contemporanea ad una lotta per certi versi impari, nella quale, tolti gli operatori del settore, ogni altro agente sembra concorrere al raggiungimento di obiettivi diversi dalla sopravvivenza materiale dell'opera. Così è per l'industria, non necessariamente interessata alla produzione di materiali duraturi; così è per lo stesso artista, inserito in un contesto in cui l'obsolescenza degli oggetti che realizza è assai difficile da contrastare, anche nel caso, invero non troppo frequente, in cui la durata dell'opera costituisca una sua reale preoccupazione. Proprio a proposito degli ostacoli alla trasmissibilità delle opere, anche chi come Michele Cordaro si è pronunciato a favore dell'applicabilità all'arte contemporanea della definizione brandiana del restauro,<sup>35</sup> con tutto ciò che questo comporta, non ha mancato di sottolineare che, dal punto di vista delle tecniche e dei materiali, sempre più seriamente sembra messa in di-

<sup>32</sup> Ivi, p. 21.

<sup>33</sup> Ivi, pp. 22-27.

<sup>34</sup> Ivi, p. 26.

<sup>35</sup> M. Cordaro, *Alcuni problemi di metodo per la conservazione dell'arte contemporanea*, in *Arte contemporanea. Conservazione e restauro*, a cura di S. Angelucci, Fiesole 1994, pp. 71-78; in particolare vedi p. 75.

scussione la durata «come aspetto intrinseco all'operare».<sup>36</sup> È la trasversalità con cui il fenomeno si presenta a ricondurre anche considerazioni di natura strettamente tecnica entro un discorso di ordine più generale. Sicché lo stesso artista che realizza opere con lo sguardo rivolto alla tradizione non può evitare il ricorso a materiali di origine industriale e sarà quindi costretto a misurarsi col fatto che anche della semplice tela possono sfuggire l'esatta composizione e la reazione a determinate sollecitazioni.

Ad esiti non dissimili sembra condurre il considerare la tradizione non dal punto di vista dei materiali e dei procedimenti ma da quello di un orizzonte comune entro cui situa il riconoscimento dell'opera. In questo senso il restauro rientra appieno nella critica insieme a tutto ciò che può assicurare l'opera al futuro.<sup>37</sup> Il fatto è che però, a ben guardare, il brandiano ispessimento del presente è tale da configurare una preveggenza quanto inesorabile fuoriuscita dalla tradizione. Per quanto qui si possa solo accennare a queste interessanti anticipazioni della crisi delle “grandi narrazioni”, vale la pena sottolineare come in effetti le ulteriori considerazioni sul restauro dovrebbero stagliarsi su uno sfondo costituito dal profilarsi della storia come accumulo inerte e disponibile ad assumere solamente l'assetto aleatorio che un'affievolita capacità proiettiva sa imprimergli. Oltre a ciò, l'altro dato che emerge riguarda il rifiuto di testare il nuovo secondo direttrici granitiche perché modellate sull'esemplarità della tradizione. Lo dimostra la disponibilità di Brandi ad attingere suggerimenti per sbocchi decisivi da alcuni esiti dell'arte contemporanea: si è citato Alberto Burri, ma forse il caso di Giorgio Morandi, per il fatto di non limitarsi ad incidere sulla contemporaneità, in questo senso è ancor più emblematico.<sup>38</sup>

Sembra insomma che da più parti si possano cogliere indizi concernenti l'impossibilità per l'opera d'arte di presentarsi nell'assertività senza condizioni che dovrebbe competere. Prima che questa perdita di perentorietà si producesse era ancora possibile ritenere che al riconoscimento dell'opera in seno alla coscienza individuale corrispondesse un'istantanea immedesimazione con la coscienza universale. Era così che quel riconoscimento poteva assumere valenza metodologica. Ma oltre la soglia storica che ha dispiegato il nuovo scenario in cui tuttora siamo immersi non sembra scorgersi la possibilità che l'opera d'arte venga a trovarsi al centro di quel consenso ecumenico necessario a far scattare l'imperativo categorico della conservazione. Almeno non nei termini in cui quest'ultima si applica ad opere nate in contesti storici diversamente connotati. Quello di cui si sente il bisogno, allora, è di continuare ad indagare il ruolo che riveste oggi l'opera d'arte per capire ogni implicazione di questo suo dialogo privilegiato col presente.

<sup>36</sup> Ivi, p. 72.

<sup>37</sup> Delle implicazioni ermeneutiche concernenti la considerazione del restauro come “atto critico” si è occupato M. Carboni, *Cesare Brandi ... cit.*, pp. 138-139. Si veda anche, dello stesso autore, il contributo compreso in questo volume alle pp. 329-333.

<sup>38</sup> Citando gli scritti in cui Brandi dichiara apertamente l'affrancamento dall'idealismo crociano, Luigi Russo, nella *Prefazione* all'edizione del Carmine del 1992 (p. II, nota 17), riporta il *Poscritto* alla seconda edizione della monografia su *Morandi* (Firenze 1952). Qui, nel ripercorrere l'evoluzione dallo scritto pubblicato sulla rivista «Le Arti» col titolo *Cammino di Morandi* (marzo 1939) alla monografia edita per la prima volta nel 1941, Brandi lascia trapelare come la riflessione sul pittore bolognese e le pagine a lui dedicate abbiano costituito una tappa imprescindibile nella messa a punto della propria sistemica. Sull'argomento cfr. anche, nella presente pubblicazione, L. Russo (p. 305, nota 13) e M. I. Catalano (pp. 185-186).



# DAL RUDERO ALL'ANASTILOSÌ: IL RESTAURO NELLA SCRITTURA MILITANTE DI CESARE BRANDI

ENRICO PARLATO

È così che la parola si trova ad essere spremuta,  
costretta a liberare tutto quello che trattiene  
come immagine, suono, colore, ed avoca a sé  
anche il moto affettivo, impugna l'attenzione  
in ascolto del lettore e la foggia<sup>1</sup>

La citazione *in exergo* guiderà ad una prima, sommaria riflessione sulla scrittura di Cesare Brandi, argomento affrontato da Geno Pampaloni nella prefazione a *Città del deserto*, dove con lucida diagnosi ricorda la «consustanzialità del critico con lo scrittore».<sup>2</sup>

Brandi ha scritto moltissimo e non solo di storia dell'arte in senso stretto; ha sviluppato ambiti di riflessione che egli stesso ha voluto chiaramente distinti imprimendo loro caratteri, e quindi scritture ben individuate e riconoscibili. Compartimenti che sono stati tutt'altro che stagni, nei quali concetti, idee e modi formulati nelle diverse scritture si sono felicemente infiltrati. Cercherò quindi di individuare l'apporto alla riflessione critica sul restauro confluita nella *Teoria* di quella che ho qui definito "scrittura militante", riferendomi soprattutto alla sede – radio, riviste e quotidiani – dove questi articoli furono pubblicati o mandati in onda per la prima volta, per essere raccolti nella maggioranza dei casi in racconti di viaggio. Genere, questo, connaturato in maniera profonda al suo autore e, probabilmente, la scrittura più fortunata nella quale si è cimentato Cesare Brandi. Tali scritti e, in particolare quelli dedicati al patrimonio artistico, vanno tenuti distinti dai numerosi contributi scientifici pubblicati dagli inizi degli anni Quaranta in concomitanza con la nascita dell'Istituto Centrale del Restauro, questi ultimi senza dubbio fondamentali nella messa a punto di un coerente quadro teorico. La natura occasionale dei primi non ne deve comunque sminuire il ruolo. Al contrario, vorrei oggi riuscire ad argomentare il rapporto tra quanto fu pubblicato negli anni Cinquanta e la *Teoria* brandiana del 1963, con la sua sottolineata e sostanziale attenzione alla matericità dell'opera d'arte.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> C. Brandi, *Eliconi II. Celso o della Poesia*, II, Torino 1957, p. 142.

<sup>2</sup> G. Pampaloni, *La storia abitata dalla poesia*, prefazione a C. Brandi, *Città del deserto*, Roma 1990, p. XII.

<sup>3</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* [Roma 1963], Torino 1977. Per uno sguardo di insieme sulla bibliografia di Brandi si

Brandi apparteneva ad una generazione di storici dell'arte per i quali la scrittura andava molto al di là della funzione referenziale e anche della ricerca di una individuante stigmatia autoriale sostenuta dalla prosa cesellata. La parola doveva penetrare le cose, era lo strumento di indagine per eccellenza, e sotto questo profilo la scrittura d'arte italiana, sovrastata dalla penna immaginifica di Longhi, non poteva essere più distante dalla tradizione della *Kunstwissenschaft*. Senza entrare in una questione dai contorni estremamente vasti, mi limiterei a sottolineare che Brandi non solo è stato tra i pochi storici dell'arte italiani del Novecento ad interessarsi in modo organico e continuo sia di argomenti storici, sia teorici, ma di certo l'unico ad interrogarsi sulla funzione del linguaggio, con precipua attenzione alla verità della parola, che si spostava così dalla parafrasi poetica, dalla dimensione soggettiva ed individuale ad una ricerca di conoscenza oggettivante.

Tale riflessione non fu certo episodica. Inizia con *Celso o della Poesia*, scritto tra il 1945 e il 1953 (ma pubblicato nel 1957), e prosegue nella *Teoria generale della critica* del 1974, dove i riferimenti teoretici alla linguistica e alla semiologia sono più esplicitamente indicati.<sup>4</sup> *Celso* si sovrappone quasi o precede solo di poco il momento forse più felice della scrittura periegetica di Brandi: *Viaggio nella Grecia antica* (1954), *Città del deserto* (1958), *Pellegrino di Puglia* (1960), *Verde Nilo* (1963), raccolte nelle quali si trova una messe davvero straordinaria di osservazioni pertinenti a problemi di restauro.<sup>5</sup> Quel trattato in forma dialogica interessa qui per l'attenzione alla metafora, al rapporto circolare tra parola, immagine mentale e concetto. Argomenti che nel *Celso* sono affrontati in una prospettiva di conoscenza estetica, ma hanno naturalmente una rilevanza straordinaria per lo storico dell'arte, per chi come Brandi è costretto 'ontologicamente' a utilizzare le parole per fare parlare le immagini. La "parola spremuta" – questa la concreta metafora di Brandi a proposito di un sonetto di Mallarmé – è costretta a discernere immagine, suono e colore. Nel calembour poetico, il simmetrico verso alessandrino si riempie di immagine, si colora di verde erba, si trasmuta in materia lanosa senza altro sostegno che il suono e il ritmo.

Verlaine? Il est caché parmi l'herbe, Verlaine<sup>6</sup>

«Il nome di Verlaine – continua Brandi-Eftimio – è prima proposto con discrezione estrema nell'interrogativo, se ne saggia il suono come a una coppa di cristallo: [...] e il suono, che si era appena udito, che aveva però mossa l'attenzione, si timbra, sboccia». La parola si concreta nell'immagine senza ricorrere alla parafrasi, al ridondante rispecchiamento pittorico del *Fuoco dannunziano*, e, soprattutto – come afferma Brandi – «impugna l'attenzione in ascolto del lettore e la foggia». <sup>7</sup> Foggiare l'attenzione del lettore, attraverso una durevole marcatura. Per Brandi tutto questo è possibile facendo della scrittura la razionale epifania del momento percettivo. Per questa ragione la sua scrittura si

rimanda a V. Rubiu, *Nota biografica e bibliografia*, in *Studi in onore di Cesare Brandi*, in «Storia dell'arte», 11 (1980), 38-40, pp. 13-38.

<sup>4</sup> C. Brandi, *Celso* ... cit.; Id., *Teoria generale della critica*, Torino 1974. Sul pensiero estetico di Cesare Brandi si rimanda a M. Carboni, *Cesare Brandi: teoria e esperienza dell'arte*, Roma 1992, testo ora ripubblicato in edizione aggiornata (Milano 2004).

<sup>5</sup> C. Brandi, *Viaggio nella Grecia antica* [Firenze 1954], Roma 2001; Id., *Città del deserto* [Milano 1958], Roma 1990; Id., *Pellegrino di Puglia*, Bari 1960; Id., *Verde Nilo* [Bari 1963], Roma 2001.

<sup>6</sup> S. Mallarmé, *Tombeau*, in *Oeuvres complètes*, a cura di B. Marchal, I, Paris 1998, p. 39; si tratta del terzo alessandrino della prima terzina del sonetto. Ringrazio Valerio Magrelli per avere individuato la citazione.

<sup>7</sup> C. Brandi, *Celso* ... cit., p. 142.

distacca dalla tradizione post-dannunziana di Longhi e trova semmai un modello in Emilio Cecchi, non tanto il prosatore d'arte, ma il corrispondente di viaggio. Quanto scrive Cecchi nell'introduzione a *Messico* (1932) è una dichiarazione di intenti che Brandi sembra avere fatto propria: «Nessuna pretesa di 'scoperte', di 'sintesi' – afferma Cecchi –: io vedrò quel che mi capita, e quel che mi pare; e segnerò, più esattamente possibile qualche impressione». <sup>8</sup> Brandi, con la stessa tecnica di Cecchi, ricostruisce il viaggio, esotico o domestico che sia, per frammenti nei quali l'idea scocca, come una scintilla, da accostamenti apparentemente incongrui. Si passa quasi senza soluzione di continuità dallo straniamento ad inopinate immagini familiari: le colonne di Leptis che si trasformano in asparagiaia. Per Brandi il viaggio è stato la palestra nella quale si affinano l'occhio e la penna. Quest'ultima, libera da convenzioni e da obblighi argomentativi, si confronta con gli oggetti e con il loro mutevole apparire, saggiandone di continuo il momento percettivo nel quale può avere luogo il riconoscimento dell'opera d'arte.

Accanto alle radici teoriche e genetiche della scrittura di viaggio di Cesare Brandi, andrà considerato un aspetto biografico a mio avviso fondante. Nel 1937 all'età di trentun'anni, Brandi fu inviato a Rodi con il duplice incarico di Soprintendente e di Provveditore agli Studi. Dopo Siena, Bologna, Roma e Udine il cambiamento dell'orizzonte professionale dovette essere assai brusco. In colonia e un po' in esilio – come ricordava lo stesso Brandi in una conversazione avvenuta in tempi ormai lontani – si tenne a dovuta distanza dal governatore del Dodecaneso, il gerarca Cesare de Vecchi di Val Cismon che era il suo diretto referente. <sup>9</sup> Da qui i continui sopralluoghi e, di conseguenza, i numerosi viaggi per le isole dell'arcipelago, da qui le immagini di un mondo intensamente mediterraneo al quale per la prima volta si accostava in modo così prolungato; immagini vividamente impresse nella memoria di Brandi che, a molti anni di distanza, ricordava le case di Kalimnos o il lunghissimo 'raggio verde' visto dalla nave che faceva rotta su Patmos. Il senso del mediterraneo e di una classicità archetipica e lontana, ma sempre riconoscibile nelle vive e mutevoli forme del presente, si fissò allora come un *imprinting* nella vita e nella scrittura di Cesare Brandi. Negli anni della dittatura, classicità ed antico erano pervasi dalla retorica fascista, da una visione unilaterale quanto magniloquente di quel passato che in Brandi (e in molti altri intellettuali a cominciare dall'amico e mentore, Ranuccio Bianchi Bandinelli) suscitava disagio e imbarazzo: «Durante il ventennio fascista – ricorda a posteriori Brandi – romanità, scavi e città romane finirono per urtare i nervi a tutti». <sup>10</sup> Il germe per tale sensibilità anti-retorica era allora un traccia sotterranea, ma viva nella cultura e nell'arte italiana ben presente a Brandi, estimatore dei bronzi di Ercolano e di Filippo De Pisis.

Vedere i viaggi compiuti da Brandi negli anni Cinquanta solo in una prospettiva autobiografica o esclusivamente letteraria è del tutto legittimo, e la sua scrittura che restituisce ambienti, luoghi e situazioni è stata, da sempre, letta ed apprezzata. Vorrei ricordare che spesso Brandi andò in questi luoghi in missione, non solo nella veste ufficiale di direttore dell'ICR, ma direi soprattutto come ricercatore che con occhio rapace doveva cogliere e organizzare i problemi nei tempi brevi consentiti da simili ricognizioni. Vorrei

<sup>8</sup> E. Cecchi, *Messico*, Firenze 1948, p. 5. Il rapporto con Cecchi è riconosciuto dallo stesso Brandi nell'introduzione a *Viaggio nella Grecia antica*, ed opportunamente sottolineato da Pampaloni, in *La storia ... cit.*

<sup>9</sup> Tali vicende mi furono raccontate dallo stesso Brandi nel 1980 in margine ad un'intervista sul restauro dell'arte contemporanea per la trasmissione *L'Arte in questione*, allora trasmessa da «Radio Tre».

<sup>10</sup> C. Brandi, *Città ... cit.*, p. 31.

porre ora l'accento – in maniera a mia volta unilaterale – su questo aspetto dei viaggi di Brandi, concentrandomi solo su due questioni tra loro connesse: il *rudero* e l'anastilosi. Tra questi due estremi – va qui ricordato – si colloca il frammento, nucleo che custodisce potenzialmente l'unità dell'opera d'arte, tema portante della *Teoria*, e argomento sul quale da tempo si è concentrata la riflessione di Maria Andaloro, nonché i fattivi interventi del gruppo di ricerca del cantiere di Assisi.

Il lemma *rudero* fa la sua prima comparsa ne *Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza della storicità*, saggio pubblicato nel 1952 sul Bollettino dell'ICR, e poi ne *Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza estetica o dell'artisticità*, stampato l'anno seguente sulla medesima rivista. Entrambi furono dieci anni dopo incorporati nella *Teoria*: il primo con ampie aggiunte e variazioni, il secondo, invece, senza alcun cambiamento.<sup>11</sup> Per il momento verrà tenuto in considerazione solo quanto Brandi scrisse nel 1952-53, lasciando da parte le modifiche introdotte nel quinto capitolo della *Teoria*. Nei due testi ricorre solo il lemma “rudero”, evidenziato dal corsivo in quello del 1953. In prima battuta si può legittimamente ritenere che tale *lectio* più rara, rispetto a “rudere”, ma comunque registrata dal vocabolario italiano, sia frutto di una predilezione per la variante del tutto comune nel linguaggio di Brandi, e testimoniata ad esempio dal sostantivo “remozione”. Se ne potrebbe quindi dedurre che per Brandi non vi sia nessuna differenza di significato tra *rudero* e *rudere*, così come non vi è alcuna variazione di senso tra *remozione* e *rimozione*. In ogni caso Brandi dà al termine, nei due articoli citati e, in seguito, nella *Teoria*, un significato che non corrisponde alla comune definizione dell'italiano corrente, dove con *rudere* o *rudero* si intende «avanzi di edifici e di statue antiche, oggetto di studio archeologico» (Devoto-Oli).

