

Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti e Pescara

Corsi di "Restauro I"; "Teoria e storia del restauro"

Proff. C. Varagnoli, C. Verazzo

prof. Claudio VARAGNOLI

Appunti di teoria e storia del restauro

Aggiornamento 2017

L'attività dell'Istituto Centrale del Restauro e la teoria di Cesare Brandi: presupposti, articolazioni concettuali, esiti applicativi

Ogni oggetto d'arte possiede due valori essenziali: uno *storico*, in quanto documenta un passaggio della storia dell'umanità, e uno *estetico*, in quanto presenta una coerenza formale che gli conferisce una unicità, permettendo di eccipirlo dagli oggetti che lo circondano. Il processo di attribuzione di valore è spesso secondario: gli oggetti, infatti, nascono sempre con una forte connotazione funzionale. All'istanza pratica, col tempo, si uniscono quella storica ed estetica, che soppiantano la prima: infatti, nessuno prega più di fronte ad una pala d'altare di Giotto, come nessuno utilizza più la saliera realizzata da Benvenuto Cellini, alla quale sono riconosciuti dei connotati che invece non hanno gli oggetti di tutti i giorni. Il riconoscimento dell'istanza estetica viene riferito alla teoria estetica del **pragmatismo**, che fa capo ad un filosofo e pedagogista americano di nome **John Dewey** (1859-1952) il quale sosteneva come nel momento in cui si apprezza un'opera d'arte, in qualche modo la si ricrea all'interno dell'osservatore. Dewey aveva studiato il modo di apprendere dei bambini, i quali conoscono non per emulazione, ma per ricreazione interiore. Il pragmatismo sostiene quindi che un oggetto è definibile opera d'arte quando ha la capacità di farsi ri-creare all'interno di ognuno; lo spettatore, in quest'ottica, non è un elemento passivo, ma interagisce continuamente con l'opera che osserva.

La ri-creazione interiore è proprio il riconoscimento dell'opera d'arte cui fa riferimento Brandi. Il riconoscimento avviene sia nel singolo individuo sia nella collettività, in un momento che è il presente, attraverso l'appropriazione dell'oggetto e l'astrazione dagli altri significati. Da questo riconoscimento scaturisce la prima parte della definizione brandiana di restauro: **"il restauro è il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte..."**. Il momento metodologico rappresenta la conseguenza operativa della sperimentazione interna del riconoscimento: una volta sperimentata interiormente l'opera d'arte, l'individuo vuole far sì che la ri-creazione continui nel futuro, possa essere tramandata alle generazioni future. Il tramandare l'oggetto al futuro è proprio il compito del restauro, potremmo dire che è il restauro stesso.

La definizione brandiana continua così: **"...nella sua fisicità e nella sua duplice istanza storica ed estetica ai fini della sua trasmissione al futuro"**. Da questo concetto fondamentale discende tutta la teoria brandiana sul restauro. L'inizio della *Teoria* introduce il cosiddetto **'schema preconconcettuale'** del restauro, in altre parole la sua idea comune, che è quella di restituire l'efficienza ad un oggetto; in

realtà, il restauro punta a salvaguardare altri valori oltre a quello funzionale. Affinché si possa impostare l'azione di tutela verso un'opera d'arte è necessario innanzi tutto riconoscerla come tale. La comune accezione di restauro come manutenzione e rimessa in efficienza lascia spazio ad un'operazione che mira a salvaguardare i valori storici ed estetici dell'oggetto artistico.

Brandi sostiene che ogni volta che l'opera d'arte viene sperimentata interiormente, essa viene ricreata nell'individuo, il quale se ne appropria; tale concetto fondamentale prevede l'individuazione delle due istanze, storica ed estetica, che possono definirsi più semplicemente valori (istanza significa domanda, ossia ciò che si richiede ad un oggetto). Dalla definizione di restauro sopra enunciata discendono due principi:

- data la fisicità dell'opera d'arte e per permettere il perdurare del suo godimento, **va restaurata la sola materia** che compone l'opera d'arte;
- il restauro deve puntare a ristabilire l'unità dell'opera d'arte, che viene definita **unità potenziale**.

