



Il restauro

CESARE BRANDI

Pubblicazione originale: Cesare Brandi (1963) "Restauro", in: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Volume XI, Istituto Collaborazione Culturale, Venezia/Roma, cc. 322-332.

Come attività comunque svolta per prolungare la vita dell'opera d'arte e parzialmente reintegrarne la visione e il godimento, il restauro rappresenta un aspetto fondamentale della cultura e degli studi storico-artistici. Praticamente esso è sempre esistito, sul piano delle esperienze empiriche e della tecnica dell'artigiano e dell'artista. Nei tempi moderni, con lo sviluppo della critica e della tecnica, il restauro ha acquistato un'assai più definita consapevolezza dei propri scopi e mezzi, fondandosi in gran parte su basi tecnico-scientifiche, oltre che, come è ovvio, sopra una metodologia critico-estetica, anche connessa con gli ideali e le cognizioni dei vari monumenti culturali. A ciò hanno contribuito musei, istituti specializzati, organi preposti alla tutela dei monumenti, la cui opera in questo settore ha assunto un'ampiezza determinante.

Concetto del restauro

S'intende generalmente per restauro qualsiasi intervento volto a rimettere in efficienza un prodotto dell'attività umana. Si avrà dunque un restauro relativo a manufatti industriali e un restauro relativo all'opera d'arte: ma se il primo finirà per porsi come sinonimo di risarcimento o di restituzione in pristino, il secondo ne differirà qualitativamente, in quanto che il primo consisterà nel ristabilimento della funzionalità del prodotto, mentre per il secondo, seppure tale ristabilimento rientrerà in certi casi, come per le architetture, negli scopi secondari o concomitanti al restauro, il restauro primario è quello che riguarda l'opera d'arte in quanto tale.

Ma 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, e solo dopo tale riconoscimento si eccettua in modo definitivo dalla comunanza degli altri prodotti. Questa è la caratteristica peculiare dell'opera d'arte in quanto non si indaghi nella sua essenza, ma in quanto entra a far parte del mondo della vita, e cioè nel raggio di esperienza individuale.

Da tale premessa discende un corollario basilare: qualsiasi comportamento verso l'opera d'arte, ivi compreso l'intervento di restauro, dipende dall'avvenuto riconoscimento o no della opera d'arte come opera d'arte. Perciò anche la qualità e la modalità dell'intervento di restauro, sarà strettamente legata all'avvenuto riconoscimento, e pur la fase di restauro, che eventualmente l'opera d'arte può avere in comune con altri prodotti dell'attività umana, non rappresenta che una fase supplementare rispetto alla qualificazione che l'intervento riceve dal fatto di dover essere attuato su un'opera d'arte. Di qui l'opportunità di eccettuare il restauro, come restauro dell'opera d'arte, dall'accezione comune del restauro, e di articolarne il concetto non già in base ai procedimenti pratici con cui si attua, ma in relazione all'opera d'arte in quanto tale da cui riceve qualificazione.

Tuttavia l'opera d'arte, pur eccettuandosi da tutti gli altri prodotti dell'attività umana, conserva sempre la caratteristica, rispetto alle cose di natura, di essere un prodotto dell'attività umana. E come opera d'arte e come prodotto pone allora 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 rispecchia la sua emergenza come prodotto umano in un certo tempo e in un certo luogo. Inoltre il fatto di presentarsi al riconoscimento di una coscienza in un certo tempo e in un certo luogo, conferisce all'opera d'arte una seconda storicità che via via trasferisce nel tempo.

A questo punto si può dare la definizione del restauro, in quanto restauro dell'opera d'arte, nei termini seguenti: il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte nella sua consistenza fisica e nella duplice polarità estetico-storica, in vista della sua trasmissione al futuro.

Da tale definizione emerge che l'imperativo del restauro, come quello più generale della conservazione (che tuttavia si presenta come un restauro preventivo), si rivolge in primo luogo alla consistenza materiale in cui si manifesta l'immagine. Si pone quindi il primo e fondamentale assioma: si restaura solo la materia dell'opera d'arte.

Ma i mezzi fisici ai quali è affidata la trasmissione dell'immagine non sono affiancati a questa; sono anzi a questa coestensivi: non c'è la materia da una parte e l'immagine dall'altra. E tuttavia, per quanto coestensiva all'immagine, non in tutto e per tutto tale coestensività potrà dichiararsi intrinseca all'immagine. Una certa parte di codesti mezzi fisici funzionerà ad esempio da supporto, così le fondamenta per le architetture, la tavola o la tela o il muro per una pittura.

Se allora le condizioni dell'opera d'arte si rivelino tali da esigere, per la sua conservazione, il sacrificio o la sostituzione di una certa aliquota dei mezzi fisici con cui fu estrinsecata, l'intervento dovrà essere compiuto secondo che esige l'istanza estetica. Ma d'altro canto non potrà neppure essere sottovalutata l'istanza storica, e questa, per di più, non s'arresta alla prima storicità, ossia a quella che si fondava all'atto della formulazione dell'opera, ma dovrà tenere conto anche della seconda storicità, che prende l'avvio subito dopo l'atto della formulazione e si protrae fino al momento e luogo in cui avviene il riconoscimento nella coscienza.

Il temperamento fra le due istanze rappresenta la dialetticità del restauro proprio in quanto momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte come tale. Donde il secondo principio di restauro: il restauro deve mirare al ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, purché sia possibile raggiungere ciò senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo.

Problemi generali

La materia dell'opera d'arte

Se soggettivamente 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 alle scienze naturali, ma ricavata per via fenomenologica. Sotto questo aspetto la materia si intende come "quanto serve all'epifania dell'immagine". Riportata e circoscritta all'epifania dell'immagine, esplicita lo sdoppiamento fra struttura e aspetto.

