

## Capitolo secondo

### Il restauro critico

Negli anni centrali della seconda guerra mondiale (1943-44), di fronte all'enormità dei danni provocati dai bombardamenti ed alla necessità di porvi rimedio, si percepì nettamente la sensazione della pratica inapplicabilità delle norme del 1931, concepite per una ordinaria, attenta e scrupolosa cura dei monumenti. Quella fu l'occasione che, sostenuta da più generali fermenti di cultura, diede il via ad un'ampia riconsiderazione dei principi del restauro, basata in primo luogo sopra una serrata critica dei fondamenti del restauro filologico e scientifico (la sua radice classificatoria e positivista; la persistente attenzione agli aspetti 'evolutivi' della storia artistica; il sostanziale disinteresse per il lato 'estetico' del problema — si pensi al costante richiamo alle soluzioni neutre, ambientate ecc. — in altre parole uno sbilanciamento verso l'istanza della storicità ed una sottovalutazione delle qualità figurali del monumento). Abbiamo visto come, sul piano del gusto, in ambiente milanese già si notassero, almeno da una ventina d'anni, segni di novità in questo senso, ma fu necessario un più profondo ripensamento di carattere estetico e filosofico, attuato soprattutto a Napoli e Roma, per dare corpo a questo malessere nella forma di un'alternativa solidamente configurata: il 'restauro critico'.

Esso muove dall'affermazione che ogni intervento costituisce un caso a sé, non inquadrabile in categorie (come quelle meticolosamente precisate dai teorici del cosiddetto restauro 'scientifico': completamento, liberazione, innovazione, ricomposizione ecc.), né rispondente a regole prefissate o a dogmi di qualsiasi tipo, ma da reinventare con originalità, di volta in volta, caso per caso, nei suoi criteri e metodi. Sarà l'opera stessa, attentamente indagata con sensibilità storico-critica e con competenza tecnica, a suggerire al restauratore la via più corretta da intraprendere.

Ne consegue uno stretto legame del restauro con la storia artistica e architettonica, al fine d'ottenere risposte soddisfacenti ai problemi che esso, fin dalle sue origini, pone: di reintegrazione delle lacune, di rimozione delle aggiunte, di reversibilità e distinguibilità dell'intervento, di controllo 'storico-critico' delle tecniche e così via. Problemi che nel restauro, però, richiedono, a differenza dell'attività storiografica vera e

propria, risposte non soltanto 'verbali' ma anche concretamente operative e figurative: date dipingendo e non solo parlando quando si tratti di restauro pittorico, scolpendo e plasmando nel restauro scultorio, facendo architettura, e buona architettura, nel caso di quello architettonico.

Da qui la necessità per l'architetto-restauratore di essere, in primo luogo, preparato nel campo della storia artistica e architettonica; di saper operare, poi, con competenza tecnica (estesa retrospettivamente dal moderno fino ai materiali ed alle consuetudini edilizie tradizionali); di avere sicure capacità 'creative', gusto particolarmente educato ed insieme grande umiltà. Si tratta, infatti, di agire su beni unici e irripetibili, che domandano solo d'essere rispettati e trasmessi nelle condizioni migliori alle generazioni future, non certo di essere segnati dal gesto 'attualizzante' dell'architetto odierno. È tutta qui la differenza fra l'odierna posizione e quella ingenua, spontaneamente creativa e disinibita, di tanti architetti del passato. Un arricchimento formale è l'ultima cosa che l'antico monumento oggi richieda, sia perché esso è già esteticamente qualificato, in termini linguistico-figurativi o anche soltanto paesistici e pittoreschi, sia soprattutto per la sua acquisita storicità.

La creatività e l'inventiva, qualità proprie dell'architetto, vanno comunque reclamate, a pieno titolo, per garantire la buona soluzione di ogni restauro; si pensi solo all'importanza che il progetto e un'attenta conduzione dei lavori rivestono nel controllare i diversi apporti specialistici conservativi e nel ricondurli a quell'unità organica che ogni architettura esige. Creatività intenzionata alla conservazione, quindi, anche se non risolta esclusivamente in essa.