Dunque, il restauro dovrà agire solo sulla materia e l'unità potenziale dovrà rispettare l'istanza storica ed estetica dell'opera. Nella storia dell'arte, si è spesso scissa la forma dalla materia, quest'ultima indispensabile affinché la forma - meglio l'immagine - si possa evidenziare. La materia è quindi necessaria alla dimostrazione dell'immagine, che non può estrinsecarsi se priva del supporto concreto (il pittore, ovviamente, non potrà dipingere se privo di colori o di tela). Brandi afferma che la materia serve all' "**epifania dell'immagine**", vale a dire alla sua manifestazione; materia e immagine appaiono quindi indissolubili. Non esiste però una sola materia: in un dipinto, oltre al supporto sul quale si realizza l'opera (la tela, la tavola lignea) esistono i colori che vi si applicano, fortemente legati all'immagine che il pittore vuole rappresentare. Questa seconda materia può essere definita "**materia come aspetto**", differenziandola dalla precedente, definibile "**materia come struttura**". Anche in architettura, la fondazione e in generale la statica dell'edificio è materia come struttura, mentre la connotazione architettonica, carica di valori, vale quale materia come aspetto. Secondo Brandi si può intervenire efficacemente sulla materia come supporto, priva di forti valori formali, mentre è molto più delicato intervenire sulla materia come aspetto.

La materia strumentale all'immagine, ossia a ciò che appare agli occhi di ognuno, è divisa quindi in due funzioni: la **struttura** (tela, pietra, pellicola cinematografica) e l'**aspetto**; la materia come aspetto è 'contaminata' dalle mani dell'artista (Brandi la definisce "materia segnata" dall'opera dell'uomo) e si riferisce, ad esempio, ai colori o alla disposizione dell'apparecchio murario. E' possibile intervenire liberamente sulla struttura, mentre è auspicabile non intervenire affatto sull'aspetto; su questa indicazione teorica, l'**Istituto Centrale del Restauro** (fondato proprio da Brandi nel 1939) inizia ad eseguire dei restauri pittorici separando la pellicola pittorica dal supporto: ad esempio, nel caso di un dipinto su tavola tarlata, che rischia quindi di essere perduto per sempre, si procede allo strappo della pellicola - materia come aspetto - e al suo deposito su di una nuova tavola lignea - materia come supporto, struttura -. In architettura, secondo Brandi, si è autorizzati a rimontare le colonne con i rocchi caduti a terra e a consolidarle inserendo al loro interno un montante cilindrico in metallo, scavando così la pietra. Al tempo stesso, si può intervenire liberamente sulla fondazione di un edificio, anche sostituendo la precedente, per salvaguardare la sua materia come aspetto. Il pensiero