Si faccia l'esempio di un dipinto su tavola, in cui la tavola sia talmente tarlata da non offrire più un supporto conveniente: la pittura sarà allora la materia come aspetto, la tavola la materia come struttura, ancorché la divisione possa risultare assai meno netta, in quanto che, per il fatto di essere dipinta su tavola, la pittura acquisisce particolari caratteristiche che potrebbero scomparire, una volta trasferita su un altro supporto. E dunque la distinzione fra aspetto e struttura si rivela assai più sottile di quello che può parere di primo acchito, né ai fini pratici sarà sempre possibile mantenere una rigida separazione. Si faccia un altro esempio: un edificio gettato a terra da un terremoto, e che, nella grande quantità degli elementi superstiti e nelle testimonianze autentiche, si presti tuttavia ad una ricostruzione od anastilosi.



TEATRO DI SAGALASSOS. TURCHIA. *Immagine: Pubblico dominio.*

In questo caso l'aspetto non può essere considerato solo la superficie esterna dei conci, ma questi dovranno rimanere conci, non solo in superficie. Tuttavia la struttura muraria interna potrà cambiare per garantirsi da futuri eventi sismici, e perfino la struttura interna delle colonne, se ve ne siano, o delle travature. È il caso della ricostruzione della chiesa di S. Pietro ad Alba fucense. Invece il caso è inverso per la ricostruzione del tempio E di Selinunte, in cui rocchi delle colonne giacevano a terra da molto più di un millennio, con una consunzione del tutto diversa da quella che avrebbero subito se fossero rimasti in opera, ciò ha determinato proprio l'impossibilità di ricondurre all'aspetto originario le parti superstiti del monumento. Infatti i rocchi, corrosi e di colore diverso dalla parte su cui giacevano rispetto a quella esposta all'aria e al sole, non arrivano a ricostruire l'unità monolitica che postula la colonna, anche se la struttura apparentemente sia restata quella antica.

In realtà anche la struttura ha dovuto essere violentemente alterata col cemento armato, e con ciò non si è soddisfatta né l'istanza storica, per la quale, in tal caso, il monumento andava ormai conservato nelle reliquie e nello stato nel quale era stato trasmesso dal tempo.



CHIESA DI SAN PIETRO. Alba Fucens. *Immagine: Pubblico dominio.*



TEMPIO DI SELINUNTE. *Immagine: Valerie Magar.*

Molti errori funesti e distruttivi sono proprio discesi dal fatto che non si era indagata la materia dell'opera d'arte nella sua bipolarità di aspetto e di struttura. Così una radicata illusione, che, ai fini dell'arte, potrebbe dirsi illusione d'immanenza, ha fatto considerare come identici, ad esempio, il marmo ancora non resecato di una data cava e quello che, della stessa cava, è divenuto statua: mentre il marmo resecato possiede solo una composizione chimica identica, il marmo della statua ha subito la trasformazione radicale d'essere veicolo d'un'immagine, si è storicizzato per dato e fatto dell'opera dell'uomo, e fra il sussistere come marmo e il suo essere immagine, si è aperta un'incolmabile discontinuità. Che dunque la materia possa essere la stessa, non è sufficiente per autorizzarci a completare un monumento incompiuto o manomesso, poiché la storicizzazione che acquisterebbe la materia per la nuova utilizzazione non deve risultare retrodatata, o si fa un falso storico oltretutto estetico. È evidente che, in base a tale chiarificazione, l'aver ricostruito la stoà di Attalo ad Atene con lo stesso marmo con cui era stato edificato quello originario, aggrava l'errore, mentre la ricostruzione ottocentesca di clune campate del Colosseo in mattoni, solo per garantire la statica delle parti originali superstiti, testimonia un probò intervento, assolutamente ligio all'istanza storica, ancorché, esteticamente, la diversità di colore sia troppo forte. Perfetta invece deve ritenersi la soluzione del Valadier per le parti mancanti dell'arco di Tito, cromaticamente accordato alle parti superstiti e variato nella materia impiegata (travertino, invece che marmo).



STOA DI ATTALO, Atene. *Immagine: Valerie Magar.*

Pertanto la materia dell'opera d'arte non è mai unica anche quando l'opera risulta di una materia omogenea –legno, marmo, bronzo– ma va indagata come strutture e come aspetto, e in tal caso va previsto e attuato l'intervento di restauro.

L'opera d'arte come unità

Il secondo principio postulato per il restauro contempla il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte. Perciò il concetto di unità, in quanto riferito all'opera d'arte, esige un sostanziale chiarimento. E allora, posto che l'opera d'arte vada riconosciuta come unità, quale unità le spetta, quella dell'intero o quella totale? E posto che le spetti l'unità dell'intero, sarà questa da concettualizzarsi come l'unità organico-funzionale che caratterizza il mondo fisico dal nucleo atomico all'uomo?

Prima di tutto si sottolinea che, seppure sembri che la prima domanda riguardi l'essenza dell'opera d'arte, in realtà è domanda che si pone solo "a posteriori" quando l'opera è nel mondo e ne avviene la ricezione in una coscienza. È solo allora, e tanto più dovendosi attuare un intervento tecnico come quello del restauro, che sorge il problema se sia da attribuirsi all'opera d'arte l'unità dell'intero, la vera unità, o l'unità del 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: ciò equivarrebbe a riproporre per l'opera d'arte il concetto geometrico che già, per il bello, fu refutato da Plotino. Ma l'opera d'arte può effettivamente presentarsi come composta da parti, fin al punto che, come per un politico, queste parti possono materialmente staccarsi l'una dall'altra, in quanto originariamente concepite come separate. Tuttavia, anche in questo caso, è giocoforza concludere che le parti non sono veramente autonome, ma che la partizione ha valore di ritmo, e nel contesto se ne perde il valore individuo per essere fuso e riassorbito in un'opera sola. Altrimenti, se le parti restano ognuna per suo conto, e solo materialmente accostate, l'opera che ne risulta è una silloge, e quella riunione avrà solo una ragione storica, ma non una validità estetica.