Nel 1952 Brandi a proposito del *rudero* parla di «limite estremo [...] quello in cui il sigillo formale della materia possa essere pressoché scomparso e [...] ridotto a un residuo della materia di cui fu composto» e qualche rigo più in basso aggiunge «il *rudero* non definisce una mera realtà empirica ma costituisce una qualifica in cui incorre cosa [*res*] che sia pensata simultaneamente sotto l'angolo della storia e della conservazione [...]».<sup>12</sup>

L'anno seguente nel *Restauro secondo l'istanza estetica* tale definizione viene così completata:

sarà esteticamente un *rudero* ogni avanzo di opera d'arte che non possa essere ricondotto all'unità potenziale senza che l'opera divenga copia o un falso di sé medesima.<sup>13</sup>

L'enunciato è chiaro. Da una parte il *rudero* è latore di evidenza storica, ma è ormai ridotto ad un grado zero di artisticità in quanto residuo o frammento; dall'altra il suo stato impone con urgenza il problema della sua conservazione, nonché i limiti e le modalità entro i quali il dato storico e quel nucleo virtuale del dato estetico possano tollerare integrazioni che non ne stravolgano la sua originaria natura. Il *rudero* per Brandi non è né maceria nel significato latino, né generico avanzo di un oggetto d'arte o di una architettura.

<sup>11</sup> C. Brandi, *Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza della storicità*, in «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», 3 (1952), 11-12, pp. 115-119; Id., *Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza estetica o dell'artisticità*, ivi, 4 (1953), 13, pp. 3-8; Id., *Teoria del restauro* cit., pp. 29-37; 39-47.

<sup>12</sup> C. Brandi, *Il restauro ... cit.*, p. 115.

<sup>13</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., pp. 39-40.

tura, ma espressione di una situazione limite. È sintomatico che il termine non ricorra né nell'articolo del 1946 dedicato alla cappella Mazzatosta – dove pure lo stato dei dipinti e della cappella ne avrebbe legittimato l'uso – né che in seguito se ne ritrovi traccia nelle pagine dedicate ai siti archeologici della Sicilia, della Libia e dell'Egitto.<sup>14</sup> Un silenzio che, nel variegato e mutevole lessico brandiano, invita alla riflessione. Anche nel *Viaggio nella Grecia antica* scritto nella primavera del 1954, quindi posteriore solo di un anno al *Restauro secondo l'istanza estetica*, rievocando Haghia Triada, Festos, Delfi e Olimpia viene sempre adoperato il termine rovina. Ne propongo due esempi:

errare per queste rovine ad un palmo da terra, può sembrare un compito didattico o una perlustrazione della noia (riferito a Festos);

le rovine sono così modeste, che, perfino a me veniva voglia di desiderare che ritirassero su almeno qualche colonna [...] (a proposito di Olimpia).<sup>15</sup>

Vi sono due eccezioni sulle quali sarà opportuno soffermarsi. All'inizio del viaggio rievocando l'atmosfera del porto di Brindisi e riproponendo un'Italia povera e affamata che per fortuna è scomparsa, Brandi annota:

la disoccupazione, in questi luoghi fin troppo classici, assume l'aspetto casuale e irrevocabile dei ruderi di marmo in mezzo ai prati. Sembra un ornamento ed è una piaga.<sup>16</sup>

Sotto la caustica metafora rudere-disoccupazione si ripropone quel grado zero non solo estetico, ma anche storico e sociale, che Brandi aveva legato al termine *rudero*, riferito in questo caso a *disiecta membra*, ad oggetti del tutto decontestualizzati. Tuttavia, a questa prima conferma, segue una testimonianza diversamente orientata:

Accanto al teatro i ruderi di una basilica del V secolo – ricorda Brandi a proposito di Gortina – [...] [sono] più che rovine, cospicui avanzi, tali da non permettere solo la primavera incoercibile delle erbe, ma una ricostruzione immaginaria e verosimile.<sup>17</sup>

Al di là dell'evidenza statistica, a mio avviso di per sé significativa, va osservato che si parla appunto "di ruderi che sono più che rovine" e per tale ragione reintegrabili nella loro unità potenziale. Il passo si riferisce alla basilica di San Tito, il più importante monumento di età giustiniana di quel sito, di cui rimane ben conservata e leggibile la zona absidale.

Tornando al *Restauro secondo l'istanza estetica*, si noti che Brandi fa seguire alla prima definizione di *rudero*-relitto una seconda, dove questo «si collega con una qualificazione positiva» all'ambiente circostante, un caso nel quale aggiungerei – anche se Brandi lo affermerà in maniera esplicita solo nel 1963 – il rudere assume un gradiente estetico non

<sup>14</sup> C. Brandi, *Mostra dei frammenti ricostruiti di Lorenzo da Viterbo*, Roma 1946; Id., *L'Istituto Centrale del Restauro in Roma e la ricostruzione degli affreschi*, in «Phoebus», 1 (1946), 3-4, pp. 165-172, qui citati da C. Brandi, *In situ. La Toscana 1946-1979: restauri, interventi, ricordi*, a cura di P. Antinucci, Viterbo 1996, pp. 35-75.

<sup>15</sup> C. Brandi, *Viaggio ... cit.*, pp. 40, 125.

<sup>16</sup> Ivi, p. 23.

<sup>17</sup> Ivi, p. 36.



necessariamente endogeno, ma generato piuttosto dal contesto; quest'ultimo inteso come ambiente fisico e come concreta sedimentazione della storia. Gli esempi che, qualche riga più in basso, Brandi enumera nella *Teoria* autorizzano tale lettura: un rudere – una polifora medievale – rimesso in vista sul prospetto unitario di una facciata cinquecentesca, così artificiosamente ridotta a palinsesto, oppure un edificio medievale saldato ad uno fascista, generando così un effetto di profondo straniamento, casi che ripropongono con forza la questione del «restauro e l'istanza della storicità». <sup>18</sup> Un problema messo a fuoco dalla circolarità ermeneutica alimentata dalla storia e di cui comunque Brandi come storico dell'arte che, tra l'altro, aveva contribuito alla stesura delle due fondamentali leggi di tutela del 1939 aveva chiarissima coscienza. <sup>19</sup>

Per chi sa lo spettacolo immane e al di là di ogni paragone rappresentato dai cumuli ciclopici dei templi di Selinunte – scrive Brandi nel 1956, fotografando così una catastrofe nella quale natura e storia si fondono – non ci vuol molto a riconoscere che nessuna ricostruzione al mondo potrà mai equivalere a quella che fantomaticamente risorgeva nella mente di ognuno da rovine così leggibili, così chiare, nei blocchi enormi, nei capitelli grandi come cupole. <sup>20</sup>

Le rovine di Selinunte per Brandi non sono certo un *rudero*. Anzi dalle parole appena citate si delinea con chiarezza come la documentazione storica di cui sono latrici si fonda in maniera inscindibile con un'immagine anch'essa storicizzata e, sotto questo profilo, ben distinta dall'ideale romantico. Assimilare il *rudero* ai ruderi *tout court* è una forzatura del pensiero di Brandi, contrabbandato per quello di Ruskin e così costretto al nichilismo operativo che ne è la logica conseguenza. Responsabile di tale ambiguità fu, involontariamente, lo stesso Brandi. Questi nel quinto capitolo della *Teoria*, se da una parte ribadisce e chiarifica il senso del *rudero* in rapporto alla storia e in maniera del tutto coerente con quanto aveva scritto nel 1953, adopera il termine *rudere* (unica occorrenza, che potrebbe forse essere un refuso), introducendo la questione dell'opera d'arte che non nasce direttamente dal fare umano, ma in rapporto all'ambiente e al paesaggio naturale e antropizzato. <sup>21</sup> Un breve riferimento che ha portato a confondere il *rudero* – nella definizione lessicale di Brandi – con il rudere, nel comune significato italiano. Da qui la critica mossa dalla Melucco – sulla scia di un intervento di Giovanni Urbani – a questo assunto della *Teoria*, ignorando come già osservavano sia Cordaro, sia la Vlad Borrelli che la conservazione del rudere non obbliga al mantenimento di una situazione inalterata; le proposte di intervento per Piazza Armerina o per Gela, rese pubbliche sul Bollettino dell'ICR del 1956 e ricordate dai due studiosi, dimostrano l'esatto contrario. <sup>22</sup> Nel *Restauro secondo l'i-*

<sup>18</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 41.

<sup>19</sup> Su Brandi e l'ermeneutica cfr. M. Carboni, *Cesare Brandi ...* cit., p. 116. Va ricordato che *Warheit und Methode* è stato pubblicato nel 1960 e Brandi non fa nessun esplicito riferimento a Gadamer neppure nella *Teoria generale della critica* del 1974.

<sup>20</sup> Ripubblicato in C. Brandi, *Sicilia mia*, Palermo 1989, pp. 105-118, in part. 114-115; in *Il restauro: teoria e pratica 1939-1986*, a cura di M. Cordaro, Roma 1994, p. 162.

<sup>21</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 32.

<sup>22</sup> A. Melucco Vaccaro, *Archeologia e restauro. Tradizione e attualità*, Milano 1989, p. 205; Ead., voce «Restauro», in *Enciclopedia dell'arte antica*, II suppl., IV, Roma 1996, pp. 719-726, in part. p. 721; G. Urbani, *Il problema del rudere nella Teoria del restauro di Cesare Brandi*, in *Per Cesare Brandi*, atti del seminario Roma 30 maggio - 1 giugno 1984, a cura di M. Andaloro et al., Roma 1988, pp. 59-65; qui citato da G. Urbani, *Intorno al restauro*, a cura di B. Zanardi, Milano 2000, pp.

*stanza estetica* il *rudero*, non a caso sempre scritto in corsivo, esplicita in prima battuta un grado zero, fondamentale nell'enunciato teorico, ma nel quale ci si imbatte di rado nella prassi. In questa prospettiva quanto Brandi ha scritto sul campo, in vista di una efficace azione conservativa, può utilmente integrare gli enunciati della *Teoria*.

Questi testi offrono un'ampia messe di spunti e riflessioni anche sulla seconda questione inerente il restauro di manufatti ampiamente lacunosi, quali sono spesso i resti archeologici: la legittimità quindi di interventi conservativi o di integrazione che non trasformino gli oggetti sottoposti a tali trattamenti «in copie di sé stessi o in falsi». Il tema, per il suo intrecciarsi sia con l'istanza storica, sia con quella estetica, riguardava soprattutto la pratica dell'anastilosi, che nell'archeologia ha una lunga e consolidata tradizione, aperta – come sottolineava la Vlad Borrelli nel 1965 – anche a sconfinamenti e intrusioni.<sup>23</sup> Le premesse conservative e filologiche diventano in questo caso il grimaldello che legittima manomissioni profonde, arbitrarie ed irreversibili.

Il periplo brandiano tra le ricostruzioni archeologiche può iniziare da casi limite. La falsificata Cnosso, la monumentalità di regime ricostruita a Sabratha non possono che suscitare l'invettiva:

fra i nomi esecrandi, quello di Sir Arthur Evans merita un posto di prima fila. Che sognasse ad occhi aperti o ad occhi chiusi non v'è differenza: [...] ma che, col gusto d'un regista di *Fabiola* o del *Quo Vadis*, si arrogasse di improvvisare colonne a imbutto, scale e sale, questo riguarda molti strati di persone e per meglio dire impegna e violenta l'essenza stessa della cultura.<sup>24</sup>

Ad un tratto, enorme, sproportionato, inverosimile, il teatro di Sabratha. E non si avverte come rovina, ma come un colossale modello al vero [...] campionato qua e là: ma fuori del vero e del falso, fuori della natura e della storia. [...] È in conflitto col destino, la resurrezione posticcia della scena di Sabratha: l'archeologo trasse l'oroscopo e ci adeguò il monumento.<sup>25</sup>

Quanto Brandi scrive sul teatro di Leptis Magna, visto e studiato durante quello stesso viaggio in Libia, dimostra invece una posizione diversa e molto più articolata sulla ricomposizione dei complessi monumentali.

Il teatro di Leptis è altra cosa dalla protuberante ricostruzione di quello di Sabratha. Intanto tutta la cavea è intatta [...], la scena è salva nel suo ordine inferiore, e consentirebbe, senza perpetrare le fantasie di Sabratha, la ricollocazione almeno del secondo ordine di colonne. Ma il restauro di Caputo, tanto più prudente e saggio di quello del Guidi, ha finito per peccare per difetto, per la ricollocazione, cioè dentro il fossato del palcoscenico, delle colonne del secondo ordine che stanno lì come a fare il pediluvio e sconvolgono le idee.

Un peccato veniale – aggiunge Brandi –, che prosegue:

69-74; M. Cordaro, in C. Brandi, *Il restauro ... cit.*, pp. XI-XXXVI, in part. p. XXIX; L. Vlad Borrelli, *Attualità della "Teoria del restauro" di Cesare Brandi*, in *Cesare Brandi: teoria ed esperienza dell'arte*, Milano 2001, pp. 14-24, in part. pp. 20-21.

<sup>23</sup> M. Cagianò De Azevedo - L. Vlad Borrelli, voce «Restauro», in *Enciclopedia dell'arte antica*, VI, Roma 1965, pp. 654-662, in part. p. 662.

<sup>24</sup> C. Brandi, *Viaggio ... cit.*, p. 27.

<sup>25</sup> C. Brandi, *Città ... cit.*, pp. 19-20.

Devo augurarmi che almeno le colonne del secondo ordine della scena possano essere ricollocate in alto, e sebbene, innegabilmente, falsino l'idea primitiva con il mare a sfondo, che mai si doveva vedere dal teatro, realizzeranno sempre un aspetto più coerente che a rimanere mezze fuori e mezze dentro nel fossato del palcoscenico. Il quale fossato esige d'esser ricoperto di tavole, perché l'alterazione spaziale è sensibile ...<sup>26</sup>

Avendo a mente il dibattito sul *rudero*/rudere, emerge da queste affermazioni un'attenzione forte e meditata alla spazialità e alla architettura di complessi architettonici vasti, imponenti, ma frammentari. L'attenzione che si estende anche agli effetti paradossali dello scavo, che aprendo trincee, mettendo in vista parti della fabbrica originariamente del tutto nascoste, interferisce e ne disturba la percezione. Ma la vista di Leptis e degli scavi diretti da Giacomo Caputo suggeriscono a Brandi, poche righe più in basso, considerazioni che inquadrano con chiarezza la sua posizione sul restauro applicato a complessi archeologici.

Non è un falso della cultura né una storia artificiosa, quello di individuare una rovina costituendosela in quanto rovina, nella sua attuale presenza, indipendentemente dalla struttura che possedeva in origine. Non è un falso, perché indizia il rispetto che si porta al relitto storico, non è un *nuovo corso* artificioso che si fa subire al relitto, perché la sua autenticità è data proprio dal rispetto che proclama la conservazione del relitto in sé per sé. [...] E in quanto ai sentimenti che il singolo può provare [...] Questo appartiene al modo stesso, personale e legittimo di ciascheduno, e finché così si resta non può essere sindacato o impedito. Quel che occorre respingere è la tentazione di solidificare queste affezioni personali, in modo da renderle normative anche per gli altri; come avviene nelle presentazioni troppo romanticizzate di rovine che sono ad un passo dalla false rovine dei parchi settecenteschi e ottocenteschi.<sup>27</sup>

La questione dell'anastilosi è affrontata sotto altri profili che è qui utile ricordare. Ad esempio il consolidamento strutturale di architetture medievali. Scriveva Brandi nel 1956 al cospetto della cattedrale di Trani:

Non capita spesso di vedere un campanile smontato, ridotto a tanti cubetti di pietra, come un gioco da ragazzi. Intanto sulla piattaforma dove prima sorgeva il Campanile bellissimo, spuntavano ora dal blocco cementizio i soliti tondelli di ferro ad uncino [...] Tutto, mi si assicurò, sarà ricostruito con cura estrema, e il risultato si prospetta ancora più inatteso, perché la demolizione di antichi contrafforti e riempimenti ha messo in luce una serie di doppie nicchie [...] Ciò non toglie che io ci avrei rinunciato volentieri, se si fosse potuto tenere in piedi il monumento così com'era. Si provava oscuramente il senso di un sopruso o una prevaricazione, guardando quel campo di pietre morte, quei filari capovolti con gli archi sottosopra, l'opera d'arte ridotta ai suoi elementi materiali, allineati come le razioni per un reggimento o i pezzi prefabbricati di una casa in serie. [...] Certo Trani riavrà il suo campanile: e la nuova filettatura in calce, fra concio e concio, col tempo sparirà. [...] Non sarà falso come il Campanile di San Marco a Venezia, eppure non sarà più lo

<sup>26</sup> Ivi, pp. 38-39.

<sup>27</sup> Ivi, p. 39.

stesso. La scomposizione non è un atto che possa abolirsi con la ricomposizione: né la storia è reversibile, né un atto può cancellare un altro, se non per amore o per finzione giuridica. La storia non è amore, né finzione giuridica. Il Campanile di Trani sarà ormai la ricostruzione autentica del Campanile di Trani.

E poi chiude Brandi:

L'opera d'arte non è eterno ritorno: è l'eterna presenza. Se fa tanto di partirsene una volta, non ritorna più.<sup>28</sup>

Affermazioni dalle quali emerge, tra l'altro, la consapevolezza che l'immagine vive attraverso la materia. Una volta che questa – anche a fin di bene – viene alterata, non abbiamo più un originale bensì la copia e tale consapevolezza deve guidare un progetto di restauro prima di arrivare a decisioni radicali e senza ritorno. Nel caso di Trani il pensiero va, inoltre, a tutta una lunghissima stagione di letture orientate e quindi di interventi che hanno inciso profondamente sulla *facies* e sulla natura dei monumenti medievali, ma anche a quelle ricostruzioni “come erano, dove erano” che hanno caratterizzato moltissimi interventi post-bellici.

Una volta contestualizzata, la radicalità di Brandi si apre in altre circostanze a soluzioni solo apparentemente antitetiche. Scrive Brandi nel 1957, introducendo per contrasto un'encomiastica metafora:

Ecco perché con questo dilagante restauro-falsificazione, quanto è stato fatto ad Alba Fucense [...] splende ora come la vetta del Velino coperta di neve.

Nella basilica di San Pietro, non solo si procedette alla ricomposizione per anastilosi di un monumento considerato distrutto, ma si dotò la chiesa di una «struttura indeformabile e invisibile in cemento armato» in maniera tale da assicurarne la statica anche in caso di eventi sismici. Continua Brandi:

Una gabbia potente lega così colonne e pavimento, soffitto e pareti, abside e campanile. L'aspetto non è alterato affatto, e vedendo la bellissima, intatta epidermide delle colonne si resta quasi increduli [...] Qualsiasi scrupolo relativo all'integrità interna delle colonne sarebbe stato senza giustificazione: l'intangibilità della materia di cui consta un'opera d'arte – sia questa una colonna o una pittura – vale solo fino al punto in cui un'alterazione della materia diviene, a vista, un'alterazione dell'immagine. [...] Il fine ultimo è la conservazione di un monumento e non la feticistica intangibilità della materia.<sup>29</sup>

Con questa antologia, necessariamente breve e selettiva, si è attraversato un percorso ideale dal rudero all'anastilosi, da un'azione minima alla massima operatività del restauro, alla legittimazione teorica di interventi di grande impegno tecnologico. Michele Cor-

<sup>28</sup> Pubblicato sul «Resto del Carlino» del 7.1.1956, poi in C. Brandi, *Pellegrino ... cit.*, pp. 51-53.