di Brandi è seguito molto negli anni Cinquanta del Novecento, ma anche criticato per il fatto di operare uno stacco molto forte fra i due aspetti della materia, talvolta ritenuto arbitrario (ad esempio, i pittori medievali usavano le asperità della parete per rappresentare scene importanti del dipinto, come le aureole dei santi, trattate con la foglia d'oro e in rilievo rispetto al resto dell'affresco, o come i paesaggi montuosi dello sfondo, caratterizzati da rilievi ben rappresentabili con le sporgenze della parete). La distinzione concettuale di Brandi può essere debole anche in architettura, dove la struttura è spesso inscindibile dall'aspetto. Il restauro deve puntare al ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, al fine di richiuderla, di completarla; l'unità in questione non è quella stilistica cui fa riferimento Viollet-LeDuc, in altre parole relativa al solo stile del primo esecutore. L'unità alla quale Brandi pensa si debba puntare non è neanche quella che si ottiene dalla sommatoria di molte parti (in un mosaico, la figurazione complessiva non nasce dall'accostamento caotico di numerose tessere, ma da un disegno che le lega in un certo modo; come anche una muratura è formata da blocchi disposti non casualmente, ma secondo un'idea precisa) ma quella che fa riferimento ad una legge che unisce le parti fra loro. Questo rapporto ordinato fa sì che non si parli di una sommatoria, ma di un'opera intera, organica, in cui tutte le parti rispondono ad una uguale logica (gli scultori greci scolpiscono secondo rapporti proporzionali non casuali, ma ben precisi: Policleto, ad esempio, fissa il 'canone', cioè la misura, la proporzione, che fa sì che la testa di una scultura abbia una misura sottomultipla dell'altezza totale; in architettura, il capitello è una frazione della colonna). Conseguenza operativa di quest'enunciato è che in ogni frammento è individuabile potenzialmente - cioè come possibilità - la legge che porta al componimento dell'intera opera (se è certo nell'architettura classica, è anche verosimile in quella medievale, dove, ad esempio, esistono rapporti precisi tra larghezza e lunghezza delle chiese mendicanti). Ciò comporta la possibilità di ricostruire un intero non per analogia, ma partendo da una parte originaria che si conserva.

Per sviluppare l'unità potenziale di un'opera si dovrà quindi tentare di integrare i vari frammenti, conservandoli nella loro autenticità e distinguendoli dalle parti aggiunte; la distinguibilità fra parti originarie e parti di integrazione, peraltro, non dovrà essere molto accesa poiché invaliderebbe l'unità da raggiungere. Il restauratore, inoltre, considerando che il riconoscimento è legato al tempo presente, dovrà avere l'accortezza di lasciare a chi lo seguirà la possibilità di far capire meglio l'unità potenziale presente nell'opera d'arte: l'I.C.R., ad esempio, quando sono state completate le lacune dei dipinti danneggiati durante la seconda guerra mondiale, ha adoperato colori solubili rispetto alle tinte originarie; nei quadri ad olio, dove il colore è dato con un solvente oleoso realizzato con olio di noce o di lino che si secca col passare del tempo, stabilita l'unità potenziale che legava i vari frammenti, le parti prive di colore sono state integrate ad acquarello, solubile in acqua e dunque reversibile.

Fino agli anni Trenta e Quaranta, per coprire le lacune di un dipinto si utilizzava la cosiddetta '**tinta neutra**' (fig. 1), che consisteva in colori che erano il frutto della media dei colori circostanti (in genere il suo risultato cromatico tende al marroncino, al verdastro o al grigiastro); spesso, secondo Brandi, la lacuna integrata dalla tinta neutra crea una macchia ancora più fastidiosa della lacuna stessa, poiché prende l'aspetto di una figura o di un personaggio del dipinto: a sostegno di questo concetto, Brandi fa riferimento alla psicologia della **Gestalt**, nata agli inizi del Novecento. Secondo questa premessa,

per riconquistare l'unità potenziale di un'opera d'arte che presenta delle lacune, è necessario retrocedere le lacune stesse, togliendo loro il ruolo di figura del dipinto e relegandole sullo sfondo. Un sistema utilizzato è stato quello di 'giocare' sul piano della pellicola pittorica: in corrispondenza della lacuna, il livello del supporto è stato stuccato e rialzato, dando l'impressione all'osservatore di una macchia sul quadro, che pur fastidiosa, fa percepire che il dipinto, al di sotto di essa, continua. Quest'impressione fa leva sul sottilissimo chiaroscuro creato dalla zona in rilievo, che dà l'impressione di una cosa applicata. Un altro sistema adottato, opposto, è quello di scavare il livello del quadro; vale a dire, nel caso di dipinti su tavola, grattare all'interno della lacuna fino ad arrivare al legno, facendo così emergere il suo piano ed ottenendo l'effetto di una superficie continua, quella del dipinto, che emerge su di un'altra superficie continua sottostante, ossia quella delle lacune, che è anche quella della tavola di legno. Dunque, si può alzare il livello delle lacune ottenendo un effetto 'macchia', oppure abbassarlo ottenendo la continuità del dipinto sovrapposto alla tavola di legno.

