

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI TRIESTE
DIPARTIMENTO DI INGEGNERIA E ARCHITETTURA
CORSO DI LAUREA MAGISTRALE A CICLO UNICO IN ARCHITETTURA (AR 03)
Classe di laurea: LM-4 Architettura
ANNO ACCADEMICO 2018-19 (2°-5° ANNO)

corso opzionale
TEORIE E TECNICHE DEL RESTAURO (051AR – 4 CFU)

PROF. ARCH. SERGIO PRATALI MAFFEI
PROF. ARCH. GRETA BRUSCHI

MODULO DI TEORIE DEL RESTAURO

ESERCITAZIONE – TESTO 04/A

Cesare Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi editore, Torino, 1977, pp. 3-8

I.

Il concetto di restauro

→ Comunemente s'intende per restauro qualsiasi intervento volto a rimettere in efficienza un prodotto dell'attività umana. In questa comune concezione del restauro, che s'identifica a quello che piú esattamente deve denominarsi schema preconettuale¹, si trova già enucleata la nozione di un intervento su un prodotto dell'attività umana: qualsiasi altro intervento o nella sfera biologica o in quella fisica non rientra dunque neanche nella nozione comune di restauro. Nel progredire allora dallo schema preconettuale di restauro al concetto, è inevitabile che la concettualizzazione avvenga riguardo alla varietà dei prodotti dell'attività umana a cui deve applicarsi quel particolare intervento che si chiama restauro. Si avrà dunque un restauro relativo a manufatti industriali e un restauro relativo alle opere d'arte: ma se il primo finirà per porsi come sinonimo di risarcimento o di restituzione in pristino, il secondo ne differirà, né solo per la diversità delle operazioni da compiere. Finché si tratta, infatti, di prodotti industriali, intendendosi ciò nella scala piú vasta che parte dal piú minuto artigianato, lo scopo del restauro sarà con ogni evidenza di ristabilire la funzionalità del prodotto, e, pertanto, la natura dell'intervento di restauro sarà esclusivamente legata alla realizzazione di questo scopo.

Ma allorché si tratti invece di opera d'arte, anche se fra le opere d'arte se ne trovano che posseggono strut-

¹ Per il concetto di schema preconettuale si veda CESARE BRANDI, *Celso o della Poesia*, Einaudi, Torino 1957, pp. 37 sg.

turalmente uno scopo funzionale, come le architetture e in genere gli oggetti della cosiddetta arte applicata, risulterà chiaramente che il ristabilimento della funzionalità, se pure rientra nell'intervento di restauro, non ne rappresenta in definitiva che un lato o secondario o concomitante, mai quello primario e fondamentale che ha riguardo all'opera d'arte in quanto opera d'arte.

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: 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. Il prodotto umano a cui va questo riconoscimento si trova là, davanti ai nostri occhi, ma può essere classificato genericamente fra i prodotti dell'attività umana, finché il riconoscimento che la coscienza ne fa come opera d'arte, non l'eccezione in modo definitivo dalla comunanza degli altri prodotti. È questa, sicuramente, la caratteristica peculiare dell'opera d'arte in quanto non si interroga nella sua essenza e nel processo creativo che l'ha prodotta, ma in quanto entra a far parte del mondo, del particolare essere nel mondo di ciascun individuo. Una tale peculiarità, non dipende dalle premesse filosofiche da cui ci si parte, ma, quali che esse siano, deve 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 partenza pragmatista, risulta ugualmente l'essenzialità, per l'opera d'arte, del suo riconoscimento come opera d'arte.

Ci si riferisca così al Dewey¹ e si troverà questa caratteristica chiaramente indicata: «Un'opera d'arte, non importa quanto vecchia e classica, è attualmente e non solo potenzialmente un'opera d'arte quando vive in qual-

¹ JOHN DEWEY, *Art as experience*, New York 1934: ci si riferisce, per comodità di raffronto, alla traduzione italiana di Maltese, *Arte come esperienza*, La Nuova Italia, Firenze 1951, p. 130.

che esperienza individualizzata. In quanto pezzo di pergamena, di marmo, di tela, essa rimane (soggetta, però, alle devastazioni del tempo) identica a se stessa attraverso gli anni. Ma come opera d'arte essa viene ricreata ogni volta che viene sperimentata esteticamente». Il che significa che fino a quando questa *ricreazione* o *riconoscimento* non avviene, l'opera d'arte è opera d'arte solo potenzialmente, o, come noi abbiamo scritto, non *esiste* che in quanto *sussiste*, in quanto cioè, come risulta anche nel passo di Dewey, è un pezzo di pergamena, di marmo, di tela.

Una volta posto in chiaro questo punto, non sarà fonte di sorpresa, farne discendere il seguente 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.

Ma se il comportamento verso l'opera d'arte è legato strettamente al giudizio di artisticità – che a questo arriva il riconoscimento – anche la qualità dell'intervento ne sarà non meno strettamente determinata. Il che significa che anche quella fase del restauro, che l'opera d'arte può avere in comune con altri prodotti dell'attività umana, non rappresenta che una fase complementare rispetto alla qualificazione che l'intervento riceve dal fatto di dovere essere attuato su un'opera d'arte. Ne discende anche la legittimità, a causa di questa singolarità inconfondibile, di eccezionare il restauro, come restauro di opera d'arte, dall'accezione comune di restauro che si è esplicitata dapprima, e la necessità di articolarne il concetto, non già in base ai procedimenti pratici che caratterizzano il restauro di fatto, ma in base al concetto dell'opera d'arte da cui si riceve la qualificazione.