<sup>29</sup> Pubblicato sul «Corriere della Sera» del 27.12.1957, poi in C. Brandi, *Terre d'Italia*, Roma 1991, pp. 345-347. Sul restauro della chiesa di Alba Fucense cfr. A. G. Pezzi, *Storiografia, restauro, progetto nell'opera di Carlo Gavini*, in *Identità e stile. Monumenti, città, restauri tra Ottocento e Novecento*, a cura di M. Civita - C. Varagnoli, Roma 2000, pp. 211-244, in part. p. 220.

darò nel volume *Il restauro. Teoria e pratica* ha dimostrato che i testi teorici di Brandi non possono essere disgiunti dal continuo riscontro nella prassi. Oggi abbiamo accertato che, da storico, Brandi si confronta sempre con le contraddizioni dell'empiria con testi e documenti che vanno letti per quello che sono, senza forzature. La scrittura di Brandi e, credo, in particolare quella di viaggio, esibisce l'urgenza di esplorare la realtà e l'opera d'arte aderendo sempre ad una razionalità fenomenica, a quella che potremmo definire la verità della visione.

## VI. LA *TEORIA* E LE SUE TRADUZIONI



## L'EDIZIONE SPAGNOLA DELLA *TEORIA DEL RESTAURO* DI CESARE BRANDI (1988)

M. ÁNGELES TOAJAS ROGER

L'edizione spagnola della *Teoria del restauro* di Cesare Brandi viene pubblicata nel 1988 da Alianza Editorial (tav. 45). Questa edizione prende come riferimento la versione italiana del '77 e appare con un ritardo di venticinque anni rispetto alla prima versione e undici anni dopo quella del 1977. Segnalo questi aspetti editoriali perché, a mio avviso, ci parlano delle circostanze nelle quali si sviluppa in Spagna lo studio delle discipline storico-artistiche e la produzione bibliografica ad esso relativa in gran parte del XX secolo. Per lo stesso motivo, è opportuno in questa sede fare un breve cenno storico che permetterà, mi sembra, di apprezzare il giusto valore di questa edizione all'interno del panorama di studi sul patrimonio storico-artistico e sulla sua conservazione. Parlo del fatto che, dal 1936 in poi, per note ragioni politiche, gli studiosi spagnoli non hanno potuto accedere a pubblicazioni fondamentali sulla storia e sulla teoria dell'arte. Pubblicazioni che determinarono fortemente la crescita e la costruzione della disciplina definendo i diversi campi del suo sviluppo scientifico.

La maggior parte di questi studi furono pubblicati in spagnolo solo alla fine degli anni Settanta; viste le difficoltà avute durante i lunghi anni del franchismo per aver accesso alla bibliografia straniera, si può affermare che essi rimasero praticamente fuori dalla portata dei numerosi ricercatori e quasi del tutto estranei agli studenti. Da parte mia, poiché mi si invita a una riflessione personale, farò riferimento alla mia esperienza. Ho concluso i miei studi di laurea in Storia dell'Arte all'Universidad Complutense durante l'ultimo anno della dittatura di Franco e ricordo, ad esempio, il nostro primo contatto con Schlosser, la cui *Letteratura artistica* del 1924 fu tradotta in castigliano soltanto nel 1975 dalla Editorial Càtedra di Madrid in un'edizione curata dal professore Bonet Correa, del quale mi onoro di essere stata allieva.

Per tali motivi è molto importante il lavoro delle case editrici spagnole, che in questo periodo realizzarono la traduzione in castigliano di numerosi testi basilari per gli studi artistici. È anche vero che durante gli anni Settanta la domanda bibliografica nel settore aumenta notevolmente, perché nasce in Spagna la laurea in Storia dell'Arte; ma ciò non toglie alcun merito alle iniziative editoriali, tra l'altro guidate dai migliori professori e ricercatori universitari. Tra le case editrici ha una speciale importanza Alianza Editorial, che insieme ad altre, come Editorial Catedra – questa a Madrid, altre a Barcellona – pubblica le versioni spagnole di molti testi imprescindibili. Queste case editrici creano delle



collane che aggiorneranno in quindici anni la bibliografia della storia e della teoria dell'arte in castigliano. In queste pubblicazioni si alternano i primissimi studi degli anni Venti e Trenta (per esempio, il già citato Schlosser o la *Storia della critica d'Arte* di Lionello Venturi, tradotta dall'editore Gilli di Barcellona nel 1979) con altri più recenti, tentando di sviluppare in ambedue i sensi quel lavoro d'attualizzazione bibliografica che è ancora oggi in divenire.

È in una di queste collane, *Alianza Forma*, che viene inclusa la *Teoria del restauro*. La casa editrice Alianza dedica questa sua serie ai saggi teorici e storiografici sui diversi aspetti dell'arte, con titoli che vanno dalle questioni metodologiche fino alle monografie classiche. L'edizione di Cesare Brandi trova una sua giusta collocazione in questa collana, venendo a far parte di un elenco di titoli fondamentali in Spagna – e penso in tutti i paesi di lingua spagnola – per gli studi in storia e teoria dell'arte, che include autori come Panofsky, Wittkower, Friedländer, Wethey, De Tolnay, Giedion, Gombrich, Clark, per citare soltanto alcuni dei più importanti.

L'acquisizione dell'opera di Brandi nella bibliografia spagnola riempì una lacuna essenziale nel panorama ispanico degli studi artistici. Le sue riflessioni sulla materialità delle opere d'arte e sulla loro conservazione e restauro, di grande contenuto teorico e scientifico, si possono considerare un apporto pionieristico per il suo tempo. Non c'è bisogno di riaffermare qui l'enorme influenza che la costruzione teorica e l'impegno di Brandi e dell'ICR esercitarono nell'ambito professionale specializzato europeo; ma per quel che riguarda la Spagna si può affermare che i problemi da lui analizzati erano inediti, a partire dai primissimi e interessanti saggi della prima decade del XX secolo, tristemente bloccati dalla guerra civile, fino ai giorni in cui venne pubblicata la sua *Teoria del restauro*.

È opportuno ricordare che gli studi artistici in Spagna diventano corso di laurea universitaria a metà degli anni Sessanta – come già abbiamo detto –, ma nascono da una parte intorno alla storia e alla teoria, dall'altra intorno alla pratica artistica. Intanto la formazione di specialisti in materia di conservazione e restauro d'opere d'arte viene tralasciata. Ufficialmente si insegnava soltanto in una minuscola scuola statale – in cui sono stata allieva – creata negli anni Sessanta. Questa scuola sussisteva soltanto come testimonianza, senza nemmeno un chiaro riconoscimento e senza un grado accademico definito. Era collegata a un Istituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, ma entrambi erano carenti delle pur minime strutture. Nel frattempo persisteva la situazione di confusione delle competenze nei diversi campi professionali. Si continuava ad insegnare singole materie di restauro nelle Accademie di Belle Arti – anche queste diventate Facoltà universitarie –, fatto che in certo senso perpetuava anacronisticamente la tradizionale abitudine di collegare la pratica del restauro alla pittura o alla scultura, quasi come un'eco diretto delle Accademie ottocentesche.

Come risultato si è avuta l'assenza, fino a pochi anni fa, di un ambito specifico di sviluppo della ricerca e della riflessione in questo campo. Un'assenza che mette in evidenza il prolungato disinteresse e la mancanza di sensibilità da parte delle istituzioni responsabili verso i problemi del restauro delle opere d'arte, soprattutto per quel che riguarda l'elaborazione teorica, imprescindibile come base per stabilire dei criteri d'intervento, che è a mio giudizio una questione centrale in questa vicenda.

Dagli anni Ottanta la situazione è in buona parte cambiata, sia grazie all'affermazione dell'Istituto del Patrimonio Histórico Español, che include dipartimenti di conservazione, sia grazie alla riorganizzazione e dotazione della Escuela Oficial per la formazione

di specialisti, entrambi organizzati secondo una concezione moderna, debitrice al modello italiano definito da Brandi e dall'ICR di Roma. In ogni modo, da parte mia, penso che continuano a trascinarsi i problemi derivati dalle condizioni di partenza; per di più, negli ultimi tempi alcuni di questi problemi si sono aggravati a causa della delega di responsabilità nei confronti di ditte private, che spesso sfuggono a un controllo scientifico degli interventi e non contribuiscono al progresso in questa area disciplinare.

La *Teoria del restauro* di Brandi ha, pertanto, uno speciale significato in Spagna; per il peso del suo rigoroso discorso intellettuale, indiscutibile punto di riferimento per questa disciplina negli ultimi anni, ma soprattutto per il contesto di dibattito e rifondazione che si viveva in Spagna nel periodo in cui venne pubblicata. Sotto questo punto di vista, la diffusione dell'opera di Brandi è uno strumento e un forte stimolo per la ripresa dei discorsi iniziati nella seconda metà del XIX secolo, quando lo sviluppo degli studi storici dava luogo alle prime riflessioni sui problemi della conservazione delle opere storico-artistiche. Queste riflessioni si sono mantenute in una progressione attiva durante le prime decadi del XX secolo, finché furono improvvisamente interrotte dalla guerra civile e dai penosi tempi di autarchia e isolamento che ne seguirono.

Di fatto, gli inizi del dibattito sulla conservazione e il restauro si sviluppano in Spagna – come in Europa – con i primi interventi sui monumenti, che interessano principalmente le costruzioni medievali e soprattutto le grandi cattedrali gotiche. Questi interventi sono conseguenti alle prime pubblicazioni di studi storici sull'arte spagnola realizzati con aspirazioni scientifiche; dal tentativo di sistematizzazione generale degli stili storici dell'arte spagnola nasce, ad esempio, l'*Ensayo histórico de los diversos géneros de Arquitectura empleados en España* di José Caveda (1848) e il pionieristico *El estilo mudéjar en arquitectura*, di José Amador de los Ríos (1855): un esempio fondamentale di quei saggi che rivelano e avvalorano le tradizioni ispaniche più peculiari. Si assiste allora all'influenza paneuropea di Viollet-le-Duc, sotto il cui ascendente si realizza la fase iniziale dei lunghi lavori di restauro della cattedrale di Leòn. Quest'opera, rimasta aperta dal 1859 al 1901, dette luogo alla prima grande polemica tra i sostenitori del "restauro stilistico", in generale i direttori dei lavori (principalmente Juan de Madrazo e Demetrio de los Ríos), e i loro oppositori, allarmati per la questione del *falso storico*. Questi ultimi alzavano la voce a favore della dottrina del "non intervento" o per favorire i metodi filologici del "restauro scientifico", difendendo così il pensiero nato sulla scia delle dottrine e dei principi strettamente conservazionisti di Ruskin e delle proposte italiane di Boito; tra questi l'architetto Juan Bautista Lázaro, che terminò i lavori della cattedrale di Leòn.

A questo primo laboratorio spagnolo di pratica e riflessione intorno ai criteri d'intervento – che mostra, benché con un po' di ritardo, una chiara sintonia con il dibattito europeo dell'epoca – fa seguito l'assunzione dei severi principi del "metodo storico". Ciò si può constatare in uno degli interventi tra i più rilevanti per il singolare valore dell'opera: il restauro della moschea di Cordoba realizzato da Ricardo Velazquez Bosco tra il 1887 e il 1918. Si tratta di un progetto impostato sul rigoroso impegno archeologico e sul rispetto per la storia dell'opera stessa. In questi anni si assisteva già a un vivo e appassionato dibattito tra figure fondamentali nella storiografia dell'arte ispanica, come Vicente Lampérez y Romea (1861-1923), instancabile studioso dell'architettura spagnola e in generale difensore dei restauri in stile, e Leopoldo Torres Balbás (1888-1960), uno degli studiosi più intelligenti dell'arte ispanomusulmana e uno dei più attivi sostenitori dei criteri moderni di conservazione. Torres Balbás si distinse per le numerose pubblicazioni in materia, elaborando anche forti critiche nei confronti di Viollet-le-Duc, al punto di de-

finirlo un teorico che nei suoi interventi di restauro «sottometteva crudelmente i vecchi monumenti alle sue opinioni, rifacendoli in base ad esse» (1920). Fu anche direttore dei lavori di consolidamento dell'Alhambra tra il 1923 e il 1936.

Il lungo periodo che ne segue, fino a 1975, rappresenta il naufragio di questo dibattito. È anche un momento, dopo i danni della guerra, caratterizzato dalle urgenti necessità del patrimonio storico-artistico. L'enorme lavoro si affida a diverse istituzioni, principalmente il Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, la Dirección General de Regiones Devastadas e le Diocesi ecclesiastiche; queste agiscono contemporaneamente, ma secondo criteri diversi, in generale lontani dalle teorie internazionali in discussione e spesso gravate dal peso del lavoro. Alcuni dei responsabili di queste istituzioni erano figure presenti – o formatesi – nel clima della riflessione aperta degli anni precedenti, ma le nuove circostanze imponevano l'assenza di un dibattito e un lavoro comune per realizzare la ricostruzione, con l'obiettivo principale di far scomparire velocemente le rovine e monumentalizzare il luogo. In questo modo vengono generati grandi falsi storici, tra i quali l'esempio più eclatante potrebbe essere quello dell'Alcazar di Toledo, le cui rovine, principalmente usate da Franco come baluardo di guerra e bandiera di propaganda, dovevano trasformarsi nell'immagine della pretesa Spagna Imperiale "ritrovata".

Abbiamo già ricordato alcuni aspetti riguardanti il riordinamento accademico delle discipline storico-artistiche che si verifica dagli anni Settanta in poi e il rinnovamento che si imprime al discorso intorno a queste questioni. Si può ancora sottolineare come da allora la progressiva crescita professionale degli specialisti percorre una strada parallela al rinnovamento generale di questi campi di studio e all'attenzione ai dibattiti internazionali. Concretamente, è molto importante l'assunzione dei principi del cosiddetto "restauro critico", formulati in Italia negli anni Quaranta e sviluppati da Brandi fino alla sua *Teoria*, per essere elaborati e codificati nella *Carta del restauro* del 1972. Nella diffusione di questi principi, generalizzata in Spagna durante gli anni Settanta e Ottanta, si deve includere come riferimento imprescindibile, come dicevamo, la pubblicazione della *Teoria*.

Forse, ora, la questione è quella della rilevanza della costruzione teorica di Brandi rispetto all'oggetto artistico in tutti i suoi aspetti; la coerenza e la perspicacia delle sue analisi, la lucidità dei suoi argomenti. Sono tutti insegnamenti che vanno oltre le discussioni sulla conservazione. Proprio per questo motivo, il nobile concetto del *restauro critico*, argomentato da Brandi in modo così intelligente, sottile e brillante, ha bisogno per la sua applicazione di altrettante qualità simili o, quantomeno, di un attento lavoro di studio e riflessione; in definitiva, di un certo livello di capacità professionale e di una volontà di conoscenza e rigore non molto frequenti. Purtroppo il concetto del *restauro critico* nelle mani di tanti sembra diventare una forma elastica, con la quale si pretende di difendere assurde e spesso inutili aggressioni ai valori storici – e anche estetici – delle opere artistiche. Penso che questo sia un fatto abbastanza percepibile oggi, almeno in Spagna, e che forse non viene analizzato con la giusta attenzione, anche se, a questo punto, devo dire che come professionista dedita alla ricerca storica di base mi occupo dell'opera artistica in quanto inestimabile vestigia materiale d'altri tempi e mi preme poterla studiare secondo l'«istanza della sua storicità».

Infine, mi piacerebbe concludere con qualche commento sugli aspetti tecnici della traduzione del libro del Brandi. Voglio ricordare i problemi derivati dalla precisione delle sue parole e dalla complessità dei suoi ragionamenti, che mi hanno richiesto il massimo sforzo di comprensione e di abilità linguistica per tradurli, trasmettendo in modo esatto e completo il loro significato. Questo, comunque, è l'eterno problema di ogni traduzione.

D'altra parte, in questo caso così come in quelli riguardanti la traduzione di testi italiani sulle materie storico-artistiche, compariva anche la questione del lessico, vale a dire l'abbondante aggiunta allo spagnolo di voci italiane che, da Vitruvio e dagli altri trattati d'arte dal Rinascimento in poi, si usano normalmente nella terminologia corrente. Quest'edizione, pertanto, ha diverse note di traduzione, alcune per spiegare il senso di determinati termini, altre per giustificare perché, anche esistendo un equivalente spagnolo, sembrava opportuno mantenere il termine italiano e raccogliere così la forma comune d'espressione tra gli specialisti. È la stessa ragione per la quale rimane il titolo *Carta del Restauro*, che per di più non fa che riflettere l'importanza fondamentale che per la Spagna hanno l'apporto teorico e la pratica italiana in queste materie.

(Traduzione di Maite Bejar)



# LA TRADUZIONE RUMENA DELLA *TEORIA DEL RESTAURO* DI CESARE BRANDI (1996)

DAN MOHANU

È stato possibile pubblicare in rumeno la *Teoria del restauro* di Cesare Brandi (tav. 46) solo nel 1996, in un momento di vuoto teorico e legislativo.<sup>1</sup> Il testo di Brandi è apparso, così, non solo come un atto culturale atteso a lungo, ma è andato anche a colmare un'emergenza nell'ambito della conservazione del nostro patrimonio. Infatti, l'abrogazione, dopo gli eventi del 1989, della legislazione che tutelava, nello stesso tempo, il patrimonio mobile e fisso, aveva provocato una crisi, mantenutasi quasi per un decennio, a causa dell'assenza di una volontà politica in grado di tutelare il patrimonio in un quadro legislativo specifico. Di conseguenza, parallelamente alla reintroduzione della proprietà privata, è prevalso un comportamento arbitrario in tutto ciò che riguarda gli interventi sui beni culturali. L'idea che, in restauro, il gusto, la moda, le decisioni politiche e, non per ultimo, il potere economico, possano incidere sul modo in cui si interviene sull'opera d'arte, nella sua accezione più ampia, ha determinato un persistente caos metodologico. Era necessario stabilire al più presto una teoria unitaria, sostenuta da una chiara legislazione, fermamente applicata. In questo senso, abbiamo considerato come decisiva la pubblicazione in versione rumena della *Teoria* di Brandi.