Un'alternativa al trattamento della lacuna come "rilievo" o come "sfondo" fa riferimento ad interventi reversibili: si opera sulla superficie della lacuna attraverso la realizzazione di una campitura a tratteggio sottile (rigatino), con righe parallele separate da un minimo stacco, percepibile da lontano come colore uniforme e da distanza ravvicinata nell'alternanza di righe e fondo, in modo da ottenere la distinguibilità dell'intervento ad una scala che non compromette l'unità originaria dell'opera d'arte. La tecnica del rigatino prevede l'utilizzo di composizioni cromatiche "reversibili" che accostano, ad esempio, a superfici originarie ad olio un tratteggio ottenuto con colori ad acquarello, materia facilmente removibile durante un successivo intervento di restauro.

La teoria di Brandi autorizza l'intervento moderno per permettere la lettura del frammento originario: il restauro è chiaramente un'interpretazione, non una verità assoluta (in questo, si allontana di molto dal restauro storico ottocentesco, che attraverso la lettura del documento puntava a riscoprire la verità dell'opera) e consiste nel presentare ciò che si può vedere nel modo migliore possibile.

Nell'Ottocento, Viollet-Le-Duc restaurava immaginando di sostituirsi al primo artefice del progetto, mentre Boito proponeva di togliere tutte le aggiunte reintegrando l'edificio in modo riconoscibile. Entrambi, a parere di Brandi, non prendevano in giusta considerazione i **tempi dell'opera d'arte**. Esiste un tempo in cui l'opera d'arte viene concepita e che è definito **durata della realizzazione**. La durata può essere molto breve (ad esempio, quando un artista realizza uno schizzo del progetto) ma anche lunghissima (come nel caso di un cantiere di un edificio di grandi dimensioni); in entrambi i casi, comunque, arriva un momento in cui l'opera giunge ad un suo stato di completezza, fosse anche una chiesa incompiuta. Questo tempo arriva quando il progetto iniziale viene abbandonato, ponendo fine alla durata della realizzazione. Da questo punto in avanti, l'opera d'arte inizia a vivere l'esistenza di tutti gli oggetti comuni: viene alterata, variamente modificata nelle sue funzioni, a volte distrutta. In questo lungo **intervallo di tempo**, l'opera d'arte entra nella storia, nella vita quotidiana. Giungerà quindi il momento del **riconoscimento del valore dell'opera**, che può anche essere temporaneo, istantaneo. Dunque, al tempo concepito come durata della realizzazione segue il tempo della fruizione dell'opera, in cui l'utilizzatore fa propria l'opera d'arte (si può considerare una dimensione

d'intervallo, di spazio fra due punti). Il percorso dell'opera d'arte si conclude infine con il suo riconoscimento, con la consapevolezza del suo valore artistico e storico.