Ma è soprattutto la diversa concezione dell'opera architettonica e non meramente edilizia a costituire l'elemento di novità, con tutte le ricadute pratiche che ne conseguono. Se fornita di qualità artistica essa rappresenta non tanto un documento o una testimonianza quanto un valore diverso e una 'sintesi' di livello superiore. Ne consegue che, a rigor di termini, il vero restauro (quello inerente, appunto, alle opere d'arte) ha il compito di ritrovare e liberare l'opera, cioè la sua immagine, anche se ciò comporti rimozione di parti aggiunte, pur se di qualche valore figurativo e documentario. Si tratta quindi d'intendere il restauro come azione mirante al recupero della vera immagine dell'opera che, come vedremo, può essere cosa diversa dall'immagine originale e non ha nulla a che fare con le tentazioni della vecchia 'unità di stile'.

254-256

Il procedimento 'critico' è quello, già delineato, che comporta in primo luogo la 'lettura' dell'opera e il conseguente giudizio per riconoscere in essa la presenza o meno della qualità artistica; successivamente, in ragione di tale positivo riconoscimento, il recupero dell'opera (della sua immagine, della sua forma) liberandola da tutto ciò che la interrompa, ocluda o disturbi. Da questa impostazione discendono i criteri da adottare, che sono un radicale capovolgimento del metodo filologico. Essi contemplan la necessità di eliminare le aggiunte che danneggino l'integrità formale; il divieto di ricostruire nei casi in cui le distruzioni

abbiano provocato la perdita dell'unità figurale; il permesso di modeste ricostruzioni, purché non sostanziali e assolutamente sicure. 278

Il restauro coincide dunque con l'azione critica, ma quando la figurazione sia interrotta da lacune o ingombri, il processo di ripercorrimiento critico è costretto a utilizzare la fantasia per completare idealmente l'opera e ritrovarne la compiuta unità, anticipando in tal modo la visione dell'opera restaurata. La fantasia, così, da 'rievocatrice' diventa 'produttrice' ed è questo il primo passo per integrare la critica con la creazione artistica. Ecco quindi il restauro, insieme, come 'processo critico' e 'atto creativo', ove le due definizioni, già viste in rapporto dialettico, configurano in effetti un rapporto di subordinazione della seconda alla prima, la quale definisce le condizioni che l'atto creativo è tenuto ad assumere come premesse del proprio operare. Si tratta, comunque, di una scelta creatrice libera ma entro un ambito delimitato e comunque ricondotto su precisi binari storico-critici, con tutti i problemi che ne conseguono anche in termini d'inserimento del nuovo nell'antico. 261-262  
279

Questa diversa concezione di restauro rompe l'isolamento che si era andato realizzando intorno a tale attività e ne trasforma il carattere analitico ed erudito, dotandola di un'ampiezza culturale totalmente nuova; la sua teoresi si sviluppa, su base filosofica e al di fuori d'ogni empirismo, seguendo il principio generale di rendere viva e 'presente' l'opera d'arte e d'architettura. In tale prospettiva il criterio filologico della conservazione, posto a confronto col principio della prevalenza del valore artistico, assume un diverso significato e scopo, non più di salvaguardia del solo documento, ma di sforzo per attualizzare un atto creativo nella sua piena validità. Qui si uniscono il riconoscimento e il godimento del valore artistico-storico col bisogno di restituire all'opera l'efficacia e la pregnanza che il tempo ha corrosato e menomato. Il restauro come valutazione critica è parallelo alla storia artistica, della quale usa principi e metodi; ne rappresenta, in sostanza, un caso particolare, in cui l'azione critica si prolunga nell'esecuzione pratica. Nel restauro così formulato la nostra cultura attua pienamente se stessa, perché dimostra consapevolezza del momento storico ed una cosciente continuità col passato.