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. Ma noi abbiamo visto che essenziale per l'opera d'arte è il riconoscimento come tale, e che in quel momento sta il reingresso dell'opera d'arte nel mondo. Il legame fra restauro e opera d'arte s'istituisce perciò all'atto del riconoscimento, e continuerà a svilupparsi in seguito, ma nel-

l'atto del riconoscimento ha le sue premesse e le sue condizioni. Da quel riconoscimento entrerà in considerazione non solo la materia di cui l'opera d'arte sussiste, ma la bipolarità con cui l'opera d'arte 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. Come si vede non è neppure necessario aggiungere l'istanza della utensilità, che, in definitiva è l'unica avanzata per gli altri prodotti umani, perché codesta utensilità, se presente, come nell'architettura, nell'opera d'arte, non potrà essere presa in considerazione a se, ma in base alla consistenza fisica e alle due istanze fondamentali con cui si struttura l'opera d'arte nella recezione che ne fa la coscienza.

L'aver ricondotto il restauro in rapporto diretto con il riconoscimento dell'opera d'arte in quanto tale, permette ora di darne 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 sua trasmissione al futuro.*

Da questa struttura fondamentale dell'opera d'arte, nella recezione che ne avviene da parte della coscienza individuale, dovranno naturalmente discendere anche i principi ai quali sarà necessario che si ispiri il restauro nella sua attuazione pratica.

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.

Infatti, seppure il riconoscimento debba avvenire ogni

volta nella singola coscienza, in quel momento stesso appartiene alla coscienza universale, e l'individuo che gode di quella rivelazione immediata, si pone immediatamente l'imperativo, categorico come l'imperativo morale, della conservazione. La conservazione si snoda su una gamma infinita che va dal semplice rispetto all'intervento più radicale, come si ha nel caso di distacchi di affreschi, trasporti di pitture su tavola o su tela.

Ma è chiaro che, seppure l'imperativo della conservazione si rivolga genericamente all'opera d'arte nella sua complessa struttura, specialmente riguarda la consistenza materiale in cui si manifesta l'immagine. Per questa consistenza materiale dovranno farsi tutti gli sforzi e le ricerche perché possa durare il più a lungo possibile.

Ma sarà altresì, qualsiasi intervento al riguardo, il solo in ogni caso legittimo e imperativo: il solo che deve esplicitarsi colla più vasta gamma di sussidi scientifici: e il primo, se non l'unico, che veramente l'opera d'arte consenta e richieda nella sua fissa e irripetibile sussistenza d'immagine.

Donde si chiarisce il primo assioma: *si restaura solo la materia dell'opera d'arte.*

Ma i mezzi fisici a cui è affidata la trasmissione della immagine, non sono affiancati a questa, sono anzi ad essa coestensivi: non c'è la materia da una parte e l'immagine, dall'altra. E tuttavia, per quanto coestensivi all'immagine, non in tutto e per tutto tale coestensività potrà dichiararsi interiormente all'immagine. Una certa parte di codesti mezzi fisici funzionerà da supporto per gli altri ai quali più propriamente è affidata la trasmissione dell'immagine, ancorché questi ne necessitino per ragioni strettamente legate alla sussistenza dell'immagine. Così le fondamenta per un'architettura, la tavola o la tela per una pittura e via dicendo.

Qualora le condizioni dell'opera d'arte si rivelino tali da esigere un sacrificio di una parte di quella sua consistenza materiale, il sacrificio o comunque l'intervento dovrà essere compiuto secondo che esige l'istanza estetica. E sarà questa istanza la prima in ogni caso, perché la singolarità dell'opera d'arte rispetto agli altri prodotti

umani non dipende dalla sua consistenza materiale e neppure dalla sua duplice storicità, ma dalla sua artisticità, donde, una volta perduta questa, non resta più che un relitto.

D'altro canto non potrà neppure essere sottovalutata l'istanza storica. S'è detto che l'opera d'arte gode di una duplice storicità, e cioè quella che coincide con l'atto che la formulava, l'atto della creazione, e fa capo dunque ad un artista, a un tempo e a un luogo, e una seconda storicità che le proviene dal fatto di insistere nel presente di una coscienza, e dunque una storicità che ha riferimento al tempo e al luogo dove in quel momento si trova. Torneremo più particolarmente sul tempo rispetto all'opera d'arte, ma sul momento la distinzione dei due momenti è sufficiente.

Il periodo intermedio fra il tempo in cui l'opera fu creata e questo presente storico che continuamente si sposta in avanti, sarà costituito da altrettanti presenti storici che son divenuti passato, ma del cui transito l'opera potrà avere conservato le tracce. Ma anche rispetto al luogo dove l'opera fu creata o dove fu destinata e quello in cui si trova al momento della nuova recezione nella coscienza, potranno essere rimaste tracce nel vivo stesso dell'opera.

Ora l'istanza storica non solo si riferisce alla prima storicità ma anche alla seconda.

Il contemperamento fra le due istanze rappresenta la dialetticità del restauro, proprio come momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte come tale.

Consequentemente si può enunciare 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.*