C'è da precisare, però, che il pensiero brandiano era noto già molto tempo prima di questa traduzione, almeno per i restauratori dei monumenti storici. Per comprendere meglio la situazione rumena, sembra utile delineare un sintetico *excursus* storico. La nascita dell'interesse per la conservazione dei monumenti è legata in Romania alla teoria e all'esperienza della scuola francese, dominata dalla personalità dell'architetto francese Eugène Viollet-le-Duc. Sotto la sua autorità si è sviluppato, durante la seconda metà dell'Ottocento, il restauro di ripristino, oggi contestato, della chiesa vescovile di Curtea di Arges. L'autore del progetto è stato André Lecomte du Nöuy, allievo e amico di Viollet-le-Duc. Il principio erroneo alla base dell'intervento di Curtea di Arges è derivato dalla concezione dicotomica del restauro, che l'architetto francese più giovane aveva preso dal suo maestro. In tal senso, l'intervento sull'opera d'arte, che si presenta nella forma complessa che chiamiamo monumento d'arte, può prodursi in due maniere distinte: attraverso operazioni di conservazione oppure di restauro. Conservare un monumento sto-

---

<sup>1</sup> C. Brandi, *Teoria restaurării*, Bucarest 1996 (ed. Meridiane, seria Biblioteca de artă, Teoria și filosofia artei).

rico, nell'accezione degli adepti di Viollet-le-Duc, significa mantenere la sostanza originale dell'opera e intervenire con ristrette operazioni di consolidamento. Il restauro, invece, implica un approccio totalmente diverso, basato sulla possibilità di ricostruire o sostituire l'opera. Il programma di un tale intervento è molto più complesso e presuppone una conoscenza profonda degli stili, unita alla capacità di identificazione con l'autore dell'opera.<sup>2</sup> È la dimensione creativa quella che separa in modo essenziale il restauro dalla conservazione. Tanti monumenti rumeni di primo rango sono diventati, attraverso l'attività di Lecomte du Nöuy, vittime di questi principi.

L'evoluzione del concetto di restauro in area rumena è stata indirizzata dall'esistenza, per quasi mezzo secolo, della Commissione dei Monumenti Storici. Un quadro sistematico di questa evoluzione è stato offerto per la prima volta dall'eminente architetto e storico dell'architettura Grigore Ionescu, in occasione della presentazione della *Carta del restauro dei monumenti storici* al Secondo convegno internazionale degli architetti e tecnici di monumenti storici, organizzato a Venezia fra il 25 e il 31 maggio 1964.<sup>3</sup> La periodizzazione proposta da Ionescu si estende su quasi un secolo e mezzo a partire dall'Ottocento e sottolinea la presenza rumena nell'ambito del contesto europeo. Il primo periodo, riferibile alla prima metà dell'Ottocento, è definito da Ionescu «periodo empirico», dal momento che è caratterizzato dall'arbitrarietà degli interventi, costituiti da consolidamenti improvvisati dei monumenti storici, che hanno portato a ricostruzioni e ad aggiunte di elementi di sostegno.

Il secondo periodo, da inquadrarsi nella seconda metà dell'Ottocento, è chiamato «periodo teorico». Seguendo i principi metodologici di Viollet-le-Duc, l'intervallo 1860-1890 è segnato come si è detto dall'attività di Lecomte du Nöuy: elogiato da una parte dell'élite intellettuale rumena, contestato da un'altra, l'architetto francese promosse un punto di vista che aveva già trovato in Europa una forte opposizione nel pensiero anglosassone. Si ricorda come John Ruskin si opponeva in maniera drastica alle attività di restauro, proponendo il non-intervento come unica forma per trattare con rispetto il monumento storico.

Il terzo periodo nell'evoluzione del concetto di conservazione-restauro in territorio rumeno è denominato del «restauro storico». Ha origine alla fine dell'Ottocento e si impone nella prima parte del Novecento. Il conflitto teorico provocato dai lavori di Lecomte du Nöuy coincide con gli inizi dell'attività della prima istituzione rumena consacrata alla conservazione e al restauro del patrimonio fisso: la citata Commissione dei Monumenti Storici.<sup>4</sup> Fondata per decreto regio nel 1892, la Commissione riuniva eminenti personalità della storiografia, dell'archeologia, dell'architettura, della storia dell'arte, della numismatica ecc. Personalità di primo rango, fra cui ricordiamo V. A. Urechia, T. Maiorescu, Gr. Tocilescu, B. P. Hasdeu, D. Onciul, Gr. Cerchez, G. Balș, N. Iorga, V. Pârvan, P. Antonescu, Al. Lapedatu, Ghika-Budești, C. Moșil, I. D. Ștefănescu, V. Drăghiceanu, V. Sacerdoțeanu, V. Brătulescu, C. Daicoviciu, che hanno indirizzato l'attività della Commissione dagli inizi fino al 1949. I resoconti delle ricerche intraprese *in situ*, degli interventi di restauro, vere e proprie sintesi di storia dell'arte e dell'architettura ru-

<sup>2</sup> *Restaurarea monumentelor istorice. 1865-1890. Acte și rapoarte oficiale*, Bucarest 1890.

<sup>3</sup> G. Ionescu, *O nouă cartă internațională privind conservarea și restaurarea monumentelor istorice*, in *Monumente istorice. Studii și lucrări de restaurare*, Bucarest 1967.

<sup>4</sup> A. Sacerdoțeanu, *Comisiunea Monumentelor Istorice la 80 de ani*, in «Buletinul Monumentelor Istorice», 3 (1972).

mena, sono incluse nel «Bollettino della Commissione» e nel suo Annuario. Grigore Ionescu ha sottolineato come il concetto di restauro dominante in questo periodo, fondamentale per la conservazione del patrimonio rumeno, sia stato segnato da un accentuato interesse per la conservazione dei monumenti nella loro autenticità, mantenendo, per quanto possibile, l'intera struttura materiale dell'opera, assieme alle tracce del suo passaggio nel tempo.

Il quarto periodo, che Ionescu chiama «dei nostri giorni», vede il raggiungimento di un equilibrio fra le restrizioni del restauro storico e una certa dimensione creatrice degli interventi attuali di restauro. Così, in alcune condizioni, il rispetto per l'autenticità, imposto dal rigore del restauro storico, si unisce alla possibilità di colmare le parti mancanti, purché l'operazione si realizzi «in maniera leale, nello stile della nostra epoca, nel rispetto, però, del luogo e delle dimensioni delle parti originali mancanti e che si sostituiscono». In questa forma d'equilibrio, fra la pura conservazione e la dimensione creatrice degli interventi dei restauratori, si esprime l'esperienza di più di due decenni, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, nel campo della conservazione dei monumenti storici. Questo è, per tornare allo scopo del nostro *excursus* storico, il momento della penetrazione della teoria brandiana, anzitutto attraverso la legislazione internazionale. Come si diceva, infatti, i principi di Brandi si erano diffusi in Romania molto prima dalla traduzione della *Teoria*, attraverso normative come la Carta di Venezia.

Un'altra via, privilegiata dalla distensione politica degli anni Sessanta, è stata quella delle relazioni internazionali e dei legami durevoli con il Centro di Conservazione dei Beni Culturali di Roma (ICCRROM). È il momento di sottolineare il merito senza pari del professor Vasile Dragut, la cui costante amicizia con Paolo e Laura Mora è stata alla base di un ampliamento delle attività di restauro nel campo della conservazione della pittura murale. La sua formazione di storico dell'arte gli ha permesso uno sguardo oltremodo ampio e approfondito sul patrimonio monumentale, superando le gerarchie fra i generi. La strategia adottata nel periodo della sua presenza come preside della Direzione dei Monumenti Storici è stata quella di trattare il monumento storico nelle sue diverse e inseparabili articolazioni, all'interno delle quali non si può parlare di parti di minore e di maggiore valore. In questo modo, l'interdisciplinarietà è diventata una specificità distintiva dell'intervento di conservazione-restauro. L'archeologo, l'architetto, l'ingegnere strutturista, il restauratore di pittura murale, lo storico d'arte sono diventati quello che, in modo più indiscriminato ed efficiente, viene definito un gruppo di lavoro, una squadra.

L'evento determinante, che ha consentito la messa a punto e la diffusione di una metodologia di restauro secondo principi di origine brandiana, è stata la richiesta rivolta dalla Direzione dei Monumenti Storici all'ICCRROM di svolgere una campagna di indagini sullo stato di conservazione delle pitture murali di epoca medievale in Romania. A seguito della richiesta, nei mesi di ottobre-novembre del 1970 giunse in Romania un gruppo di lavoro composto da Raymond Lemaire, Paul Philippot, Paolo Mora e Garry Thompson. La conseguenza pratica di queste prime indagini fu l'organizzazione di cantieri-pilota nel nord di Moldavia, presso i monasteri Humor e Moldovita e di un punto di lavoro alla Biserica Neagra (Chiesa Nera) di Brasov.<sup>5</sup> Questo momento ha costituito

<sup>5</sup> V. Drăguț, *Considérations générales concernant la conservation et la restauration des peintures murales médiévales de la Roumanie*, in «Colloque sur la conservation et la restauration des peintures murales», Suceava 1977.



l'inizio della formazione di un giovane gruppo di restauratori, abituati alle indagini preliminari sull'opera d'arte, alla collaborazione interdisciplinare, all'intervento rigorosamente controllato dai principi della compatibilità dei nuovi materiali con quelli originali, della loro reversibilità, dell'equilibrio dettato dall'opera stessa fra struttura e aspetto, del carattere riconoscibile dell'intervento. Rigore e austerità. Queste sono state le modalità di intervento del giovane gruppo di lavoro di restauratori formato dalla Direzione dei Monumenti Storici negli anni Settanta. Il limitare gli interventi al minimo, con caratteri di pronto intervento, rappresentava una ferma delibera di fronte ai problemi complessi delle operazioni di pulitura e specialmente del trattamento delle lacune. Gli incontri del gruppo di restauratori rumeni con Laura e Paolo Mora nel cantiere di Humor hanno costituito un modello fondamentale di comportamento per l'intervento sulle pitture murali e sulle opere d'arte in generale. Un altro aspetto determinante per la formazione dei restauratori rumeni è stato il contatto, mantenuto sfortunatamente in maniera intermittente, a partire dal 1968, con l'ICCRUM, che per il prestigio di cui godeva costituiva per i restauratori rumeni la massima istituzione nel campo della formazione di specialisti dedicati alla conservazione ed al restauro dei beni culturali in generale. L'ICCRUM è stato non solo un luogo di specializzazione professionale, ma anche una famiglia senza pari, unita intorno a un ideale, alla costruzione del quale ha contribuito enormemente il pensiero di Cesare Brandi.

Le circostanze della conoscenza diretta della *Teoria* di Brandi sono avvenute in un momento drammatico per la società rumena. L'edizione del 1977 (*Teoria del restauro*, nella Piccola Biblioteca Einaudi), mi è stata messa a disposizione dall'egregio professore Victor Ieronim Stoichita, in quel periodo giovane assistente all'Istituto di Arti Plastiche «Nicolae Grigorescu» e meritorio allievo di Cesare Brandi. L'accesso al volume era un privilegio in quegli anni di povertà di informazione e di massimo isolamento. In quelle condizioni, il comportamento che ho creduto opportuno è stato quello di fotocopiare subito il libro e di rilegarlo con il massimo rispetto, come un autentico volume di biblioteca. Possiamo immaginare quale risonanza dolorosa doveva avere nella realtà rumena tale testo, emanazione di un pensiero libero che riusciva a comunicare con naturalezza al di là delle frontiere del proprio paese. Il libro di Brandi mi era arrivato fra le mani proprio nel momento di un inaspettato e aberrante rovesciamento di valori, in cui la Direzione dei Monumenti Storici era stata soppressa e si era avviata un'epoca di distruzioni sistematiche dei monumenti e dei siti storici. Nell'intervallo 1977-1989, la *Teoria del restauro* aiutava a guardare clandestinamente a un ideale che ci era stato brutalmente mutilato.

L'iniziativa della traduzione della *Teoria* è apparsa come un respiro lungamente aspettato, colmando stavolta un vuoto teorico derivato dalla soppressione della legislazione precedente al 1989 sulla tutela del patrimonio rumeno. Nell'assenza di normative relative agli interventi sul patrimonio, la conseguenza è stata la mancanza di direttive metodologiche nel momento in cui le autorità locali rivendicavano la propria legittimità a operare, in rapporto con l'ex autorità centralizzata, ormai caduta. L'assenza di una legge di tutela sui monumenti e sul patrimonio mobile è stata accompagnata da una crescita rapida degli appalti e dei laboratori privati di restauro, privi in parte di un'autentica formazione professionale. Spero che la *Teoria* di Brandi, assieme alle norme trovate nell'allegato, abbia aiutato la formazione di una coscienza pubblica riguardo al modo in cui si doveva realizzare la conservazione del patrimonio. Nello stesso tempo, tanto la parte teorica del libro quanto la *Carta del restauro* offrivano una risposta ai gravi problemi metodologici. Fra essi, ad esempio, un posto importante è occupato ancora oggi dal proble-

ma delle lacune nelle opere di soggetto religioso, aspetto trattato sempre più in modo autoritario da parte di un'ortodossia in piena espansione. La lacuna nello spazio iconico ha cominciato ad essere considerata in modo sempre più imperativo come un problema dogmatico che poteva accettare una sola soluzione, praticata da pittori-restauratori ben addestrati nell'arte dell'icona: la ricostituzione, anche per analogia, secondo i principi dell'*Ermeneia* di Dionigi da Furnà. Il testo di Brandi tentava di dare una prima risposta di fronte a una situazione aberrante nella quale il patrimonio religioso era condannato alla falsificazione.

La traduzione della *Teoria del restauro* è stata affidata a Ruxandra Balaci, storica dell'arte, figlia del rinomato italianista Alexandru Balaci. La nostra amicizia ci ha permesso un attento dibattito attorno alle sottigliezze filologiche del testo brandiano. La povertà editoriale e, nello stesso tempo, l'urgenza della pubblicazione del testo, che per noi aveva il significato di un manifesto professionale estremamente attuale, ci hanno costretto ad accettare un'edizione senza commenti. Un'introduzione e un glossario di termini permettono, in forma modesta, di proiettare l'opera brandiana nell'ambito culturale rumeno. La pubblicazione di questa prima edizione della *Teoria del restauro*, diventata parte del repertorio bibliografico essenziale per la formazione di specialisti nel campo della conservazione e del restauro, rappresenta, crediamo, la promessa per una futura edizione critica, accompagnata stavolta dai commenti necessari e da una presentazione della casistica estremamente varia e specifica del patrimonio rumeno.



## A PROPOSITO DELL'EDIZIONE CECA DELLA *TEORIA DEL RESTAURO* (2000)

JIRÍ ŠPAČEK

Considerata oggi, a distanza di pochi anni, l'edizione ceca<sup>1</sup> dell'opera fondamentale di Cesare Brandi sembra un'impresa tutt'altro che difficile. Quasi non vi potesse essere niente di più naturale che pubblicarla, visto che in lingua ceca sono accessibili pressoché tutte le grandi opere di letteratura italiana, nonché un numero non trascurabile di autori del Novecento. In realtà sono stati necessari uno sforzo ben centrato e l'appoggio di varie istituzioni per realizzarla. Nel campo della saggistica e più ancora della storia dell'arte le traduzioni dall'italiano sono piuttosto scarse. Nel secondo dopoguerra abbiamo gli estetologi Gillo Dorfles nel 1967<sup>2</sup> e recentemente Mario Perniola,<sup>3</sup> nel 1966 un volume di Bruno Zevi sull'architettura,<sup>4</sup> alcuni numeri dei «Classici dell'arte» di Rizzoli. Né un Venturi, né Argan o Brandi. L'idea di pubblicare la *Teoria del restauro* l'ha avuta Alessandro Ruggera, un giovane boemista italiano di Bressanone che ha vissuto per alcuni anni a Praga. Tra altri interessi è riuscito a promuovere delle traduzioni dall'italiano. Quando mi ha proposto di tradurre il libro, aveva già provveduto ad assicurare all'iniziativa un appoggio da parte dell'Istituto Italiano di Cultura di Praga e di Imarmitaliani, una ditta italiana di Praga, che ha sponsorizzato l'edizione distribuendo tra l'altro una parte di tiratura in omaggio ai propri clienti. A completare l'équipe di collaboratori è stata la Tichá Byzanc, una piccola casa editrice di gusto raffinato di Kutná Hora, città storica ricca di monumenti, tra cui spicca la stupenda chiesa tardogotica di Santa Barbara, dove inevitabilmente i problemi del restauro sono evidenti. L'esito della collaborazione è un volume modesto, senza illustrazioni e senza apparato critico, ma di piacevole impostazione grafica con in copertina un particolare del *Polittico di San Gregorio* di Antonello da Messina (tav. 47). Il testo di Brandi è preceduto da una breve premessa della direttrice dell'Istituto Italiano di Cultura, che dedica il volume alla memoria di Michele Cordaro, e dall'introduzione del restauratore ceco Jaroslav Alt. I risvolti della copertina presentano in breve la vita e l'opera di Cesare Brandi. All'uscita del volume, il curatore Ruggera

---

<sup>1</sup> C. Brandi, *Teorie restaurování*, Kutná Hora 2000.

<sup>2</sup> G. Dorfles, *Proměny umění (Il divenire delle arti)*, Praha 1967.

<sup>3</sup> M. Perniola, *Estetika 20. století (L'estetica del Novecento)*, Praha 2000.

<sup>4</sup> B. Zevi, *Jak se dívat na architekturu (Saper vedere l'architettura)*, Praha 1966.

ra e l'editore hanno organizzato la presentazione del libro con gli studenti e i professori dell'Istituto di Restauro e Tecniche di Conservazione di Litomyšl, altra città-gioiello nella lista dei monumenti della Repubblica Ceca. Nei giorni del convegno di Viterbo l'edizione del libro è già esaurita e siamo dunque portati a considerarla un successo.

Perché dunque continua ad esserci un numero tanto basso di traduzioni dei teorici italiani, nonostante il grande e continuo interesse che gli storici dell'arte cechi hanno sempre dedicato all'arte italiana? Senza voler indagare qui tutti i motivi, è certo che nel campo delle teorie ciò che contava era tradizionalmente l'ambiente mitteleuropeo, con Vienna innanzitutto, seguito dal mondo francese e da quello anglosassone. I più grandi studiosi cechi del tardo Ottocento e del primo Novecento finivano di solito per perfezionarsi in varie università europee, anche perché a Praga la cattedra di Storia dell'Arte durante l'ultimo ventennio dell'Ottocento attraversava una profonda crisi ed offriva pochi corsi, con pochi professori. Tra le destinazioni più comuni degli studenti più ambiziosi c'erano Berlino, Monaco, Parigi, Vienna; fu quest'ultima ad avere nettamente la prevalenza, e non solo nell'ambito dell'Europa centrale. Franz Wickhoff (1853-1909) e Alois Riegl (1858-1905), usciti dall'Istituto di Storia Austriaca, portarono all'Università il metodo rigoroso che caratterizzava il lavoro dell'Istituto, sottraendo la storia dell'arte al dilettantismo che spesso la governava e portando la scuola viennese – con il riconoscimento generale e per lungo tempo – al primo posto tra le università di lingua tedesca. La felice convivenza dei due maestri trovò un seguito altrettanto felice nella persona del ceco Max Dvořák (1874-1921), prima allievo e poi assistente dei suoi precursori.