È ovvio che tutto il ragionamento è stato costruito sulla divisione dell'intero patrimonio storico-artistico in due categorie: le vere opere d'arte (patrimonio artistico), perfettamente compiute e riuscite, per le quali vigono i principi appena esposti; le opere di 'gusto', di 'prosa' o di semplice 'letteratura' (patrimonio storico) per le quali vale un diverso atteggiamento restaurativo, con prevalenza, appunto, dell'istanza storica e conservativa. Queste, definibili più in generale come opere di 'linguaggio', sono costituite da atti pratici in veste poetica o formale, da brani di vita in cui il motivo realistico si piega alla figurazione ma pur sempre vincolandola, in altre parole da opere d'individualità nella concretezza del fare umano. Altrettanto ovvio è che tale posizione presti il fianco a più o meno marcati fraintendimenti (si pensi al rischio implicito in

termini come attualizzazione, valorizzazione, forma compiuta, creatività ecc.) ed a banalizzazioni che non sono mancate in tutti questi anni, riducendosi spesso gli enunciati del restauro critico a pretesti per disinvolute opere di liberazione dei monumenti o, più di frequente, per improprie esercitazioni progettuali modernizzanti a danno dell'antico.

È necessario dopo tali premesse, illustrate seguendo di preferenza gli enunciati di R. Bonelli, fare un passo indietro e riandare alle radici concettuali e filosofiche di tale restauro, ricordandone i più autorevoli protagonisti e le principali acquisizioni, teoriche ed operative.

Risulta interessante notare infine come, soprattutto per merito di questo studioso, sia stata operata la coerente estensione dei medesimi criteri ad un problema più vasto, quello del 'restauro urbanistico' e del paesaggio. Le difficoltà relative ai centri storici sono anzitutto concettuali, riguardanti il compito di pensare teoreticamente la città, simile ed insieme diversa dall'opera architettonica in sé. Essa si può definire come una figurazione architettonica e ambientale priva della purezza formale assoluta, figurazione che ammette, quindi, la possibilità di mutamenti e variazioni. Il centro storico consiste essenzialmente nell'insieme dei valori figurali e materiali che riportano la realtà storica (storia presente) a forma storicizzata; questa struttura richiede una lettura più complessa, che deve distinguere l'opera, il linguaggio architettonico, la manifestazione letteraria o di gusto. Ma per il restauro i criteri metodologici non cambiano.

Le condizioni di lettura del paesaggio sono analoghe ma qui interviene una diversa costituzione dell'immagine. L'opera d'arte è fissata nella materia, occorre solo ripercorrerla; il paesaggio invece si confonde con il territorio (di cui rappresenta gli aspetti visivi) e con la natura, né risulta fissato, definito, delimitato. Esso emerge soltanto nella coscienza e risiede nella visione intenzionale di chi guarda, ritaglia e 'crea' l'immagine; perciò dipende dalla capacità personale del fruitore, che dovrebbe essere dotato della necessaria sensibilità e a ciò educato. A rigor di termini, secondo questa concezione, la lettura del paesaggio — che per noi rappresenta una precisa eredità settecentesca e romantica — non consiste nell'impatto diretto e immediato con la natura, anche la più bella e rigogliosa, ma è sempre un contatto mediato culturalmente.

Ma centro storico e paesaggio, definiti sul piano teorico e metodologico nell'ambito del restauro, sono anche 'luoghi' e 'oggetti' di grandi dimensioni, sottoposti alle attività pratiche e produttive dell'uomo, alle spinte dello sviluppo e della trasformazione. Oltre alle offese dirette, questa realtà ha originato l'interpretazione sociologica dei centri storici e dello stesso paesaggio, che vuole loro negare le qualità dell'autonomia, dell'atto singolo e univoco e del valore artistico confondendo la realtà esistenziale con l'esteticità. Qui la discussione è aperta, per trovare il giusto inquadramento del dilemma che oppone conservazione e sviluppo.

*Si vuole riaffermare, in ogni modo, che sia per i monumenti sia per le*

opere d'arte, i centri storici e il paesaggio, la qualità e la continuità del processo critico, dalla percezione alla valutazione e al restauro, si manifestano con rigore e costanza assoluti.