Appare allora come una necessaria illazione che la speciale attrazione che esercita l'opera d'arte sulle sue parti, quando si presenti composta di parti, è già la negazione implicita delle parti come costitutive dell'opera d'arte. Ma si faccia il caso di un'opera d'arte che, ben più di un politico o di un pezzo di oreficeria, sia composta di parti, le quali, prese ciascuna a sé, non abbiano nessun particolare valore di forma, ma solo, al più, siano fonte di un generico edonismo collegato alla bellezza della materia, alla purezza del taglio e così via. Si prenda il caso limite, cioè, delle tessere del mosaico, e dei conci di un'architettura. Senza esplicitarne ora il valore di ritmo, che sarebbe un riportarsi all'essenza, rimane, dal punto di stazione assunto che è quello della ricezione dell'opera d'arte, che tanto le tessere musive quanto i conci, una volta sciolti dalla concatenazione formale in cui l'autore li dispose, rimangono inerti e non trattengono nessuna traccia, o appena una traccia scarsa, dell'unità in cui erano stati cementati dall'artista. È dunque il mosaico e la costruzione fatta di conci, il caso che più eloquentemente dimostra l'impossibilità per l'opera d'arte di essere concepita come un totale, quando invece deve realizzare un intero.

E tuttavia questa unità dell'intero, che deve attribuirsi all'opera d'arte, non può ulteriormente essere concettualizzata sulla falsariga dell'unità funzionale o organica del mondo della natura, che si può sperimentare e ricondurre a leggi universali, in quanto che l'opera d'arte è ogni volta chiusa in sé, e non si può sperimentare ma solo contemplare. Così, se un animale è senza un arto, o è mutilato o è deforme, ma l'immagine di un animale a cui non si veda un arto non è né mutilata né deforme, è solo l'immagine che si vede. Un gatto d'angora potrà avere in realtà un occhio azzurro e uno verde, e solo se si veda di profilo si supporrà, sulla base statistica,



IL GATO GRANDE. Cornelis Visscher, ca. 1657, incisione su carta, Rijksmuseum.
Immagine: Pubblico dominio.

che abbia dello stesso colore anche l'occhio che non si vede, ma un gatto d'angora dipinto di profilo, non ha l'altro occhio né dello stesso colore, né di un altro, semplicemente non ha l'altro occhio, perché nell'immagine dipinta sta come gatto solo per un valore semantico limitatamente a quanto l'immagine ha prelevato, non nella sua unità organico-funzionale per cui un gatto ha due occhi.

Le proposizioni che precedono assumono un'importanza fondamentale proprio per il restauro, in quanto che stabiliscono dei limiti invalicabili all'intervento stesso di restauro, e garantiscono al contempo l'estensione dell'intervento legittimo.

Si deduce infatti che se l'unità che compete all'opera d'arte è quella dell'intero e non quella del totale, anche se fisicamente frantumata, dovrà continuare a sussistere potenzialmente come un tutto in ciascuno dei suoi frammenti, e questa potenzialità sarà esigibile in proporzione diretta alla traccia formale superstita nel frammento.

In secondo luogo, si inferisce che, se la forma di ogni singola opera d'arte è indivisibile, ove materialmente l'opera d'arte risulti divisa, si potrà cercare di sviluppare la potenziale unità originaria che ciascuno dei frammenti trattiene proporzionalmente alla sopravvivenza formale ancora recuperabile in essi.

Con questi due corollari si viene a negare che si possa intervenire nell'opera d'arte mutilata e ridotta in frammenti "per analogia" perché il procedimento per analogia esigerebbe come principio l'equiparazione dell'unità intuitiva dell'opera d'arte all'unità organica o funzionale con cui si pensa la realtà esistenziale sulla base dall'esperienza.

Conseguentemente l'intervento di restauro volto a rintracciare l'unità originaria, sviluppando l'unità potenziale, immanente nei frammenti, deve essere contenuto a svolgere solo i suggerimenti impliciti nei frammenti stessi o suffragati in testimonianze autentiche dello stato originario dell'opera. Ma tale intervento integrativo cade naturalmente sotto l'istanza estetica e sotto quella storica, che, nel reciproco temperamento, dovranno determinare il momento in cui si dovrà arrestare l'intervento e il modo di temperarlo per evitare sia un'offesa estetica che un falso storico.

Sulla necessità di questo temperamento si basano tre principi fondamentali. Col primo di questi si esige che l'integrazione debba essere sempre e facilmente riconoscibile. Quindi l'integrazione dovrà restare invisibile alla distanza a cui l'opera d'arte deve essere guardata, ma immediatamente riconoscibile, e senza bisogno di speciali sussidi, non appena si venga ad una visione appena ravvicinata. Il secondo principio si ricollega a quanto è stato detto della materia dell'opera d'arte, e cioè che questa è insostituibile solo in quanto collabori direttamente alla figuratività dell'immagine, in quanto è aspetto e non per tutto quanto è struttura. Infine, nel terzo principio, si prescrive che ogni intervento di restauro non deve rendere impossibili, anzi deve poter facilitare gli eventuali interventi futuri. Resta tuttavia un caso che non si sussume automaticamente ai tre principi suesposti, in quanto è il caso in cui, o per lo stato di frammentarietà estremo dell'opera, o per una prevalenza dell'interesse storico su quello estetico si preferisce non addivenire a completamento alcuno. In altri termini si pone il problema delle lacune. È evidente, infatti, che, anche rinunciando a sviluppare la residua figuratività dell'immagine, difficilmente l'opera d'arte mutila potrà essere lasciata nello stato in cui la tradizione degli anni l'ha consegnata. Si pone così, al di fuori del ristabilimento dell'unità potenziale dell'immagine delle lacune.

Il problema delle lacune

Anche questo problema 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.