In questo ambiente arrivò anche Vincenc Kramář (1877-1960),<sup>5</sup> di soli tre anni più giovane del connazionale: personaggio di grande respiro e di grande cultura europea, a lui dobbiamo molto per il continuo sforzo di superare il provincialismo dominante negli ambienti artistici, culturali e universitari di Praga. A Vienna egli trovò finalmente quanto cercava: metodo rigoroso, condizioni materiali, approccio critico e atmosfera ispiratrice e collaborativa. Sollecitato da Dvořák, Kramář cominciò già durante il soggiorno viennese a lavorare nella Commissione centrale per la salvaguardia dei monumenti. Diresse i lavori per il rinvenimento di pitture medievali e barocche in Boemia, applicando i metodi moderni di conservazione e opponendosi alla prassi di integrare le lacune. Fu questo il suo primo contatto diretto con il restauro, cui dedicò particolare interesse anche negli anni successivi. Nel 1912, dopo aver passato quattordici anni all'estero (dopo gli studi aveva infatti intrapreso – grazie all'eredità paterna – numerosi viaggi in Italia, Francia, Spagna, Inghilterra e altri paesi), Kramář tornò definitivamente a Praga e, dopo la Prima guerra mondiale passata sotto le armi, divenne nel 1919 direttore della Pinacoteca della Società Amici patriottici dell'arte, precorritrice della Galleria Nazionale di Praga. La Società, le cui attività erano nutrite piuttosto dall'entusiasmo e tutt'altro che basate sul lavoro sistematico e professionale, richiedeva cambiamenti radicali. Per portare la pinacoteca a livello di una galleria moderna, Kramář assunse il difficile compito di ristrutturarla, partendo da criteri professionali di conservazione e gestione delle raccolte. Il senso della galleria consisteva per lui, tra l'altro, nell'incontro di varie epoche, tendenze e correnti. Il suo interesse pubblico si conciliava felicemente con le sue preferenze personali.

<sup>5</sup> Per tutti i dati che riguardano Kramář si veda l'antologia di suoi saggi: V. Kramář, *O obrazech a galeriích*, Praha 1983. Su Kramář in generale: *Vincenc Kramář. Un théoricien et collectionneur du cubisme à Prague*, Réunion des musées nationaux, Paris 2002.

Riuscì ad arricchire la pinacoteca di preziosissimi acquisti dell'arte gotica boema e allo stesso tempo fu uno dei primi a collezionare opere cubiste sia in Francia, dove acquistava in particolare da Kahnweiler, sia in Boemia, dove il cubismo ha trovato molti seguaci, tanto da portare anche a interessanti soluzioni in architettura e nelle arti decorative. Il dono allo Stato di gran parte della sua collezione privata che Kramář fece un anno prima della morte è alla base dell'importante collezione di pittura moderna francese presente nella Galleria Nazionale di Praga.

Per la guida della Pinacoteca, Kramář stese nel 1921 un nuovo e generoso programma di gestione e sviluppo delle collezioni. Il suo piano prevedeva anche i metodi moderni di restauro. Gli interventi più impegnativi in tal senso riguardavano la collezione della pittura gotica. Fu proprio Kramář «a nobilitare il ruolo dei laboratori del restauro e a dar vita alla collaborazione reciproca e fruttuosa tra storici dell'arte e restauratori. Seguiva i progressi tecnici della disciplina e si interessava ai materiali adatti al restauro. Poco dopo la fondazione dei laboratori di restauro al Louvre, nei quali in particolare venivano praticati al più alto livello la radiografia e i metodi di analisi ottica della pittura, venne allestita nella Pinacoteca di Praga la mostra dei loro risultati. Kramář si rendeva ben conto anche dell'altra dimensione del restauro, quella estetica. Nel 1931, per esempio, pubblicò delle note informative sull'uso di un nuovo tipo di ritocco eseguito con colori locali, appropriato alle tavole medievali frammentarie le quali, qualora si fosse fatto ricorso ai metodi consueti, sarebbero state condannate a far parte dei depositi solo a titolo del materiale di studio». <sup>6</sup> Tra i restauratori ricordiamo in particolare Bohuslav Slánský (1900-1980), che collaborò con Kramář come direttore dei laboratori del restauro della Galleria Nazionale negli anni Trenta e nel secondo dopoguerra. Dal 1947 fu professore di Restauro all'Accademia di Belle Arti di Praga ed è tutt'oggi considerato padre della scuola ceca del restauro.

Oggi esistono due scuole in cui si studia il restauro. La prima, tradizionale, è l'Accademia di Belle Arti di Praga, dove al restauro sono dedicati due corsi: restauro di opere d'arte scultoree e restauro di opere pittoriche e della policromia della statuaria lignea. I corsi sono di sei anni e portano al conseguimento di laurea unita all'abilitazione al restauro di tutte le opere del patrimonio artistico nazionale. Di recente poi (nel 2000) è stato fondato l'Istituto di Restauro e Tecniche di Conservazione a Litomyšl nella Boemia orientale. Viene diretto in stretta collaborazione con il Comune, il quale a sua volta costituisce il committente più importante per la scuola (tra l'altro fornisce importanti commissioni che di solito richiedono il lavoro collettivo). All'Istituto ci sono quattro dipartimenti con corsi quadriennali: restauro e conservazione di pitture murali e di graffiti; restauro e conservazione di pietra e materiali affini; restauro e conservazione di carta, rilegature e documenti; restauro di opere d'arte su carta. Non essendo di tipo accademico (i corsi non superano i quattro anni), l'Istituto offre discipline in gran parte complementari a quelle dell'Accademia di Praga. Come abbiamo accennato, proprio all'Istituto di Litomyšl ha avuto luogo la presentazione del volume brandiano nella traduzione ceca. Grazie all'accoglienza favorevole da parte di studenti e docenti della scuola, essi stessi per lo più restauratori, abbiamo avuto il primo riscontro di quanto le teorie del restauro di Brandi siano preziose non solo dal punto di vista storico o documentario. A quarant'an-

---

<sup>6</sup> J. Krása, *Dílo Vincence Kramáře v českých dějinách umění*, postfazione in V. Kramář, *O obrazech ... cit.*, p. 464.

ni dall'edizione italiana, infatti, esse sono ancora oggi ispiratrici, soprattutto perché, partendo da presupposti chiaramente definiti, presentano un pensiero rigoroso (tutt'altro che rigido!) e impeccabile. Queste stesse teorie ci portano a riflettere, oltre che sulle tecnologie e sui metodi del restauro, sulle questioni più generali, a "pensare" l'arte, al modo di percepirla, al suo manifestarsi sia estetico che storico, in parole povere a riflettere sul posto che occupa nella vita umana.

Durante la traduzione abbiamo dovuto affrontare parecchie difficoltà, da quelle terminologiche a quelle riguardanti la struttura del discorso, specie nella sintassi, spesso assai differente in italiano e in ceco. Se malgrado gli ostacoli siamo riusciti a rendere chiara al lettore ceco l'idea di Cesare Brandi senza impoverirla nei vari suoi aspetti, la traduzione sia considerata il nostro omaggio al grande maestro italiano.

# L'EDIZIONE FRANCESE DELLA *TEORIA DEL RESTAURO* (2001)

CHRISTINE MOUTERDE

Restauratrice formata all'Istituto Centrale del Restauro di Roma, ho preso coscienza, nel corso degli anni trascorsi in Italia, della ricchezza del dibattito teorico italiano in materia di restauro dei beni culturali (*Patrimoine*<sup>1</sup>). Tornata in Francia, ho avuto occasione di insegnare la pratica del restauro all'Institut Français de Restauration des Oeuvres d'Art (IFROA), attualmente Institut National du Patrimoine (INP). In quel momento ho rimpianto di non poter mettere a disposizione degli studenti la *Teoria del restauro*, che mi sembrava un aiuto prezioso nella comprensione e nei limiti operativi del nostro intervento. L'assenza di traduzione del testo era prima di tutto dannosa per l'insegnamento del restauro: in effetti i testi teorici non sono moltissimi e quelli del nostro secolo sono ancora più rari. Inoltre, il suo autore ha vissuto un reale rapporto con la pratica del restauro e con le difficoltà delle scelte in materia di restauro. Tutte le grandi carte del restauro che condividiamo a livello internazionale sono influenzate dalla sua riflessione, che ci sembra appieno sulla linea degli architetti, degli storici, dei filosofi italiani.

In Francia l'insegnamento dell'italiano è sempre meno diffuso e lo scritto di Brandi non è abordabile per chi non sia un italianista, essendo addirittura difficile per un italiano colto. Gli studenti ne venivano quindi a conoscenza attraverso i libri di Paul Philippot o attraverso traduzioni parziali. In mancanza di una traduzione, era impossibile risalire alla sorgente per capire a fondo come si era formata questa elaborazione teorica. Per un professionista della conservazione dei beni culturali, la *Teoria* offre una lettura ricca, densa, appassionante, sia teorica che concreta, dal momento che vi vengono evocati o trattati numerosi casi esemplari. In Francia non ho avuto difficoltà a condividere questo punto di vista con una collega di lavoro, Patricia Verges. Di origine francese ma di formazione olandese e nordica, come me è restauratrice all'interno del sistema dei musei francesi e come me insegna all'IFROA. Insieme, abbiamo cercato un esperto in grado di effettuare la traduzione, poi abbiamo dovuto trovare un editore. Non è stato facile; alla fine è stato l'Institut National du Patrimoine ad accettare di lanciarsi nell'avventura. A Georges Brunel, all'epoca direttore degli studi all'IFROA, è stato chiesto di fare un'introduzione ed egli ha proposto anche una scelta di letture concernenti Brandi da inserire alla fine

---

<sup>1</sup> Il concetto francese di *Patrimoine* può essere assimilato a quello italiano di beni culturali.



dell'opera. Una postfazione scritta da Patricia Verges e da me illustra l'utilità del testo nella pratica del restauratore. L'edizione è stata affidata alle Editions du Patrimoine (Momum, tav. 48). Cecilia Pieri si è occupata del progetto e l'ha condotto a termine all'inizio del 2001. Come nella prima edizione della *Teoria del restauro* apparsa presso l'editore De Luca, abbiamo deciso di inserire delle immagini al fine di chiarire meglio l'intento dell'autore. Alcune sono state aggiunte perché ritenute indispensabili per il lettore non italiano: sono quelle che illustrano numerosi esempi citati da Brandi nel suo testo, come il *Volto Santo* di Lucca.

Perché il testo di Brandi era mitico? Senza dubbio perché era stato letto veramente soltanto da qualche esperto francese. Ciò non impediva comunque che il suo vocabolario, colto e talvolta complesso, fosse utilizzato nelle discussioni concernenti le scelte del restauro. Il suo linguaggio sembrava presente come un fatto di principio, come una vernice, ma le basi della sua riflessione sembravano assenti: il dibattito ne risultava oscurato piuttosto che chiarito. È dunque per rendere accessibile questo testo a tutti gli attori della conservazione dei beni culturali che esso è stato tradotto in francese.

La *Teoria* è stata tradotta da Colette Déroche. Professore di ruolo di italiano, autore di una tesi su *Il libro dell'arte* di Cennino Cennini oltre che di un lessico bilingue (termini relativi all'arte e al restauro), ha insegnato all'IFROA per una quindicina di anni. Non ha potuto liberarsi per questo convegno ed è molto spiacente di non poter essere qui oggi, ma mi ha reso partecipe delle sue riflessioni sulla traduzione, che è stato un lavoro lungo e difficile, un lavoro che non avrebbe mai portato a termine senza la nostra insistenza e senza l'aiuto prezioso che ha ricevuto da Licia Vlad Borrelli, Emilio Garroni e Michele Cordaro, nonostante la sua malattia.

La *Teoria* è lo scritto di un uomo di lettere, impregnato di cultura classica, appassionato di filosofia tedesca. Di formazione giuridica, egli si è rapidamente appassionato alla storia dell'arte. Il testo evidenzia la sua temibile erudizione, la sua cultura tipicamente italiana. Brandi evoca autori, correnti filosofiche e fa riferimento a ragionamenti precisi. Per la traduttrice si è trattato di una sorta di labirinto da attraversare; per il lettore francese è un testo inaccessibile senza note ulteriori, oltre a quelle dell'autore. I chiarimenti di Emilio Garroni si sono rivelati indispensabili per la comprensione di alcuni aspetti di questa cultura filosofica: egli si trovava nella posizione migliore per poter interpretare il pensiero di Cesare Brandi.

Brandi gioca così sottilmente con le parole che pone molteplici problemi per il traduttore. Non è possibile evitare di rimanere impressionati dall'utilizzo di accostamenti inattesi, immaginifici ma sconcertanti, quali «la materia come epifania dell'immagine» (p. 9), «la iattanza della materia» (p. 102), «il timbro della colorazione» (p. 19), «sillogismo catafratto» (p. 44) o di parole colte come «aporia» (p. 19) o «principi apodittici», senza parlare dei termini utilizzati con una connotazione inconsueta, poco chiara, come «risoluzione ambientale» (p. 42) e «designazione» (p. 33).<sup>2</sup> Alcune frasi sono estremamente complesse: «Si vede che anche su questo punto l'istanza storica o estetica collimano nella ermeneutica dell'opera da intraprendere sotto forma di restauro», o «... se l'opera d'arte vorrà essere sentita in un'attualità di partecipazione» (p. 22). Il linguaggio affascina ed esaspera allo stesso tempo; estremamente sofisticato, talvolta maneggia l'ironia e gioca con i doppi sensi. Un certo numero di parole e di teorie sono direttamente legate alla fenomenologia: «epoché»

<sup>2</sup> Le citazioni sono da C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino 1977.

(p. 72), «intenzionalità, intenzionato» (p. 33). Numerosi termini sono tratti dalla logica: «*entimema*» (p. 100), «*attitudine paralogistica*» (p. 22), «*sillogismo*», «*sofisma*» (p. 11).

La *Teoria* è una raccolta di articoli (molti pubblicati nel «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro» durante gli anni Cinquanta) e di lezioni tenute da Brandi all'Istituto Centrale del Restauro. Il testo, in questo caso, è stato trascritto dai suoi allievi e poi riletto dall'autore: si trovano dunque, in quest'opera, capitoli con lo stile della lingua scritta, altri con quello della lingua orale, motivo da cui derivano vari problemi di traduzione. Le ripetizioni, ad esempio, non disturbano affatto nella lingua parlata e spesso sono anzi necessarie, ma nella lingua scritta possono divenire pesanti e inutili.

Una traduzione fedele deve restituire, fintanto che possibile, la sintassi del testo. Brandi utilizza lunghe frasi complesse, proprie dell'italiano scritto, che è molto difficile conservare in francese. Per esprimere meglio il proprio pensiero, Brandi prende a prestito parole ed espressioni dal vocabolario giuridico, come «istanza storica ed estetica» (p. 6) o «clausola» (p. 50). Fa inoltre ricorso a neologismi come «artisticità» (p. 5), «figuratività», «coestensivo» (p. 8). Utilizza inoltre i termini tecnici propri del restauro, ma che fanno riferimento a materiali, strumenti, procedimenti che non sono più utilizzati al giorno d'oggi: il «pinascopio» (microscopio binoculare), per esempio, o il «metodo di Pettenkoffer» (p. 193), tra l'altro mal scritto nell'edizione Einaudi. Senza dimenticare la «*ganosis*» (citata da Vitruvio e Plinio, p. 102) e le «*Pinakes*» (piccoli pannelli in legno o terracotta, citati a p. 124).

L'edizione Einaudi, sulla quale ha lavorato Colette Déroche, contiene alcuni errori di tipografia che sono il segno evidente di un testo difficile da trascrivere, come ad esempio la confusione tra «quanto» e «quando». Il testo è talvolta intervallato da espressioni e parole latine (cfr. la nota 2 a p. 115, a *tramentum* a p. 102, *quaestio vexata* a p. 120). È necessario ricordare che si rivolge a un pubblico italiano, romano, appassionato d'arte e di storia, per cui «il Virgilio», per esempio, evoca immediatamente il liceo costruito in via Giulia nel 1930. Di conseguenza, per un lettore francese, qualunque sia la sua conoscenza dell'italiano, la traduzione e le note sono indispensabili per una giusta comprensione del testo.

La *Teoria* è eccezionale ancora oggi perché, rifiutando l'empirismo, tenta di stabilire dei principi. Basandosi su ciò che è un'opera d'arte, ne deriva ciò che dovrebbe essere il restauro. Il volume di Michele Cordaro<sup>3</sup> ne costituisce un eccellente complemento, più accessibile per un lettore non italiano, ma non consente di fare a meno della *Teoria*, che resta un libro raro, originale per la diversità dei punti di vista e la grande erudizione del suo autore. Vale la pena di sopportare la difficoltà di lettura che ne deriva. La sua concezione del momento del restauro è ampia, nobile, esigente. Nobilita la nostra attività. Per noi restauratori è un prezioso viatico che ci impegna a riflettere sulla nostra pratica, a essere esigenti non solamente sulle tecniche che utilizziamo, ma anche sul nostro intervento stesso, a considerare con distacco le contingenze finanziarie o politiche del momento.

Per noi francesi, è una grande fortuna poter accedere a questa conoscenza e, contemporaneamente, associarsi ai colleghi italiani nella riflessione che deve accompagnare, oggi più che mai, la pratica professionale. L'Italia, dove ho compiuto i miei studi e cominciato la mia carriera di restauratrice, mi ha dato molto. Sono felice di aver potuto modestamente contribuire a far conoscere nel mio paese questo padre fondatore del restauro che è Cesare Brandi.

(Traduzione di Elisa Guidi)

<sup>3</sup> C. Brandi, *Il restauro. Teoria e pratica 1939-1986*, a cura di M. Cordaro, Roma 1994.



# LA TRADUZIONE DELLA *TEORIA DEL RESTAURO* DI CESARE BRANDI IN LINGUA GRECA (2001)

IVI GABRIELIDES

Qual è l'origine della parola *teoria* in greco antico? La parola è composta da *thea* (vista, campo visivo, panorama) e *oro* (vedo); *theoros* era la persona incaricata dalla *polis* a rappresentare la città alle gare panelleniche e a chiedere i responsi all'oracolo di Delfi. Era anche la persona che proteggeva gli oggetti sacri delle cerimonie; perciò il *theoros* era una persona incaricata di una missione speciale e superiore. Platone è il primo a dare alla parola *theoria* un significato filosofico. *Theoria* diventa un concetto del pensiero filosofico. Per Erodoto *theoros* significa 'conosco il mondo guardandolo per poterlo comprendere', ed è il contrario della *praxis*, l'azione. *Theoros* significa anche 'considero', cioè in altre parole, 'ho uno strumento per valutare'.

Con la mia esperienza di insegnante di restauro nell'Istituto Tecnologico di Atene ho avvertito che gli studenti, malgrado un'ottima preparazione scientifica e tecnica, avevano proprio bisogno di uno strumento che li aiutasse a riflettere, ad avere una visione più ampia della problematica del restauro, prima di agire, prima di mettere in pratica le informazioni scientifiche e tecniche. Leggere la *Teoria del restauro* è in pratica un processo di presa di coscienza, di riflessione; lo stesso Brandi, nella definizione che ha dato del restauratore, nella voce dell'*Enciclopedia Universale dell'Arte*, non dice che il restauratore è prima un critico e poi un tecnico? Dal momento che i giovani in Grecia non ricevono un'educazione estetica come in Italia, spero che con la traduzione della *Teoria del restauro* abbiano avuto non solo una guida, ma anche il suggerimento a concentrarsi sulla riflessione critica, in modo da sviluppare un'etica di comportamento verso l'opera d'arte, che porti a un maggiore rispetto verso di essa.