Se il restauro si introduce nel tempo come durata, si incorre nell'errore commesso dal restauro stilistico, vale a dire di volere per forza rientrare nel processo creativo che ha portato alla creazione dell'opera d'arte; si giunge così al restauro di fantasia tipico dell'Ottocento, che pretende di sovrapporsi all'opera di creazione commettendo così un errore concettuale. Nel caso in cui il restauro intervenga nel momento dell'intervallo, esso modificherebbe la fruizione dell'opera. Ruskin sosteneva come gli edifici non fossero solo di chi vive nel presente, ma anche di chi ha preceduto e chi seguirà il tempo corrente; non si può dunque interrompere il ciclo di vita dell'opera facendo intervenire in questo periodo il restauro. L'unico tempo in cui il restauro può essere collocato è quello del riconoscimento, che dipende dal presente, dall'attuale clima culturale e dal linguaggio che esprime. Per questo motivo, il restauro dovrà curare assolutamente la riconoscibilità dell'intervento. In quest'ottica, la teoria brandiana ammette l'uso di tecniche e forme moderne: molte statue monche dell'antichità greca e romana sono state reintegrate con supporti in metallo o in resina (nel Settecento, invece, Cavaceppi ricostruiva interamente il pezzo mancante) che segnalano opportunamente la parte scomparsa. Inoltre, va rispettata la patina, non vista come capriccio del tempo ma come documentazione dell'autenticità dell'opera; Brandi afferma che la patina non è soltanto ciò che il tempo ha lasciato, ma in essa è contenuta anche della materia del tempo relativo alla durata della realizzazione: studiando la pittura del Cinquecento e Seicento, egli si rende conto che un quadro, tradizionalmente, non è completato dopo l'ultimo tocco di colore, ma dopo che l'artista, ad opera compiuta, dispone un ultimo strato di colore liquido (la cosiddetta '**velatura**') allo scopo di attenuare le tinte e di aumentare l'effetto di profondità atmosferica. Brandi segnala quindi come oltre alla patina del tempo esista anche una patina data dall'uomo. Anche l'architettura dell'eclettismo ottocentesco, fatta di edifici neogotici, neogotici, neogotici, per far risaltare ulteriormente le membrature, usa patinare a 'vecchio' le zone che col tempo si anneriscono più facilmente. Il restauro deve mantenere nella giusta considerazione la patina, documentando così ogni intervento eseguito sull'opera: tutto il restauro pittorico italiano degli ultimi cinquant'anni lascia sempre dei campioni del dipinto non trattati, al fine di mostrare la condizione dell'opera precedente all'intervento.

Durante tutto l'Ottocento, il restauro si posiziona fra la volontà di unità stilistica, dando quindi valore assoluto all'**istanza estetica**, e quella di mantenere l'edificio nella sua autenticità di opera del passato, privilegiando così la sua **istanza storica**. I massimi esponenti di queste due teorie sono, come noto, Viollet-le-Duc da una parte e John Ruskin dall'altra. Nella sua *Teoria*, Brandi passa in esame alcuni casi di restauro che privilegiano l'istanza storica ed altri che avvantaggiano l'istanza estetica. I casi presi in considerazione sono essenzialmente tre: 1. quello in cui l'oggetto ha perso completamente il suo valore artistico, ad esempio un **rudere** (inteso come porzione di pietra o mattone che ha perso completamente la sua connotazione originaria); 2. quello in cui l'oggetto, essendo numerose le aggiunte, le superfetazioni, appare ricco di diverse istanze estetiche (è il caso di una chiesa medievale con aggiunte successive) ma anche storiche (le cappelle barocche, pur non bellissime, sono

documenti storici in quanto sedimentate nel tempo); 3. infine, quello di un'opera d'arte che presenta la patina, quindi un elemento che sembrerebbe limitare la percezione dell'oggetto.

Nel caso delle aggiunte, la teoria brandiana impone di documentare tutti i passaggi nel tempo dell'opera d'arte e di conservarli (non vanno quindi rimosse le cappelle o le facciate barocche delle chiese medievali). Solo per ragioni statiche o del tutto particolari è possibile togliere delle parti di un edificio, sempre dichiarando la rimozione eseguita.

Nel terzo caso, le patine che attestano il passaggio del tempo sull'opera vanno assolutamente conservate. Secondo Brandi, l'istanza storica non è alienata da quella artistica ma può convivere con essa: il rudere, in genere, è situato in un ambiente abbandonato dall'uomo, sepolto dalla vegetazione; possiede quindi un valore artistico se considerato nel suo valore paesaggistico, se inserito in un contesto ambientale 'pittoresco'. L'istanza estetica, in questo caso, impone di conservare l'insieme archeologico e non solo il singolo rudere (le note battaglie per la salvaguardia della Via Appia, della costiera di Amalfi, dei templi della Magna Grecia, nascono proprio da questo filone di pensiero). In questo caso, l'istanza estetica non contraddice quella storica ma ne amplia l'intento.