Una lacuna, per quanto riguarda l'opera d'arte, è, fenomenologicamente, un'interruzione nel tessuto figurativo, come un'interruzione è nel testo di un'opera trasmessa non integralmente. Ma quel che stacca la lacuna dell'opera d'arte dalla lacuna del testo, è che la lacuna dell'opera d'arte assume un'importanza a sé, come una figuratività negativa. La lacuna infatti avrà una conformazione, per fortuita che sia, e potrà avere anche un colore, se sarà un'interruzione della sola materia come aspetto. Ad esempio, se consisterà nella sola caduta della pellicola pittorica o del rivestimento marmoreo di un'architettura. In quanto tale, con la conformazione (o anche col colore) che ostende a vista, s'inserisce nel tessuto figurativo come figura rispetto a un fondo, e istantaneamente fa recedere il tessuto figurativo a fondo da figura che è. Donde alla mutilazione dell'immagine si aggiunge una svalutazione intrinseca all'immagine per cui non soffrono anche le parti intatte. Dall'aver intuito confusamente quel che qui è esposto in termini di *gestalt-psychologie*, derivò la prima soluzione empirica della "tinta neutra", quando, cioè, si rifiutarono le integrazioni di fantasia e d'analogia. Con la tinta neutra si cercava di spengere l'emergenza di prima fila della lacuna, e si cercava di metterla in sordina con una tinta il più possibile priva di timbro. Il ripiego era onesto, ma empirico e insufficiente.

Fu facile infatti obiettare che non esiste tinta neutra, che qualsiasi presunta tinta neutra in realtà vaniva ad influenzare la distribuzione cromatica del dipinto, in cui ogni colore non vale per sé isolatamente ma per il contesto cromatico dove si trova inserito. La soluzione non poteva partirsi dalla scelta di un colore, ma dalla spazialità del dipinto, in quanto che nella retrocessione della pittura a fondo che veniva a determinare la lacuna, occorreva ottenere che fosse la lacuna a divenire –per la percezione– fondo alla pittura.

Non si trattava dunque di spengere la lacuna o diluirla nei margini, che era soluzione di tutte le peggiori, con cui si diluiva tutta la pittura superstite, ma occorreva scegliere, rispetto al contesto cromatico in cui la lacuna si inseriva, una tinta che non avanzasse ma retrocedesse, e, dove la statica del colore lo permetta, stabilire alla lacuna un livello piú basso rispetto alla superficie del dipinto. A questo modo senza illudersi di abolire la lacuna, si ottiene che la lacuna non si proietta in avanti e non si inserisce nel contesto pittorico: simbolicamente rimane come lo spazio bianco del verso dove sia caduta la parola. La soluzione, invece, con cui si ricostituisce la continuità figurativa del contesto pittorico, soluzione che dovrà essere sempre riconoscibile a occhio nudo, si assimila alla parola o alle parole fra parentesi quadre, con cui la filologia letteraria propone di ricostituire la continuità di senso in un testo mutilo.

La proibizione e la convenienza alla percezione del metodo suggerisce allora soluzioni di volta in volta semplicissime e adeguate, come la messa in evidenza della tela o del legno originario in una pittura, delle strutture murarie o dell'arriccio per un affresco, dell'ordito per un arazzo o un tappeto.

In quale dei tempi dell'opera d'arte debba cadere l'intervento del restauro

Già è stato chiarito che duplice è la storicità dell'opera d'arte, ed ora può essere puntualizzato con maggiore precisione che tre sono i tempi da tenere in considerazione affinché l'intervento di restauro possa inserirsi legittimamente sull'opera d'arte.

Il primo tempo consiste nella durata dell'estrinsecazione dell'opera d'arte mentre viene formulata dall'artista. Il secondo tempo abbraccia l'intervallo che intercede fra la fine del processo creativo (senza pregiudizio del punto, di finito o non finito, a cui l'opera sia stata lasciata dal suo autore) e il momento in cui la nostra coscienza attua la ricezione dell'opera d'arte. Il terzo tempo consiste infine nella ricezione medesima della coscienza.

Anche in questo caso, dal non avere ben definito i tempi relativi all'opera d'arte, sono derivati interventi di restauro presuntuosi, inopportuni, dannosi. La confusione piú facile è quella che mira ad interpretare il tempo dell'opera d'arte col presente storico, in cui l'artista, il riguardante o entrambi vivono.

Ma una volta distinta nelle sue tre fasi la temporalità dell'opera d'arte, in quanto è entrata a far parte del mondo della vita, una confusione del genere diventa impossibile. È chiaro dunque che in nessun modo può l'intervento di restauro reinserirsi nel momento della formulazione dell'opera, retrodatarsi e cangiarsi da restauro in creazione. È tale il restauro di fantasia. Problemi sottili propone invece il secondo momento della temporalità dell'opera d'arte, quando cioè si consideri l'intervallo che si frappone fra il termine del processo creativo e la ricezione dell'opera. Sarebbe infatti che questo lasso di tempo non possa rientrare nella considerazione dell'opera d'arte come oggetto estetico, perché questa è ormai divenuta immutabile e invariabile, ma, così argomentando, si trascurerebbe il fatto basilare della fisicità dell'opera d'arte: tale fisicità può essere minima ma non può mai mancare. Riguardo all'intervento di restauro, è proprio questa fisicità che potrà avere subito particolari alterazioni. Ma oltre a questo caso, c'è il fatto delle alterazioni, modificazioni che l'opera può avere subito a varie riprese lungo la trasmissione nel tempo.

Tanto le prime alterazioni che le seconde dovranno essere considerate alla luce delle due istanze, storica ed estetica, ma non potranno mai dar luogo alla pretesa di inserire l'intervento di restauro in questo secondo tempo, sempre anteriore alla ricezione attuale. Naturalmente, così chiarito, si risolverebbe in una pretesa assurda, dato che il tempo è irreversibile, e tuttavia è la pretesa che sta alla base del ripristino ottocentesco.