Per poter comprendere il modo scelto per l'interpretazione del libro in lingua greca (tav. 49), è necessario premettere che la lingua italiana è una lingua analitica con una sintassi latina obbligatoria nell'uso dei tempi e nella sua struttura generale, mentre il greco è una lingua sintetica e più libera. Oltre questo, si deve sempre tener presente che la lingua di Brandi, pur essendo ricca e armoniosa, ricorre a periodi molto lunghi, che ho scelto di rendere con frasi più brevi e incisive. Nella traduzione ho dovuto privilegiare la comprensione della metodologia del restauro e, qualche volta, semplificare il linguaggio, anche perché mentre l'italiano è una lingua che accoglie, anche come atteggiamento mentale, una terminologia innovativa, nel greco è necessaria un'attenzione più specifica sia alla lingua come mezzo espressivo, sia alla mentalità linguistica che non integra volentieri

ri le novità. Cito come esempio i termini «figuratività» *eikastiki axia* e «fisicità» *fisiki parousia* che non possono essere tradotti letteralmente, come presenza fisica, dal momento che questi concetti astratti non esistono nella lingua greca. Nella traduzione sono stata molto aiutata dalla conoscenza, dalla stima personale per il maestro e dall'applicazione in pratica del suo modo di intendere e sentire il restauro.

Sono stata spesso messa in condizione di dover rendere più semplice e intelligibile la lingua per poter mantenere l'esattezza dei concetti. Posso fare alcuni esempi: un aggettivo come «estetico» in greco non è traducibile come tale, ma bisogna ricorrere a «dell'estetica». In alcune parole la lingua greca moderna è stata avallata dal greco classico; per esempio Brandi usa il termine «rudero» – in italiano più usato è «rudere»; non è possibile avere una corrispondenza esatta nella lingua greca se non usando un termine comunissimo, *ereipio*, non usato tanto nella lingua moderna comune ma con il supporto del significato della lingua antica (qualcosa che è in rovina). La stessa cosa si può dire dell'espressione «istanza estetica», che è stata tradotta con il termine *aitima*, usato nel greco moderno solo al plurale nel significato di esigenze, richieste ecc.; al singolare viene usato con il significato classico derivante dal verbo *aiteo*, da cui deriva anche poi *aiteomai*, che vuol dire pregare. La scelta di utilizzare questo termine è scaturita dal mio desiderio di voler trasmettere il rispetto verso l'arte che caratterizza tutto l'insegnamento di Brandi e anche il mio rispetto verso di lui.

Un'ultima cosa. Il libro è ricco di riferimenti a correnti artistiche e a filosofi che sono noti e la cui conoscenza è data per scontato in altri paesi d'Europa, ma che non trovano la stessa corrispondenza in Grecia, a causa della sua storia differente. Quattrocento anni di storia sono stati praticamente saltati e la Grecia si è trovata oggi a dover recuperare un vuoto culturale. Questo è il motivo per il quale ho considerato necessario aggiungere delle spiegazioni a completamento dei riferimenti stessi, cosciente che il libro si sarebbe rivolto agli studenti.

In Grecia la mancanza di perfezione, il senso del provvisorio anche nell'arte, un uso a volte non corretto della tecnologia sono dovuti al fatto che nel nostro paese non è esistito uno sviluppo culturale secondo un preciso percorso. I greci non hanno avuto modo di passare attraverso una fase di distacco critico dal passato classico, che è stato considerato sempre come modello di indiscussa perfezione. La classicità è stata imposta anche dai nuovi governanti, come i Bavaresi con Ottone primo. Questo non ha aiutato lo sviluppo di senso critico, causando uno sfasamento tra la classicità antica, non superabile, e un classicismo imposto dalla cultura europea che nel frattempo aveva avuto una sua evoluzione (artistica, economica, sociale ecc.) del tutto differente.

Credo che la *Teoria del restauro* di Cesare Brandi sia una *Teoria* nel senso antico della parola, cioè una visione ampia con il fine speciale e superiore di coprire le diverse produzioni del mondo dell'arte. Proprio per questo il testo è stato arricchito da spiegazioni tecniche per permettere a coloro che non sono addetti ai lavori, ma sono ugualmente interessati, come gli architetti, gli storici dell'arte, gli ingegneri, gli archeologi, i chimici e i biologi, senza una specifica cultura su problemi di restauro, di approdare più facilmente al processo del pensiero brandiano. La Grecia è un terreno molto fertile, che per la sua tradizione e per la sua fierezza nazionale è portata ad assorbire e ad integrare nella sua cultura qualsiasi approccio filosofico alla realtà. E la realtà del ripristino, della ricostruzione e del rifacimento è più che mai attuale oggi.

# LA TRADUZIONE DELLA *TEORIA DEL RESTAURO* DI CESARE BRANDI IN LINGUA PORTOGHESE (2004)

BEATRIZ MUGAYAR KÜHL

La versione più consultata della *Teoria* in Brasile è la traduzione in lingua spagnola a cura di María Angeles Toajas Roger, pubblicata dall'Alianza Editorial ed esaurita, almeno in Brasile, da alcuni anni. Nel nostro paese è piuttosto usuale ricorrere a traduzioni in altre lingue, soprattutto in spagnolo, per la sua somiglianza con il portoghese; ciò avviene anche nel caso dei testi fondamentali adottati nei corsi di laurea delle nostre facoltà, perché molti di essi non sono stati tradotti in portoghese. Inoltre, l'abitudine ad acquistare libri e formare una biblioteca personale è piuttosto rara (in specie se si confronta col potenziale del mercato brasiliano), perché importare libri, in seguito alle crisi valutarie degli ultimi anni, è divenuto troppo costoso (nonostante questo tipo di beni non sia soggetto a tasse di importazione).

Questo fa sì che il numero di persone che leggono e lavorano con la *Teoria*, non solo con la traduzione spagnola ma anche con le edizioni del 1977 e del 2000 pubblicate da Einaudi (la prima è molto rara a trovarsi da noi), sia esiguo. Brandi, a dispetto di ciò, è un autore citato spesso ma poco capito e poco approfondito. Il suo testo è continuamente citato, in alcuni casi persino per convalidare contemporaneamente concetti contrastanti e in palese contraddizione con le proposizioni della *Teoria*. Negli ultimi tempi questo fenomeno è cresciuto e la *Teoria* è diventata un pretesto per giustificare l'ingiustificabile, dato che sono numerose le persone che ricorrono all'autorevolezza di questo scritto ma pochissime quelle che lo hanno veramente letto.

Nonostante gli sforzi compiuti in Brasile negli ultimi decenni, il dibattito sulle politiche, sui criteri di valutazione e sui principi che fondano il restauro è tuttora limitato. Dopo l'esame critico dell'esperienza compiuta dell'Ente federale di tutela del patrimonio artistico durante la fase pionieristica, iniziata nel 1937 e durata circa tre decenni – e di molti suoi interventi che dimostravano di privilegiare la lettura di una parte della storia dell'architettura brasiliana, di non riconoscere il valore delle diverse fasi attraversate dal monumento e di concentrare l'attenzione sull'architettura del periodo che va dal Cinquecento al Settecento, per lo più disprezzando la maggior parte della produzione architettonica fra Ottocento e inizio Novecento – dopo tale rilettura si è arrivati a un accordo sui principi maturati dalla riflessione sul restauro, consolidatasi in Italia nella seconda metà del Novecento, che diede poi corpo alla Carta di Venezia del 1964, di cui il Brasile è firmatario. Seppure sul piano amministrativo e normativo nel paese

esista un ampio quadro di tutela dei beni culturali, il nostro apparato legislativo è lacónico in merito al rispetto di precisi principi di restauro. Non esiste, infatti, una riflessione critica approfondita sulla nostra realtà e non è stata nemmeno elaborata una carta nazionale d'intenti in questo campo, volta ad accogliere, o meno, le indicazioni della Carta di Venezia. Brandi e la Carta di Venezia sono spesso citati, ma la prassi dimostra che essi vengono ignorati, letti superficialmente oppure, addirittura, contraddetti di proposito.

Tuttavia, negli ambienti brasiliani legati alla conservazione dei beni culturali, è ferma la convinzione che la *Teoria* sia un testo basilare, nonostante l'abuso fattone nel nostro paese. È un testo rigoroso, fondato su principi solidi e coesi e con una profondità tale da renderlo un riferimento imprescindibile, al quale è necessario rivolgersi per interpretare e affrontare in modo responsabile e fondato le questioni legate alla tutela dei beni culturali. A ciò desidero aggiungere la mia esperienza di traduttrice – in qualità di docente della Facoltà di Architettura dell'Università di San Paolo di discipline relative al restauro – in quanto ho percepito l'urgente esigenza di un'edizione portoghese della *Teoria* per poter affrontare e discutere in modo serio e fondato la conservazione dei beni culturali. L'attività in questo campo, infatti, non può più prescindere da un riferimento diretto al testo della *Teoria* e da una sua traduzione nella nostra lingua che consenta di attingervi su basi certe e documentate, piuttosto che su frasi riportate e, a volte, persino in contraddizione con il pensiero dell'autore.

Per queste e altre ragioni, la decisione di tradurre il testo è andata maturando in Brasile, prendendo corpo, tre anni or sono, quando l'editore Plinio Martins Filho (Ateliê Editorial) prese i primi contatti con Einaudi. La ricorrenza dei quarant'anni dalla stesura della *Teoria* ha, peraltro, avuto un certo peso nella decisione dell'editore di pubblicarne questa traduzione, che ha avuto l'onore di essere presentata da Giovanni Carbonara.

La traduzione della *Teoria* in portoghese (tav. 50) si è rivelata una sfida importante, sia per le caratteristiche delle formulazioni e del pensiero dell'autore – caratterizzato da una prosa densissima, da curarsi con estrema attenzione per evitare semplificazioni che ne altererebbero i contenuti – sia per la rara erudizione dell'autore che, peraltro, rimanda continuamente a riferimenti ad altre discipline. Per questo motivo si è reso necessario consultare continuamente il vocabolario e utilizzare un lessico il più accurato possibile. A tal fine ci si è avvalsi di specialisti in vari ambiti disciplinari, provenienti sia dal campo dell'architettura e del restauro architettonico – lo stesso della traduttrice –, sia dal campo del restauro delle opere d'arte, della filosofia, della letteratura e della giurisprudenza. In tal senso, affidare la revisione della traduzione a Renata M. P. Cordeiro si è rivelata una scelta decisiva, poiché si tratta di una professionista laureata in filosofia, specializzata nelle traduzioni di testi poetici e impegnata in qualità di revisore presso note case editrici del paese. Un altro fattore che credo abbia giovato alla traduzione brasiliana, è consistito nell'essersi riferito alle traduzioni in lingua spagnola e francese a cura di Colette Déroche, rivelatesi preziose a conclusione della stesura in lingua portoghese, per rivedere il testo nella fase conclusiva e per affinare la traduzione, facilitando l'individuazione di problemi specifici e contribuendo alla soluzione di altri.

Inoltre si è cercato, per quanto possibile, di rimanere fedeli al contenuto di alcune parti del testo originale che presentavano difficoltà specifiche. Innanzi tutto, come già accennato, è rara l'erudizione dell'autore e la ricchezza e varietà del suo vocabolario, qualità rispettata anche a costo di impiegare termini inconsueti, seppure presenti nei principali dizionari brasiliani. La lettura del testo risulterà dunque impegnativa per gli studenti, i

quali, leggendo la traduzione, probabilmente dovranno continuamente ricorrere al dizionario. D'altro canto, si è preferito evitare di impoverire il testo brandiano oppure di appesantirlo con note troppo corpose.

Per quanto riguarda i riferimenti dell'autore ad opere d'arte o d'architettura, naturalmente note in Italia ma non in Brasile, è stato adottato un altro criterio, ricorrendo, in questi casi, a brevi note esplicative; sarebbe, infatti, troppo difficile per il lettore trovare di volta in volta le opere alle quali l'autore si riferisce. Per quel che concerne le citazioni bibliografiche che Brandi riporta nel testo in lingua straniera, ricorrenti soprattutto nell'appendice, si è fatto ricorso allo stesso criterio: poiché non si può pretendere che i lettori brasiliani conoscano francese, inglese e, men che mai, il latino – escluso dalle materie obbligatorie negli anni Sessanta con conseguenze disastrose – esse sono state riportate nel testo in lingua originale e tradotte in portoghese nelle note. In sintesi, tutto ciò che può essere compreso attraverso l'uso dei dizionari correnti è stato tradotto senza aggiungere spiegazioni, mentre ciò che richiede conoscenze specialistiche, o che esigerebbe ricerche troppo complesse, è stato chiarito in nota.

Un'altra caratteristica della prosa brandiana che richiede particolare attenzione consiste nell'essere spesso composta di frasi lunghe, se si considera l'uso corrente del nostro idioma. Si è dunque cercato di rispettare questa caratteristica importante del testo senza turbare la comprensione, a volte inserendo lineette d'interruzione per facilitarne la lettura, ma evitando di aggiungere punteggiatura e di alterare l'ordine delle frasi nei paragrafi. In tal modo, si è voluto evitare di enfatizzare parti che non lo richiedevano e di indurre in interpretazioni inappropriate o di disturbare la comprensione del testo.

Infine, si è prestata attenzione alla musicalità del testo, controllando la traduzione mediante la lettura ad alta voce, nel tentativo di mantenere la bellezza sonora della prosa brandiana. In sostanza, si è fatto ricorso all'uso di sinonimi per evitare allitterazioni eccessive che avrebbero appesantito il testo. In alcuni casi si è trattato d'impiegare sinonimi di parole la cui traduzione corrente in portoghese è molto simile all'italiano ma il cui uso implicherebbe una ripetizione eccessiva di suoni troppo preponderanti, come, ad esempio, i numerosi avverbi che terminano in *-mente* (come gli avverbi «affatto», «appunto», «infatti», la cui forma più usuale in portoghese finisce, appunto, in *-mente*) e di sostantivi che terminano spesso in *-ão*, un suono troppo pesante e dominante che, senza un adeguato controllo, diventa problematico e, a volte, spiacevole. Alcuni termini che ricorrono spesso nel testo – come, ad esempio, *intervento*, *restauro*, *conservazione*, *consolidamento* – in portoghese si traducono, infatti, con parole che terminano in *-ão* (*intervenção*, *restauração*, *conservação*, *consolidação*). Il portoghese, come del resto l'italiano, è, infatti, una lingua melodica, caratteristica che si è cercato di rispettare nella traduzione, pur evitando di ricorrere a parafrasi che avrebbero compromesso la chiarezza o il senso delle frasi formulate dall'autore.

La *Teoria* è sicuramente un testo ricco e complesso. La traduzione in portoghese non ha la pretesa di raggiungerne la perfezione poetica, preferendo rimanere fedele alle formulazioni dell'autore e prestando molta attenzione a minimizzare gli eventuali problemi. Trovato un accordo fra le due case editrici, la *Teoria* è stata pubblicata in Brasile nel marzo del 2004 (*Teoria da restauração*, Cotia, Ateliê Editorial). Finalmente, il testo di Cesare Brandi può essere letto in portoghese e ci si augura che, così, possa essere dibattuto e compreso in tutta la sua complessità, profondità e bellezza.

(Revisione del testo italiano a cura di Simona Salvo)





## TAVOLE





1



2



3

■ S. SCARROCCHIA, LA RICEZIONE DELLA TEORIA DELLA CONSERVAZIONE DI RIEGL FINO ALL'APPARIZIONE DELLA TEORIA DI BRANDI

Tav. 1. Il catalogo *Chiesa città campagna. Il patrimonio artistico e storico della Chiesa e l'organizzazione del territorio*, Bologna 1981, a cura di A. Emiliani, che riportava in appendice *Il culto moderno dei monumenti* di A. Riegl, a cura di S. Scarrocchia, prima traduzione italiana di R. Trost - S. Scarrocchia.

Tav. 2. L'antologia di A. Riegl, *Scritti sulla tutela e il restauro*, a cura di G. La Monica, Palermo 1982, che conteneva *Il moderno culto dei monumenti*, seconda traduzione italiana di M. A. Lima.

Tav. 3. Il numero monografico *Monument/Memory* della rivista newyorkese «Oppositions», 1982, a cura di K. W. Forster, contenente A. Riegl, *The Modern Cult of Monument*, traduzione di K. W. Forster - D. Ghirardo.



4



5

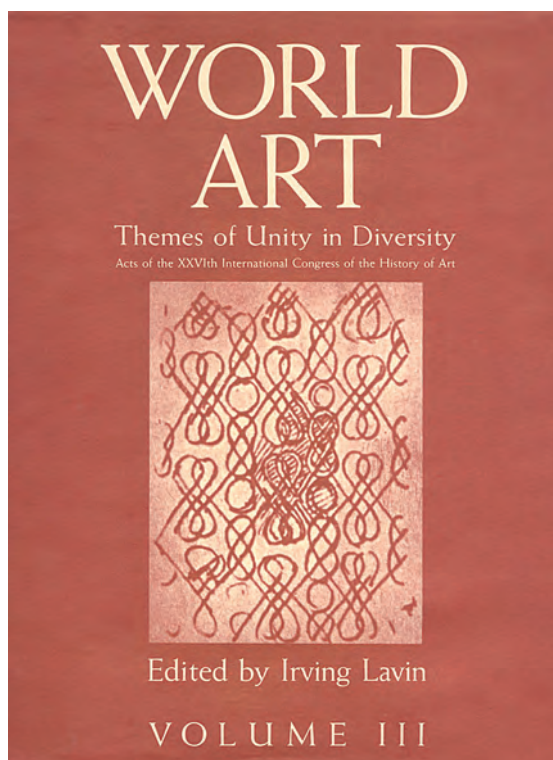


6

Tav. 4. La seconda edizione di A. Riegl, *Il culto moderno dei monumenti*, Bologna 1985, introduzione e note di S. Scarrocchia, traduzione di R. Trost - S. Scarrocchia.

Tav. 5. A. Riegl, *El culto moderno a los monumentos*, Madrid 1987, traduzione di A. Pérez López.

Tav. 6. G. Dehio - A. Riegl, *Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900* (Bauweltfundamente, 80) Braunschweig 1988, prefazione di M. Wohlleben e postfazione di G. Mörsch, prima ripubblicazione tedesca postbellica del *Denkmalkultus*.



7



8



9

Tav. 7. *World Art. Themes of Unity in Diversity*. Acts of the XXVth International Congress of the History of Art, a cura di I. Lavin, vol. III, University Park Pennsylvania and London 1989, contenente, nella parte VII, *Preserving World Art*, 'introduzione di F. Choay, *Riegl, Freud et les monuments historiques: pour une approche sociétale de la preservation*.

Tav. 8. La terza edizione di A. Riegl, *Il culto moderno dei monumenti*, Bologna 1990, a cura di S. Scarrocchia, traduzione di R. Trost - S. Scarrocchia.