Le aggiunte, dal punto di vista estetico, spesso deturpano l'opera, rendendo difficile l'individuazione dell'unità potenziale. In questo caso, nasce l'unico punto di contrasto fra le due istanze, poiché quella storica considera eccezionale la rimozione e regolare la conservazione. Brandi suggerisce di conservare sempre e comunque le aggiunte; se si dimostrasse necessaria una rimozione, vanno conservati i frammenti di ciò che è stato eliminato, documentato il restauro, e soprattutto reso reversibile l'intervento. Il riferimento di Brandi è però soprattutto alla pittura; in architettura, al contrario, la reversibilità è certamente più difficile da ottenere. Nel caso della patina, che Brandi sostiene essere non solo la traccia del tempo ma la "sordina alla materia", il freno alla iattanza dei colori (vale a dire la velatura originaria cui prima si faceva riferimento), essa va conservata assolutamente. Il tentativo di Brandi, sostanzialmente, è quello di dimostrare come le strade ottocentesche solcate da Viollet e Ruskin possano in fondo conciliarsi nel nome di una conservazione scrupolosa e di un invito a considerare il restauro sempre come fatto interpretativo e non esplicativo, che pretenda in altre parole di fornire la verità sull'opera d'arte. In un altro capitolo della *Teoria*, Brandi sostiene come il restauro architettonico segua le stesse regole di quello pittorico. Un interessante paragrafo riguarda il tema del restauro preventivo e dello spazio dell'opera d'arte. Esiste un ambiente, una spazialità nella quale l'opera d'arte si dimostra (è la cosiddetta "epifania") e che va curato e conservato affinché sia possibile il riconoscimento dell'opera. Nel caso di un dipinto con una forte spazialità (come può esserlo la *Flagellazione di Cristo* di **Piero della Francesca**) posto all'interno di una sala di un museo, si pongono a confronto due spazi differenti: è considerata operazione di restauro anche il garantire che avvenga bene la percezione dello spazio dell'opera (illuminazione, corretta sistemazione e distanza dall'osservatore, cornice) al fine di permettere il riconoscimento dell'opera d'arte. Tale concetto si estende anche alla città: la percezione di un edificio è anch'essa strettamente legata al suo ambiente, al suo intorno; nel caso della chiesa di **S. Andrea della Valle a Roma**, opera di **Carlo Rainaldi** su progetto di Maderno, le colonne sono parzialmente inglobate nella muratura come accade nella **Biblioteca Laurenziana** di **Michelangelo**, in considerazione del fatto che

la chiesa andava osservata da uno spazio ristretto, vale a dire quello della piazzetta prospiciente. Nel 1935, a seguito di uno sventramento post-Giovannoniano, è stato aperto un viale in asse con la chiesa, **Corso Rinascimento**, che ha portato anche all'ingrandimento smisurato di Piazza S. Andrea della Valle. Attualmente, l'osservatore, posto ad una distanza molto maggiore da quella voluta dai progettisti della chiesa, perde completamente l'effetto di inalveamento delle colonne della facciata (fig. 2). Così, è andato perduto per sempre un valore intrinseco della chiesa, non più riconquistabile per quanto valido sia un restauro della sua facciata. Secondo Brandi, dunque, conservare la possibilità di riconoscere correttamente l'opera d'arte (quindi far salvi tutti i rapporti spaziali che caratterizzano un edificio e il suo ambiente) corrisponde al cosiddetto restauro preventivo. Soprattutto nel caso dei centri storici, questo particolare intervento di tutela può offrire validi risultati.



Fig. 1 Trattamento delle lacune- Tomba Olimpiadi (tinta neutra)



Trattamento delle lacune- Crocefisso di Cimabue



Fig. 2 La percezione della facciata di S. Andrea della Valle “da lontano” (apertura di corso Rinascimento, 1935-37) impedisce la corretta percezione del rapporto tra colonne e parete