Escluso dunque il primo e il secondo tempo per l'intervento di restauro, l'unico momento legittimo per l'azione di restauro è quello del presente stesso della coscienza ricevente. Il restauro, per rappresentare un'operazione legittima, non dovrà presumere né il tempo come reversibile né l'abolizione della storia. L'azione di restauro inoltre, e per la medesima esigenza che impone il rispetto della complessa storicità che compete all'opera d'arte, non dovrà porsi come segreta e quasi fuori del tempo, ma dare modo di essere puntualizzata come evento storico quale essa è, per il fatto di essere azione umana e di inserirsi nel processo di trasmissione dell'opera d'arte al futuro. Nell'attuazione pratica questa esigenza storica dovrà tradursi non solo nella differenza delle zone integrate, ma nel rispetto della patina e nella conservazione di campioni dello stato precedente al restauro.

Problemi del restauro secondo l'istanza storica

Se il temperamento dell'istanza storica e dell'istanza estetica rappresenta la dialetticità del restauro, né questo può essere legittimamente attuato senza quel temperamento, occorre tuttavia rilevare i problemi particolari che si pongono dall'una parte e dall'altra, per valutare fino a che punto il temperamento possa venire senza arbitrio o sopraffazione. Dal punto di vista dell'istanza storica sarà necessario allora iniziare la considerazione dal limite estremo e cioè da quando il sigillo formale impresso alla materia possa risultare pressoché scomparso, e il monumento stesso quasi ridotto ad un mero residuo della materia con cui fu composto.

Il primo grado, dunque, da considerare nell'opera d'arte ai fini dell'istanza storica, è dato dal rudere. Tuttavia sarebbe un errore credere che dalla effettuale realtà del rudere possano trarsi le norme stesse della conservazione del rudere, poiché col rudere non si definisce una vera realtà empirica, ma si enuncia una qualifica che compete a cosa pensata simultaneamente sotto l'angolo della storia e della conservazione, e cioè non solo e limitatamente alla sua consistenza astante, ma nel suo passato, da cui trae l'unico valore quella presenza attuale in sé priva o scarsissima di valore, e nel futuro, a cui deve essere assicurata: in quanto vestigia o testimonianza d'opera umana e punto di partenza dell'azione di conservazione. Rudere sarà dunque tutto ciò che testimonia della storia umana, ma in un aspetto assai diverso e quasi irricognoscibile rispetto a quello originario.

È questo l'unico caso in cui, per la degradazione dell'opera d'arte nel rudere, può essere assimilato al rudere di opera d'arte anche il rudere che opera d'arte mai non fu, e neppure opera dell'uomo, ma che, sebbene elemento naturale, rientra in una testimonianza storica: come il tronco secco della quercia del Tasso a S. Onofrio a Roma da assicurare al futuro come fosse il rudere di una scultura in legno.

È evidente che il restauro, in quanto rivolto al rudere, non può consistere che nel consolidamento e nella conservazione della materia di cui il rudere consta. Tuttavia non deve credersi ovvio il giudizio di quando l'opera d'arte scompare quasi per divenire rudere –come era la *meta sudans* a Roma– e quando invece le superstiti vestigia formali la riscattino dall'essere definita rudere, e permettano un intervento di restauro non limitato alla pura conservazione. È discutibile ad esempio la chiesa di S. Chiara a Napoli, completamente distrutta nella sua meravigliosa ricreazione (non restauro, si badi bene) settecentesca, e riapparsa, dopo i bombardamenti, come chiesa gotica angioina, per altro con mutilazioni gravissime e irrimediabili, che non potevano neppure contare sulla sopravvivenza di soluzioni architettoniche analoghe, fosse meglio si conservasse come rudere invece di venire riportata ad una forma, che, così come ora si vede dopo l'intervento innovativo (non restauro e non ricreazione), certamente non ebbe mai. La conservazione come rudere avrebbe mantenuto, quel che è certo, al monumento un'efficacia evocativa infinitamente più ricca di quanto permettano le schematiche e rigide integrazioni che ha ricevuto.



QUERCIA DEL TASSO, Roma. Cartolina postale. *Immagine: Pubblico dominio.*



META SUDANS, Roma. *Immagine: Pubblico dominio.*



SANTA CHIARA, Napoli. Immagine: Pubblico dominio.

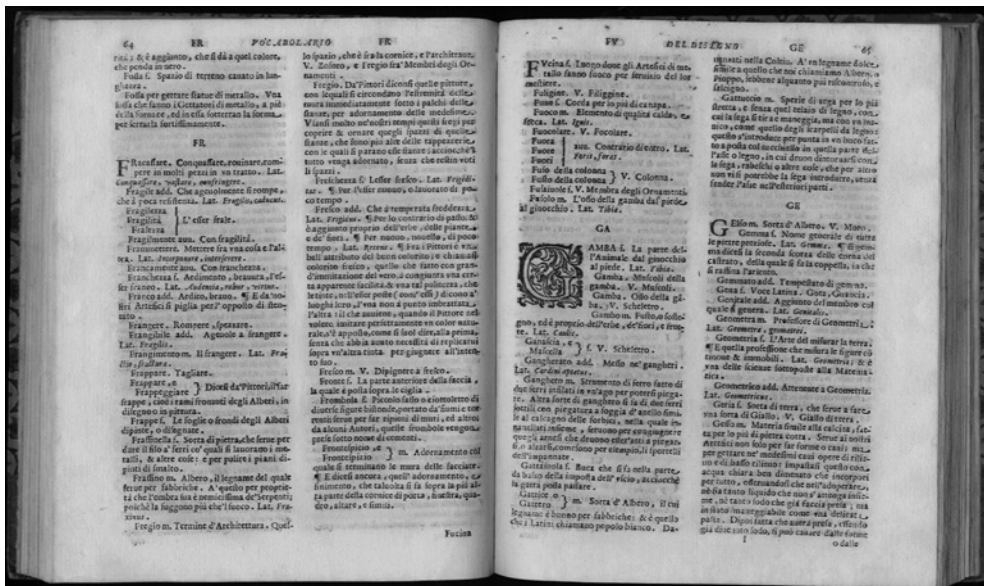
Ma il problema cruciale, secondo l'istanza storica, consiste nella conservazione o nella rimozione delle aggiunte, e, in secondo luogo, nella conservazione o nella rimozione dei rifacimenti. Naturalmente, mentre a proposito del rudere, pressoché unica sarà, il più delle volte, l'istanza storica, in questo caso delle aggiunte e dei rifacimenti, il problema non è solo storico ma anche estetico. E tuttavia il problema va esaminato in sede storica, in prima istanza.