Tav. 9. L'antologia austriaca *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege* (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, 15), a cura di E. Bacher, Wien-Köln-Weimar 1995, contenente la prima ripubblicazione integrale dell'*Entwurf einer gesetzlichen Organisation der Denkmalpflege in Österreich* del 1903, di cui il *Denkmalkultus* costituisce il capitolo introduttivo.



10



10bis

Tav. 10. *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici* (Saggi Studi Ricerche, 4), Bologna 1995, curata da S. Scarrocchia, contenente il *Progetto di un'organizzazione legislativa della tutela dei monumenti in Austria*, di cui *Il culto* costituisce il primo capitolo, nella prima traduzione completa di S. Scarrocchia - R. Trost - U. Layr. Progetto grafico della sovracoperta e del segnalibro di S. Scarrocchia con la collaborazione di G. Comana.

Tav. 10bis. La seconda edizione dell'antologia del 2003.



11

■ S. GIZZI, IL RUDERE TRA CONSERVAZIONE E REINTEGRAZIONE, DA ALOIS RIEGL A CESARE BRANDI

Tav. 11. Villa Adriana, "Teatro Marittimo": il tratto di volta ricostruito, definito da Cesare Brandi «inutile», e già bisognoso di restauri a distanza di cinquant'anni (Foto: Stefano Gizzi, 1998).





12

■ S. CECCHINI, CORRADO RICCI E IL RESTAURO TRA TESTO, IMMAGINE E MATERIA

Tav. 12. C. Ricci, *Monumenti. Tavole Storiche dei mosaici di Ravenna. Battistero degli Ariani - cupola*, disegni di A. Azzaroni e G. Zampiga, fasc. III, Roma 1932 [Legenda: in nero il mosaico originale del secondo quarto del secolo V, in verde il restauro antico, forse della seconda metà del secolo V, in rosso il restauro di Felice Kibel; il semplice contorno indica pittura del 1916].

Tav. 13. Ravenna, Mausoleo di Galla Placidia, lunetta del Buon Pastore, veduta generale con l'integrazione della pecora eseguita da Giuseppe Zampiga durante la Soprintendenza di Corrado Ricci.

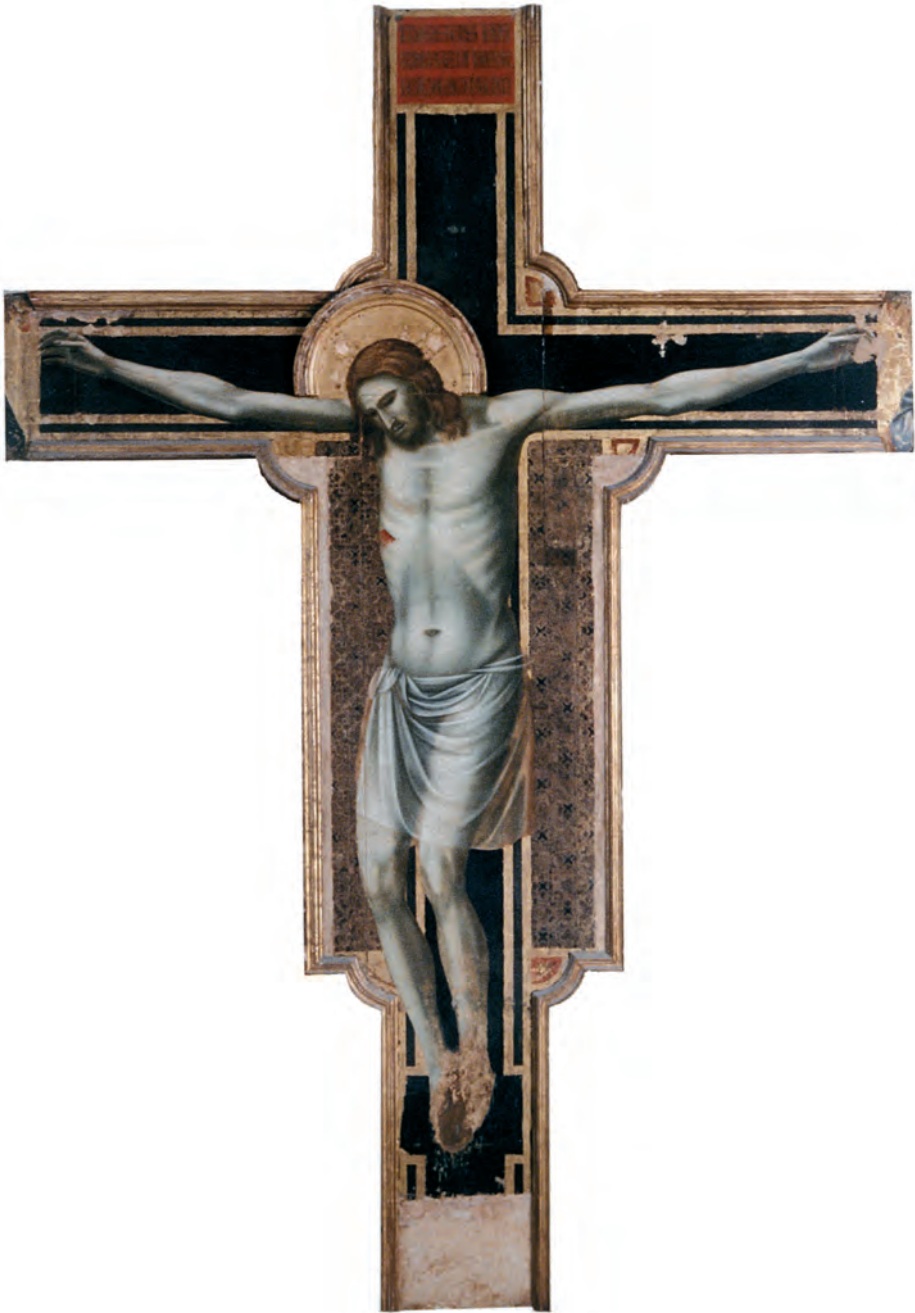
Tav. 14. C. Ricci, *Monumenti. Tavole Storiche dei mosaici di Ravenna. Mausoleo di Galla Placidia - lunetta del Buon Pastore*, disegni di A. Azzaroni e G. Zampiga, fasc. I, Roma 1930 [Legenda: in nero il mosaico originale del secondo quarto del secolo V, in verde il restauro antico, forse della seconda metà del secolo V, in rosso il restauro di Felice Kibel (1869-1872), in viola il restauro di Giuseppe Zampiga (1900)].



13



14



■ R. VALAZZI, CESARE BRANDI E LA MOSTRA SULLA PITTURA RIMINESE DEL TRECENTO

Tav. 15. Giotto, *Crocio dipinta*, Rimini, Tempio Malatestiano (Foto: Archivio Soprintendenza di Urbino).



Tav. 16. Giovanni da Rimini, *Croce dipinta*, Talamello, Chiesa di San Lorenzo (Foto: Archivio Soprintendenza di Urbino).



17

■ G. MORGANTI, UN POSSIBILE LABORATORIO PER LA *TEORIA*: IL RESTAURO DI SANTA MARIA ANTIQUA AD OPERA DI GIACOMO BONI

Tav. 17. Roma, Foro Romano, Chiesa di Santa Maria Antiqua: veduta a volo d'uccello dopo la realizzazione del tetto e della volta sull'ingresso (Foto: Archivio fotografico della Soprintendenza Archeologica di Roma).



18

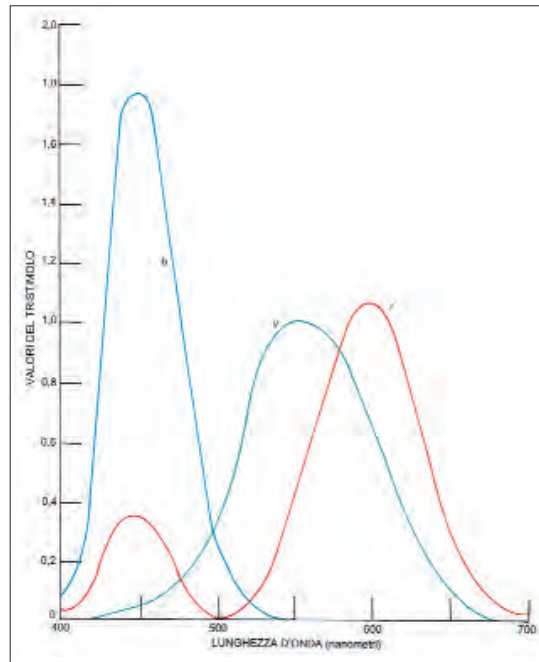
■ U. SANTAMARIA - K. MLYNARSKA - F. MORRESI, L'IMPORTANZA DELLO STUDIO DEI MATERIALI E DEI PRODOTTI PER IL RESTAURO DAGLI ANNI TRENTA ALLA PUBBLICAZIONE DELLA *TEORIA DEL RESTAURO* DI CESARE BRANDI

Tav. 18. Roma, Musei Vaticani, Gabinetto Ricerche Scientifiche. Attuale sistemazione del laboratorio scientifico. Cromatografo liquido con spettrofotometro di massa per le analisi dei leganti e dei coloranti organici.





20



21

■ M. C. GAETANI, LA REINTEGRAZIONE DELLE LACUNE ATTRAVERSO LA TECNICA DEL TRATTEGGIO: CONSIDERAZIONI SUL METODO

Tav. 19. Viterbo, Museo Civico, Anonimo laziale, *Madonna con Bambino* (Foto: M. C. Gaetani).

Tav. 20. Viterbo, Museo Civico, Anonimo laziale, *Madonna con Bambino* (particolare) (Foto: M. C. Gaetani).

Tav. 21: Curve di riflettanza spettrale dei tre colori primari (CIE1931).





22



23

□ S. ANGELUCCI, MATERIA COME «STRUTTURA» E MATERIA COME «ASPETTO». DALLA TEORIA ALLA PRASSI

Tav. 22. Cattedrale di Siviglia, campanile, particolare.

Tav. 23. Cattedrale di Siviglia, *Giraldillo*, bronzo (ante 1565).

Tav. 24. *Giraldillo*, particolare. Precedenti interventi di restauro.

Tav. 25. *Giraldillo*, particolare. Precedenti interventi di restauro.

Tav. 26. *Giraldillo*, particolare.

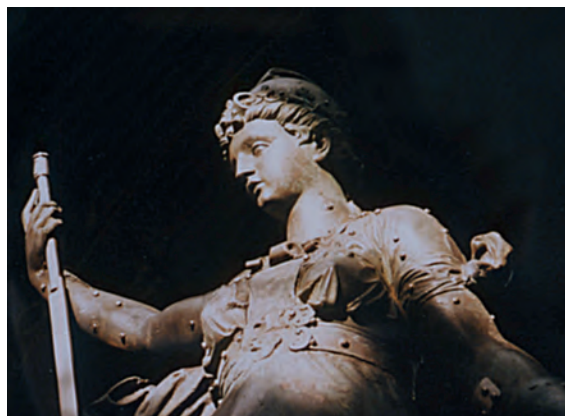
Tav. 27. *Giraldillo*, particolare. Danni prodotti dalla carenza strutturale originaria del bronzo.



24



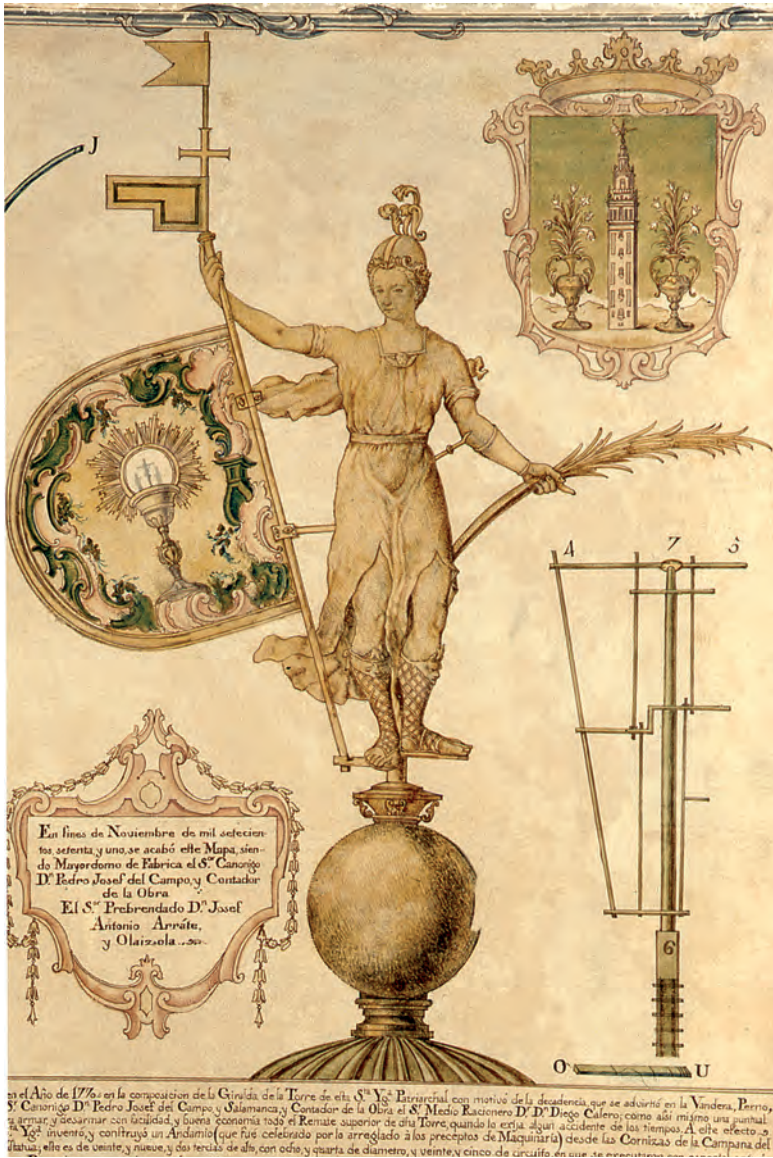
25



26



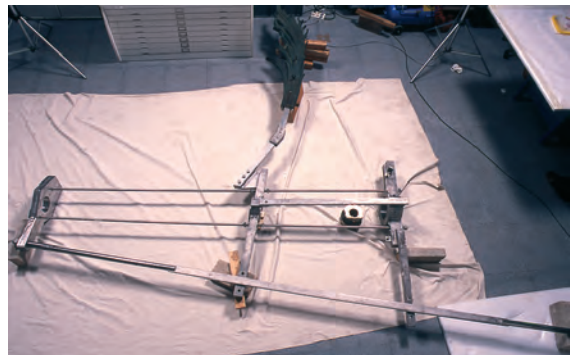
27



28



29



30



31

Tav. 28. Rilievo del meccanismo di rotazione del *Giraldillo*, 1770.

Tav. 29. *Giraldillo*, particolare. Meccanismo originario.

Tav. 30. *Giraldillo*, particolare. Nuovo meccanismo.

Tav. 31. *Giraldillo*. Dopo il restauro ultimato nel 2003.



32



33

□ C. GIANTOMASSI, L'INTERVENTO DI RESTAURO DEL 1991 AGLI AFFRESCI DELLA CAPPELLA MEZZATOSTA: REVISIONE DI UN RESTAURO STORICO

Tav. 32. Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità, Cappella Mazzatosta, affreschi di Lorenzo da Viterbo: Figura della Vergine, dopo la revisione della reintegrazione, intervento del 1991.

Tav. 33. Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità, Cappella Mazzatosta, affreschi di Lorenzo da Viterbo: *Matrimonio della Vergine* (particolare), dopo l'intervento del 1991.



34



35

Tav. 34. Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità, Cappella Mazzatosta, affreschi di Lorenzo da Viterbo: *Matrimonio della Vergine* (particolare), prima dell'intervento del 1991.

Tav. 35. Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità, Cappella Mazzatosta, affreschi di Lorenzo da Viterbo: *Matrimonio della Vergine* (particolare), dopo l'intervento del 1991.



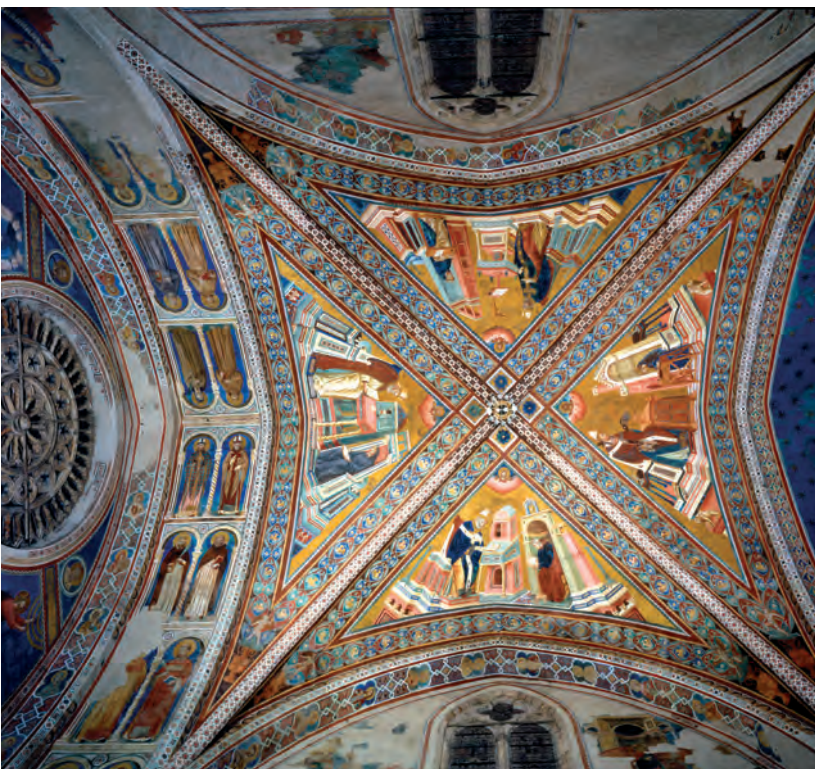
36



37

Tav. 36. Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità, Cappella Mazzatosta, affreschi di Lorenzo da Viterbo: *Matrimonio della Vergine* (particolare) prima dell'intervento del 1991 con il tratteggio eseguito dall'ICR nel 1946.

Tav. 37. Viterbo, Chiesa di Santa Maria della Verità, Cappella Mazzatosta, affreschi di Lorenzo da Viterbo: *Matrimonio della Vergine* (particolare ravvicinato con il tratteggio ICR).