La filosofia del restauro in Italia ancora oggi vede il suo punto di riferimento e, si potrebbe dire, il suo vertice, nel pensiero di Cesare Brandi, fondatore e direttore per molti anni dell'Istituto Centrale del Restauro, il più prestigioso organismo nazionale in questo campo ed uno dei più autorevoli sul piano mondiale.

Accanto a lui abbiamo i teorici del 'restauro critico', da Roberto Pane ed Agnoldo Pica a Renato Bonelli e, su posizioni in parte diverse, ma con interessanti convergenze di pensiero, Roberto Papini<sup>1</sup>. Costoro, fin dagli anni dell'ultimo conflitto mondiale hanno vigorosamente operato, come s'è detto, per sottrarre il restauro alle strette del vecchio positivismo, in cui ancora permaneva (il cosiddetto restauro scientifico o filologico, d'impronta tardo-ottocentesca) nonostante il lavoro svolto da un maestro dell'importanza di Gustavo Giovannoni<sup>2</sup>.

A voler trascurare alcune anticipatrici affermazioni di G.C. Argan<sup>3</sup> che, ribadendo come fondamentale il carattere interpretativo e critico del restauro, si opponeva ai «criteri vagamente prudenziali» di rispetto per l'«intonazione generale» e di «neutro» accostamento alle antiche opere, i primi enunciati volutamente eversivi, segno di un modo nuovo d'intendere il restauro, si trovano in uno scritto di Pica risalente al 1943<sup>4</sup>.

In esso l'autore riconosce gli innegabili meriti del restauro scientifico mettendone, però, acutamente in luce i limiti e le contraddizioni che, come accennato, coincidevano con quelli stessi del pensiero e della ricerca positivisticamente intesi; secondo Pica il metodo, «filologico» più che «scientifico», è solo una teoria dei «danni minori» che «finisce, sì, per non contaminare il monumento ... ma anche per trasporlo in una sorta di limbo che non è veramente suo e non è veramente nostro»; una teoria «da scrupoloso collezionista», per la quale «il monumento finisce per

<sup>1</sup> A. Pica, *Attualità del restauro*, in «Costruzioni-Casabella», XVI, 1943, 182, pp. 3-6; R. Papini, *14 lezioni sul restauro dei monumenti*, Firenze s.d. [ma 1946]; R. Pane, *Architettura e arti figurative*, Venezia 1948; Id., *Città antiche edilizia nuova*, Napoli 1959; R. Bonelli, *Architettura e restauro*, Venezia 1959; Id., voce *Restauro (Il restauro architettonico)*, in *ENCICLOPEDIA Universale dell'Arte*, vol. XI, Venezia-Roma 1963, coll. 344-351; R. Pane, *Attualità dell'ambiente antico*, Firenze 1967. Per un attento inquadramento, relativo soprattutto agli anni 1938-42, si v. A. Bellini, *Alle origini del restauro critico*, in «TeMa», I, 1993, 3, pp. 65-68; I, 1993, 4, pp. 50-53; II, 1994, 1, pp. 60-64.

<sup>2</sup> G. Giovannoni, *Questioni di architettura*, Roma 1929; Id., *Vecchie città ed edilizia nuova*, Torino 1931; Id., voce *Restauro (Restauro dei monumenti)*, in *ENCICLOPEDIA Italiana*, vol. XXIX, Roma 1936, pp. 127-130; Id., *Il restauro dei monumenti*, Roma s.d. [ma 1945].

<sup>3</sup> G.C. Argan, *Relazione al Convegno dei Soprintendenti*, Roma 4-6 luglio 1938, pubblicata col titolo *Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un Gabinetto centrale del restauro*, in «Le Arti», I, 1938-39, 2, pp. 133-137, cit. pp. 133-134, ripubblicato in G. La Monica, *Ideologie e prassi del restauro*, Palermo 1974, pp. 83-90, cit. p. 84.