Dal punto di vista storico, l'aggiunta e l'interpolazione subita da un'opera d'arte non è che una nuova testimonianza del fare umano e del transito dell'opera d'arte nel tempo: in tal senso l'aggiunta non differisce, per essenza, da quello che è il ceppo originario ed ha gli stessi diritti ad essere conservata. Invece la rimozione, seppure risulti ugualmente da un atto compiuto ad un determinato momento e s'inserisca egualmente nella storia, in realtà distrugge un documento e non documenta a vista se stessa, donde potrebbe portare alla distruzione e quindi all'obliterazione di un trapasso storico in futuro importante, e comunque alla falsificazione di un dato.

Perciò, dalle considerazioni precedenti, discende che la conservazione dell'aggiunta deve ritenersi regolare, eccezionale la rimozione. Tutto il contrario di quello che l'empirismo ottocentesco e i sempre rinascenti vandali (si veda, ad esempio, il recente, e cosiddetto, restauro del S. Domenico di Siena) consiglierebbero per i restauri.

La patina secondo l'istanza storica

Vi è tuttavia un caso in cui l'aggiunta reperibile sull'opera d'arte non si presenta necessariamente come il prodotto d'un fare, e cioè quell'alterazione o soprammissione che ha ricevuto il nome di patina.



VOCABOLARIO TOSCANO DELL'ARTE DEL DISEGNO. Filippo Baldinucci. Immagine: Pubblico dominio.

La patina non rappresenta una concezione romantica inserita nell'Ottocento nel gusto della pittura antica, ma si trova già come nozione articolata e definita nel Seicento dal *Vocabolario delle arti del disegno* del Baldinucci, dove trovò naturale approdo dalle botteghe o studi degli artisti. Anche prima del Seicento sarebbe arbitrario asserire che non venisse identificata e gli artisti non vi contassero, nelle modificazioni, sempre ben note seppure non esattamente prevedibili, che il passaggio nel tempo fa subire alla materia di cui consta l'opera d'arte. In certi casi, come per la pittura e la scultura greca, taluni procedimenti documentari storicamente, anche se ignoti "in te", attestano che l'abbassamento di tono, lo spegnimento di una materia troppo brillante, era voluto, senza aspettare l'opera del tempo, nei procedimenti dell'*atramentum* di Apelle e nella *ganosis* delle statue. Ma dovendo esaminare la patina nella sua legittimità o illegittimità per il restauro, e non già entro determinate tradizioni storico-artistiche, dal punto di vista storico si deve riconoscere che è un modo di falsificare la storia nelle sue testimonianze (come lo sono anche le opere d'arte), se queste vengono depurate della loro antichità, se cioè si costringe la materia ad acquistare una freschezza, un taglio netto, un'irruenza che contraddica all'antichità che l'opera attesta.

Un qualsiasi privilegio della materia sull'attività dell'uomo che l'ha foggata non può essere ammesso dalla coscienza storica, visto che l'opera vale per l'attività umana che l'ha foggata e non per il valore intrinseco della materia: valore commerciale che è irrilevante alla ricezione dell'opera come opera d'arte.

Dal punto di vista storico, pertanto, la conservazione della patina, come conservazione di quel particolare offuscamento che la novità della materia riceve attraverso il tempo ed è quindi testimonianza del tempo trascorso, non solo è auspicabile, ma tassativamente richiesta.

Problemi del restauro secondo l'istanza estetica

Sottoponendo gli stessi problemi, che sono stati esaminati alla luce dell'istanza storica, all'istanza estetica, risulterà evidente che il rudere non possa essere trattato che come rudere, e l'intervento di restauro svolgersi dunque in direzione unicamente conservativa e non integrativa. A questo primo grado, quindi, dell'azione di restauro non può esservi materia di contenzioso fra istanza storica e istanza estetica.

La situazione cambia quando si passa al problema della conservazione o della rimozione delle aggiunte e dei rifacimenti, poiché questi ben di rado saranno superfetati su dei ruderi, ma il più delle volte su opere perfettamente vitali, per le quali la tentazione di un ripristino può agire in modo fortissimo.

Come affermazione generale, per quanto riguarda l'istanza estetica, l'aggiunta dovrebbe essere rimossa. Si capovolge quindi il problema rispetto a quanto veniva riconosciuto in base all'istanza storica. Ma la contraddizione, il più delle volte, sarà più apparente che reale. Infatti l'imperativo della rimozione dell'aggiunta non può essere tassativo che nel caso di una aggiunta che sia stata perpetrata senza una rielaborazione dell'intero testo o pittorico o scultoreo o architettonico, ma come un'intrusione irrispettosa al monumento, unicamente dovuta a grossolana utilitarità o velleitaria moda.

Dovunque l'aggiunta o la modificazione sia stata fatta invece in modo tale da rifondere il testo precedente in una nuova unità formale oppure rappresenti un innesto formalmente elaborato in modo da conciliare due figuratività teoricamente discordanti, l'imperativo della conservazione sarà per l'istanza estetica altrettanto perentorio che per l'istanza storica.