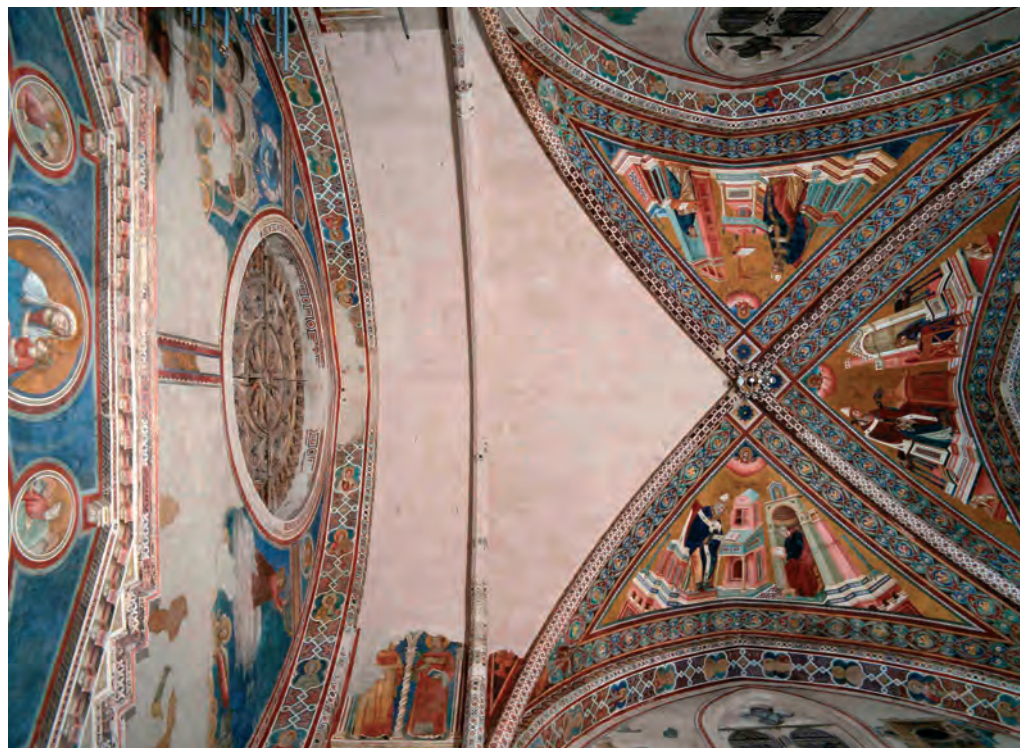


38

□ A. ARGENTON - G. BASILE,  
LINEE DI CONVERGENZA FRA  
LA *TEORIA DEL RESTAURO* DI  
CESARE BRANDI E LA PSICO-  
LOGIA DELL'ARTE

Tav. 38. Assisi, Basilica  
Superiore di San Francesco:  
l'arcone dei santi e la vela di  
san Girolamo prima del crollo  
causato dal sisma del 26  
settembre 1997 (Foto:  
Archivio fotografico ICR di  
Roma).

Tav. 39. Assisi, Basilica  
Superiore di San Francesco:  
l'arcone dei santi e la vela di  
san Girolamo dopo il restauro  
strutturale (ottobre 1998)  
(Foto: Archivio fotografico  
ICR di Roma).



39





40



41

Tav. 40. Assisi, Basilica Superiore di San Francesco: l'arcone dei santi dopo la ricollocazione delle figure di san Rufino e san Vittorino recuperate e restaurate. Si notino in basso, all'innesto dell'arcone, le due trifore che consentivano il passaggio del personale addetto alla gestione ed alla manutenzione dell'edificio (Foto: Archivio fotografico ICR di Roma).

Tav. 41. Assisi, Basilica Superiore di San Francesco: pannello con i santi Pietro e Domenico durante il restauro (Foto: Archivio fotografico ICR di Roma).



42



43

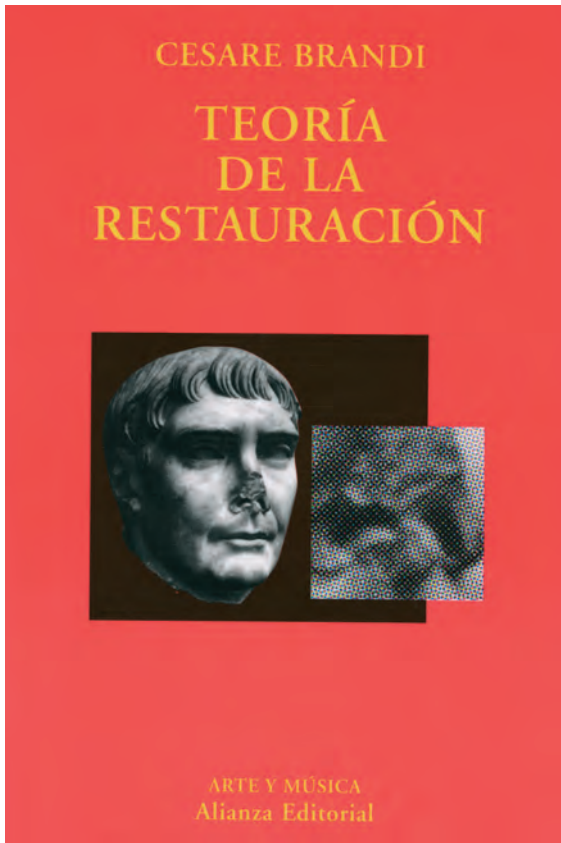
Tav. 42. Assisi, Basilica Superiore di San Francesco: la parte centrale della vela di san Gerolamo prima della reintegrazione delle lacune (Foto: Archivio fotografico ICR di Roma).

Tav. 43. Assisi, Basilica Superiore di San Francesco: la parte centrale della vela di san Gerolamo dopo la reintegrazione delle lacune (Foto: Archivio fotografico ICR di Roma).



44

Tav. 44. Assisi, Basilica Superiore di San Francesco: la vela di san Girolamo dopo il restauro e la ricollocazione (Foto: Archivio fotografico ICR di Roma).



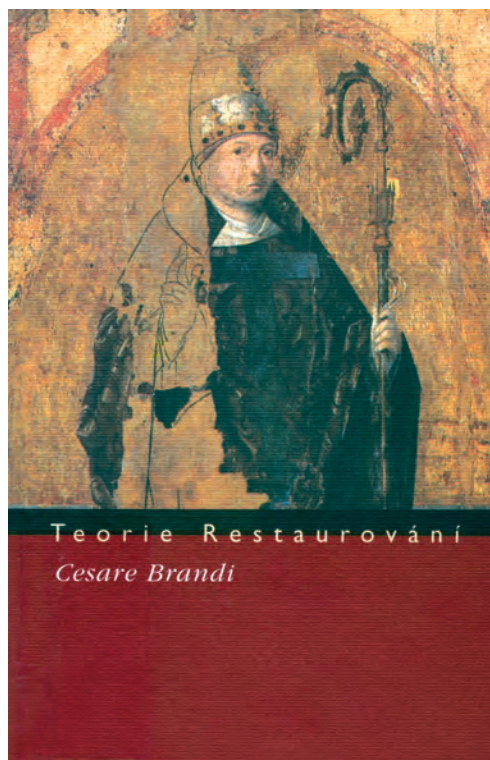
45



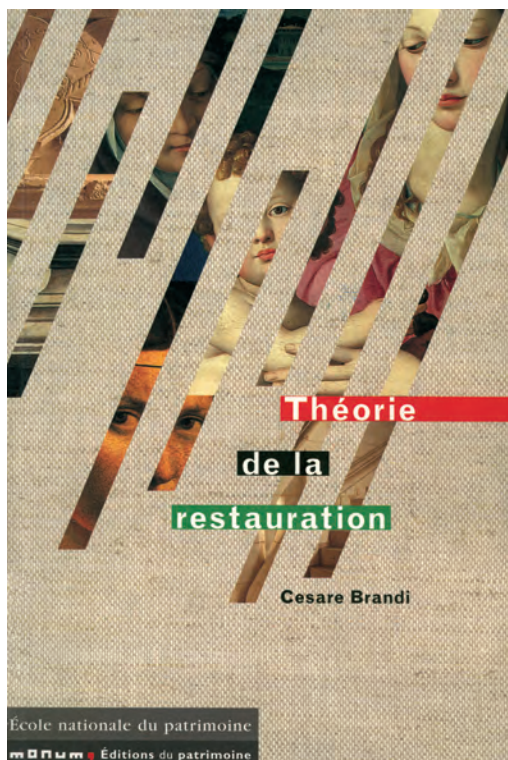
46

■ M. ÁNGELES TOAJAS ROGER, L'EDIZIONE SPAGNOLA DELLA *TEORIA DEL RESTAURO* DI CESARE BRANDI (1988) (Tav. 45)

■ D. MOHANU, LA TRADUZIONE RUMENA DELLA *TEORIA DEL RESTAURO* DI CESARE BRANDI (1996) (Tav. 46)



47



48

- J. ŠPAČEK, A PROPOSITO DELL'EDIZIONE CECA DELLA *TEORIA DEL RESTAURO* (2000) (Tav. 47)
- C. MOUTERDE, L'EDIZIONE FRANCESE DELLA *TEORIA DEL RESTAURO* (2001) (Tav. 48)



49



50

■ I. GABRIELIDES, LA TRADUZIONE DELLA *TEORIA DEL RESTAURO* DI CESARE BRANDI IN LINGUA GRECA (2001) (Tav. 49)

■ B. MUGAYAR KÜHL, LA TRADUZIONE DELLA *TEORIA DEL RESTAURO* DI CESARE BRANDI IN LINGUA PORTOGHESE (2004) (Tav. 50)

QUESTO VOLUME  
È STATO STAMPATO IN FIRENZE  
PER CONTO DI NARDINI EDITORE  
DA NUOVA GRAFICA FIORENTINA  
NELL'ANNO 2006

# NARDINI EDITORE PER LA CONSERVAZIONE E IL RESTAURO

www.nardinieditore.it  
www.nardinirestauro.it

## PERIODICI

KERMES. LA RIVISTA DEL RESTAURO - *trimestrale*

BOLLETTINO DELL'ISTITUTO CENTRALE  
PER IL RESTAURO (ICR) - *semestrale*

ARKOS. SCIENZA E RESTAURO DELL'ARCHITETTURA -  
*trimestrale*

EUROPA RESTAURO - *disponibile presso l'editore*

## KERMESQUADERNI

### *Volumi pubblicati:*

Tecniche e sistemi laser per il restauro dei beni culturali,  
*a cura di Roberto Pini, Renzo Salimbeni*

I restauri di Assisi. La realtà dell'utopia  
(con CD-rom allegato), *a cura di Giuseppe Basile*

Conservazione preventiva delle raccolte museali,  
*a cura di Cristina Menegazzi, Iolanda Silvestri*

The Painting Technique of Pietro Vannucci, called il Pe-  
rugino, *a cura di Brunetto G. Brunetti, Claudio Seccaroni,  
Antonio Sgamellotti*

Villa Rey. Un cantiere di restauro, contributi per la cono-  
scenza, *a cura di Antonio Rava*

Le patine. Genesi, significato, conservazione, *a cura di  
Piero Tiano, Carla Pardini*

Patrimonio monumentale. Monitoraggio e conservazio-  
ne programmata, *a cura di Paola Croveri, Oscar Chiantore*

Impatto ambientale. Indagine sulle porte bronzee del  
Battistero di Firenze, *a cura di Piero Tiano, Carla Pardini*

## QUADERNI DEL BOLLETTINO ICR

### *Volumi pubblicati:*

Restauri a Berlino. Le decorazioni rinascimentali lapidee  
nell'Ambasciata d'Italia, *a cura di Giuseppe Basile* (in ita-  
liano, tedesco e inglese)

## SPECIALI E DOSSIER DI ARKOS

### *Volumi pubblicati:*

*AA. VV.*, Genova. Il restauro dei palazzi dei Rolli

*AA. VV.*, Genova Capitale Europea della Cultura 2004.  
Le opere di rinnovamento della città

*AA. VV.*, Duomo di Trento, Giubileo 2000: I restauri

## ARCHITETTURA E RESTAURO

### *Volumi pubblicati:*

*AA. VV.*, Dalla Reversibilità alla Compatibilità

*AA. VV.*, Il recupero del centro storico di Genova

*AA. VV.*, Il Minimo Intervento nel Restauro

## QUADERNI DI ARCHITETTURA

*diretta da Nicola Santopoli  
e Alessandro Curuni*

### *Volumi pubblicati:*

*Federica Maietti*, Dalla grammatica del paesaggio  
alla grammatica del costruito. Territorio e tessuto storico  
dell'insediamento urbano di Stellata

Il rilievo per la conservazione.

Dall'indagine alla valorizzazione dell'altare della Beata  
Vergine del Rosario nella chiesa di S. Domenico  
a Ravenna, *a cura di Nicola Santopoli*

## ARTE E RESTAURO

*diretta da Andrea Galeazzi*

### *Volumi pubblicati:*

*Umberto Baldini*, Teoria del restauro  
e unità di metodologia Voll. I-II

*Ornella Casazza*, Il restauro pittorico  
nell'unità di metodologia

*Mauro Matteini, Arcangelo Moles*, Scienza e restauro.  
Metodi d'indagine

*Alessandro Parronchi*, Botticelli fra Dante e Petrarca

*Roberto Monticolo*, Meccanismi dell'opera d'arte. Da un  
corso di disegno per il restauro

*Thomas Brachert*, La patina nel restauro delle opere d'arte  
*Mauro Matteini, Arcangelo Moles*, La chimica nel restauro.

I materiali dell'arte pittorica

Il restauro del legno, *a cura di Gennaro Tampone* Voll. I-II

*Heinz Althöfer*, Il restauro delle opere d'arte moderne  
e contemporanee

*Cristina Giannini*, Lessico del restauro. Storia, tecniche,  
strumenti

*AA. VV.*, Le professioni del restauro. Formazione e com-  
petenze

*AA. VV.*, Conservare l'arte contemporanea

*AA. VV.*, Archeologia. Recupero e conservazione

*AA. VV.*, Restauro di strumenti e materiali. Scienza, mu-  
sica, etnografia

*Giovanni Montagna*, I pigmenti. Prontuario per l'arte  
e il restauro

*Giovanna C. Scicolone*, Il restauro  
dei dipinti contemporanei. Dalle tecniche  
di intervento tradizionali alle metodologie innovative

*Bruno Fabbri, Carmen Ravanelli Guidotti*, Il restauro del-  
la ceramica

*Giulia Caneva, Maria Pia Nugari, Ornella Salvadori*,  
La biologia nel restauro

*AA. VV.*, Conservazione dei dipinti  
su tavola

*Americo Corallini, Valeria Bertuzzi*,  
Il restauro delle vetrate

*AA. VV.*, Arte contemporanea. Conservazione e restauro

*Luciano Colombo*, I colori degli antichi



*Sergio Palazzi*, Colorimetria. La scienza del colore nell'arte e nella tecnica

*Benedetta Fazi*, Nuove tecniche di foderatura. Le tele vaticane di Pietro da Cortona a Urbino

*Vishwa Raj Mehra*, Foderatura a freddo. I testi fondamentali per la metodologia e la pratica

*AA.VV.*, Ambiente, città e museo

*AA.VV.*, Organi storici delle Marche.

Gli strumenti restaurati

*Francesco Pertegato*, Il restauro degli arazzi

*Giulia Caneva, Maria Pia Nugari, Daniela Pinna, Ornella Salvadori*,

Il controllo del degrado biologico

*Cristina Ordóñez, Leticia Ordóñez, Maria del Mar Rotaeche*, Il mobile. Conservazione e restauro

*AA.VV.*, Teatri storici. Dal restauro allo spettacolo

*Heinz Althöfer*, La radiologia per il restauro

*Paolo Fancelli*, Il restauro dei monumenti

*Maria Ida Catalano*, Brandi e il restauro. Percorsi del pensiero

*AA. VV.*, Aerobiologia e beni culturali. Metodologie e tecniche di misura

*AA. VV.*, Ripristino architettonico. Restauro o restaurazione?

*AA. VV.*, Restauro dei dipinti su tavola.

I supporti lignei

*Cristina Giannini, Roberta Roani, Giancarlo Lanterna, Marcello Piccolo*, Dizionario del restauro e della diagnostica

*Claudio Seccaroni, Pietro Moiola*, Fluorescenza X. Pronuntario per l'analisi XRF portatile applicata a superfici policrome

Tensionamento dei dipinti su tela. La ricerca del valore di tensionamento, a cura di *Giorgio Capriotti e Antonio Iaccarino Idelson*, con contributi di *Giorgio Accardo e Mauro Torre*, ICR, e un'intervista con *Roberto Carità*

Monumenti in bronzo all'aperto. Esperienze di conservazione a confronto (con CD-rom allegato), a cura di *Paola Letardi, Ilva Trentin, Giuseppe Cutugno*

Manufatti archeologici. Studio e conservazione (solo CD-rom), a cura di *Salvatore Siano*

*Cesare Brandi*, Theory of Restoration, edited by *Giuseppe Basile*

La biologia vegetale per i Beni Culturali, Voll. I-II, a cura di *Giulia Caneva, Maria Pia Nugari, Ornella Salvadori*

Lo Stato dell'Arte3, a cura di *IGIIC*

Codici per la conservazione del patrimonio storico. Cento anni di riflessioni, "grida" e carte, a cura di *Ruggero Boschi, Pietro Segala*

## ARTE E RESTAURO/FONTI

*Volumi pubblicati:*

*Ulisse Forni*, Il manuale del pittore restauratore (e-book in CD-rom e per e-mail), introduzione e note a cura di *Vanni Tiozzo*

Ricette vetrarie muranesi. Gasparo Brunoro e il manoscritto di Danzica, a cura di *Cesare Moretti, Carlo S. Salerno, Sabina Tommasi Ferroni*

## ARTE E RESTAURO/STRUMENTI

*Volumi pubblicati:*

*Vincenzo Massa, Giovanna C. Scicolone*, Le vernici per il restauro

*Giovanni Liotta*, Gli insetti e i danni del legno. Problemi di restauro

*Maurizio Copedè*, La carta e il suo degrado

*Elena Cristoferi*, Gli avori. Problemi di restauro

*Francesco Pertegato*, I tessuti. Degrado e restauro

*Michael G. Jacob*, Il dagherrotipo a colori. Tecniche e conservazione

*Gustav A. Berger*, La foderatura

*Sergio Palazzi*, Analisi chimica per l'arte e il restauro

*AA.VV.*, Dipinti su tela. Metodologie d'indagine per i supporti cellulostici

*Giorgio Guglielmino*, Le opere d'arte trafugate

## RESTAURO IN VIDEO

Duccio e il restauro della Maestà degli Uffizi

Giotto e il restauro della Madonna d'Ognissanti

Guglielmo de Marcillat e l'arte della vetrata in Italia

Il Volto Santo di Sansepolcro

La vetrata di San Francesco ad Arezzo

Cimabue e il restauro della Maestà di Santa Trinita

Collana edita con l'Associazione Giovanni Secco Suardo  
QUADERNI DELL'ARCHIVIO STORICO NAZIONALE  
E BANCA DATI DEI RESTAURATORI ITALIANI  
diretta da *Giuseppe Basile e Lanfranco Secco Suardo*  
 *Volumi pubblicati:*

Restauratori e restauri in archivio - Vol. I, Profili di restauratori italiani tra XVII e XX secolo, a cura di *Giuseppe Basile*

Restauratori e restauri in archivio - Vol. II, Nuovi profili di restauratori italiani tra XIX e XX secolo, a cura di *Giuseppe Basile*

## NARDINI EDITORE®

Nardini Editore, c.p. 685 Firenze Centro - 50123 Firenze, Italia  
tel. +39 055 23855 25/26/28 - fax +39 055 2385529  
info@nardinieditore.it - www.nardinieditore.it - www.nardinirestauro.it