Si faccia il caso della facciata di S. Maria in Cosmedin a Roma, squisitamente rielaborata nel Settecento, e stolidamente cancellata, quando il monumento, nella sua edizione più antica, non aveva nessuna prelazione sulla nuova forma ricevuta. Tanto più sarebbe questo il caso dell'interno di S. Giovanni Laterano, nella meravigliosa veste plastica che gli dette il Borromini. E l'esemplificazione potrebbe essere infinita, dato che, il più delle volte, modestissime e provinciali architetture romaniche o gotiche, a cominciare dal Rinascimento e fino a tutto il Settecento sono state trasformate in monumenti di notevole, talora di altissimo valore architettonico.



BASILICA DI SAN GIOVANNI IN LATERANO. Roma. Immagine: Valerie Magar.



MADONNA DEL BORDONE. Tempera su tavola di Coppo di Marcovaldo, 1261, Santa Maria dei Servi, Siena. *Immagine: Pubblico dominio.*

Neppure per una pittura od una scultura si può asserire che l'aggiunta o il rifacimento debba sempre venire rimosso. Si faccia l'esempio della Madonna di Lippo Dalmasio al Baraccano a Bologna, ridipinta e completata dal Cossa, oppure quello della Madonna del Bordone di Coppo di Marcovaldo (chiesa dei Servi, Siena), ridipinta in parte circa un cinquantennio dopo da uno scolaro di Duccio di Buoninsegna, e, fra le sculture, quella del pergamo di Nicola Pisano a Siena, ricomposto, con le aggiunte elaboratissime, dal Riccio. Sono tutti casi i quali la rimozione delle aggiunte sarebbe una follia, anche per l'istanza estetica.

Perfino in quei casi in cui sembra evidente che si debba promuovere senza esitazione alcuna la rimozione di una aggiunta, come per le corone imposte alle sacri immagini spesso con grave deturpamento materiale di chiodi e abrasioni, si deve talora soprassedere. L'esempio piú tipico è fornito dal famoso Volto Santo di Lucca (s. Martino) il cui plurisecolare addobbo fa parte dell'immagine non meno dei merli del sepolcro di Cecilia Metella o nell'arco di Augusto a Rimini. Le nuove entità ibrida avvincenti, che ne risultano, hanno diritto di essere rispettate anche per l'istanza estetica.



IL VOLTO SANTO. Cattedrale di San Martino, Lucca. Immagine: Pubblico dominio.

Se poi si sposta il problema delle aggiunte ai rifacimenti, ancorché non se sempre si possa mantenere netta la distinzione, non c'è dubbio che il rifacimento per la dose o larga o piccola di arbitrarità e di fantasia che contiene, dovrebbe poter essere eliminato, sempre che, tuttavia la sua eliminazione possa dar luogo ad una restituzione nello stato "quo ante". Ma disgraziatamente questa restituzione non sarà quasi mai possibile, sia che si tratti di architettura o di scultura, in quante che il rifacimento avrà alterato i punti del contesto antico a cui si collegava, sicché la rimozione del rifacimento lascerebbe l'opera con una mutilazione nuova, spesso piú nociva, alla vista, del rifacimento stesso. Ciò si dica in special modo per l'uso invalso fino all'Ottocento, di completare le statue antiche mutile con pezzi aggiunti ed

elaborati ex-novo. Per applicare questi pezzi nuovi la vecchia frattura doveva essere resecata o pareggiata o addirittura adattata ad incastro, sicché rimuovendo ora il pezzo aggiunto, quel taglio meccanico che viene in luce costituirà sicuramente come una mutilazione nuova, mentre era agevole espungere il rifacimento o l'aggiunta mentalmente.

Così è accaduto per l'Apollo del Belvedere in Vaticano, e così accadrebbe de dalle statue dei frontoni di Egina (Monaco, Antikensammlungen), venissero rimossi i pezzi aggiunti dal Thorvaldsen. Ed errore è stato ricomporre, al di fuori che con i calchi, il Laocoonte secondo una versione congetturalmente più aderente alla concezione originaria, in quanto che il gruppo, prima dell'ultimo intervento, era quello inteso nel Cinquecento da Michelangelo al Montorsoli, e aveva acquistato la sua cittadinanza nella storia dell'arte.

La patina secondo l'istanza estetica

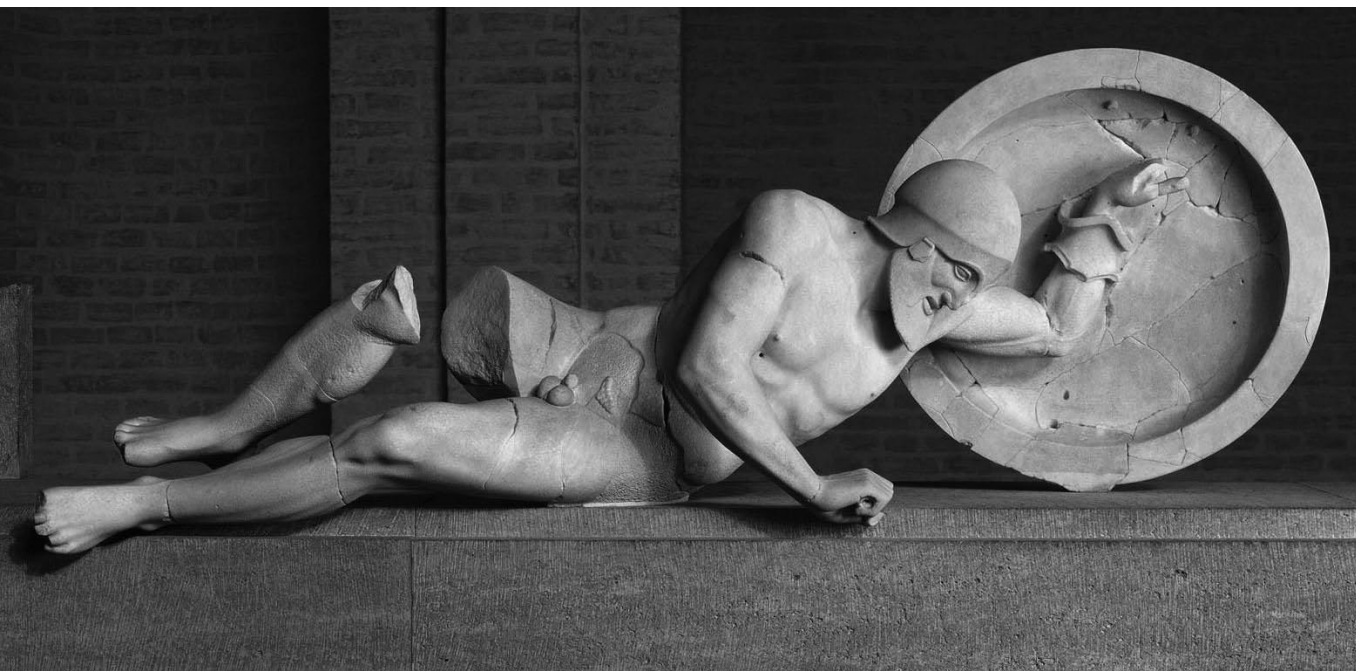
Sembrerebbe che, per l'istanza estetica, in un sol caso dovesse risultare legittima la conservazione della patina, quando cioè l'assestamento dell'eccessiva vivacità dei colori, sotto il velo del tempo fosse stato previsto esplicitamente dall'autore. Ma sarebbe un grave errore di limitare la conservazione della patina a questi casi fin troppo rari ad accertarsi per poter essere qualcosa di più di un'eccezione. In realtà il problema della conservazione della patina, del punto di vista estetico, va risolto sulla base stessa della fenomenologia dell'opera d'arte.

La chiave per la soluzione sarà offerta dalla materia di cui consta l'opera d'arte. Posto che la trasmissione dell'immagine avviene per dato e fatto della materia, e che il ruolo della materia è d'essere trasmittente in sé e per sé non dovrà mai fare aggio sull'immagine, ma restare ad essa subordinata. Pertanto la patina, dal punto di vista estetico, è quella impercettibile impalpabile sordina posta dal tempo alla materia, che si vede costretta a tenere il suo rango più modesto in seno all'immagine. Con ciò viene legittimata, anche dal punto di vista estetico, la conservazione della patina. Solo allora, in seconda istanza, si può scendere dal nudo enunciato teorico a indicare quella classe di casi nei quali la patina non costituisce soltanto l'attutimento della materia nell'epifania dell'immagine, ma addirittura un potenziamento cromatico, così nelle architetture. Sono più di quattro secoli ormai che è stato riconosciuto questo apporto di bellezza del tempo ai monumenti, riconosciuto da poeti e da pittori, che hanno fatto tesoro del flusso cromatico della patina, e che ad esempio, e non sono molti anni, la costosa e irrispettosa lavatura del Colosseo volle distruggere.

Infine bisogna rilevare l'estremo pericolo e l'estrema difficoltà che, per un dipinto, implica la rimozione della patina, così continuamente legata a vernici e a velature da provocare una rovina, se trattata baldanzosamente, come se tutto ciò che asportano solventi di media potenza dovesse considerarsi, per le pitture antiche, un'indebita soprammissione. Il clamore destato, ma invano purtroppo, dalle strazianti puliture perpetrate alla National Gallery di Londra ad alcuni dei più grandi capolavori della pittura italiana e fiamminga, sta a dimostrare i danni incalcolabili e irrimediabili che l'empirismo paludato di falso scientismo, non meno nel restauro che altrove, produce.

Il restauro preventivo

Restauro preventivo è direzione inconsueta che potrebbe anche indurre nell'errore di credere che possa esservi una specie di profilassi che, attuata come una vaccinazione, possa immunizzare l'opera d'arte nel corso del tempo. Viceversa, per restauro preventivo deve intendersi tutto ciò che mira a prevenire la necessità di un intervento di restauro, sicché il restauro preventivo si pone non meno importante del restauro effettivo. E al restauro preventivo dovrebbero indirizzarsi le autorità preposte alla conservazione delle opere d'arte.



GUERRIERO CADUTO. Tempio di Athena Aphaia, Egina. Gliptoteca di Monaco.
Immagine: Pubblico dominio.

L'importanza del restauro preventivo, come prevenzione e salvaguardia, si trova naturalmente affermata nella definizione del restauro, identificato nel momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte e non già in base ai procedimenti tecnici ai quali è demandato l'intervento di restauro.

Come prevenzione e salvaguardia dell'opera d'arte, il restauro preventivo si dirama nelle direzioni più varie, e la definizione di queste direzioni dovrà essere dedotta dalla natura dell'opera d'arte. In quanto l'opera d'arte si definisce in primo luogo nella duplice polarità storica ed estetica, la prima direttiva d'indagine sarà quella relativa a determinare le condizioni necessarie per il godimento dell'opera e come opera d'arte e come monumento storico.

In secondo luogo l'opera d'arte si definisce nella materia o nelle materie di cui consta: e qui l'indagine dovrà essere portata sullo stato di consistenza della materia, e successivamente sulle condizioni ambientali, in quanto ne permettano, ne rendano precaria, o direttamente ne minaccino la conservazione.

È chiaro, a questo punto, che non meno che nel restauro effettivo, dovranno confluire nel restauro preventivo i risultati, le scoperte, le invenzioni scientifiche che abbiano riferimento ai campi che interessano la sussistenza dell'opera d'arte: dalle ricerche sulla luce e su gli effetti della luce alla scelta delle sorgenti luminose, e così per il calore, l'umidità, le vibrazioni, i sistemi di condizionamento, di imballaggio, di sospensione, di disinfestazione.

In tal senso l'elenco non potrà mai risultare definitivo, ma richiederà aggiornamenti continui.

*