<sup>4</sup> Pica, *Attualità* 1943, pp. 3-6.

essere guardato e salvato e rimesso in sesto più come una preziosa scheda per specialisti ... che come cosa viva».

Questi «santi» e scientifici scrupoli sono tutt'altro che criticabili o privi di fondamento: «su cento casi ... novanta vanno trattati a questa stregua ... per altri nove è meglio il restauro scientifico piuttosto che assai peggiori guai, ma per uno varrebbe la pena di finalmente affrontare un deciso restauro moderno» capace di risolvere il problema, «là dove la sutura con il nuovo diventa indispensabile», in maniera audace, con sensibilità artistica e senza «lasciarsi irretire in professorali pregiudizi»<sup>5</sup>.

L'argomento, ripreso qualche anno dopo dallo stesso autore<sup>6</sup> con una visione allargata alla questione degli antichi centri urbani, era stato affrontato nel 1944 da R. Pane<sup>7</sup>, grande storico dell'architettura, che fornì il primo contributo di generale ripensamento della materia sulla base d'una più solida concezione critica. Gli enunciati di Pane sono di esemplare limpidezza: rilevata, nella Carta italiana del restauro (1931), un'imparzialità, nei confronti di stratificazioni e trasformazioni che possano nel corso dei secoli aver modificato l'aspetto del monumento, portata tanto all'eccesso da peccare oltre che contro l'estetica anche contro la storia medesima, intesa come interpretazione e giudizio, egli osserva come «non possa escludersi in maniera assoluta un criterio di scelta per la stessa ragione per cui noi non possiamo sentire storicamente il nostro passato dando a tutto lo svolgimento di esso la stessa importanza ... in altre parole, pur rispettando la norma in questione si tratterà di giudicare se certi elementi abbiano o no carattere di arte, perché, in caso negativo, ciò che maschera o addirittura offende immagini di vera bellezza sarà del tutto legittimo abolirlo», compromettendosi «con una predilezione ispirata da una vera e propria valutazione critica». In conclusione, confermando l'impossibilità di regole fisse, egli afferma che «ogni monumento dovrà ... essere visto come un caso unico, perché tale è in quanto opera d'arte e tale dovrà essere anche il suo restauro».

Appare già qui il primo postulato di questa concezione del restauro: è lecito rimuovere, contro le indicazioni prevalentemente conservative del metodo filologico, aggiunte e trasformazioni prive di carattere artistico, dice Pane, le quali, pur testimoniando un trapasso storico, offendono la figuratività del monumento; la loro valutazione e l'eventuale rimozione sono rimandate ad una scelta e ad un giudizio critico. Alle esigenze documentarie si affiancano dunque, in posizione privilegiata, quelle della qualità estetica.

<sup>5</sup> *Ibid.*, abbiamo sempre citato dalle pp. 4-5.

<sup>6</sup> A. Pica, *Difficili convivenze*, in *ATTUALITÀ urbanistica del monumento e dell'ambiente antico*. Atti del Congresso Internazionale, Milano 28-30 settembre 1957, Milano 1958, pp. 30-34.

<sup>7</sup> R. Pane, *Il restauro dei monumenti*, in «Aretusa», 1944, 1, ripubblicato in Pane, *Architettura* 1948, con il titolo *Il restauro dei monumenti e la chiesa di S. Chiara in Napoli*, pp. 7-20, da cui si cita (edito nuovamente in *Id.*, *Attualità e dialettica del restauro*, antologia a cura di Mauro Civita, Chieti 1987, pp. 23-37).

Il passo immediatamente successivo è presto compiuto; stabilito che il restauratore debba avere «sensibilità e cultura di critico», ci si domanda se ciò possa bastare o se, per caso, quando all'esigenza di liberare l'immagine da aggiunte deturpanti si accompagni quella di ricucirla nelle sue eventuali lacerazioni, non sia necessario anche un deciso impegno creativo. La risposta non può che essere affermativa poiché, come già osservava Pica, dietro l'apparente neutralità del più semplice degli interventi si nasconde la necessità di risolvere un nodo figurativo che, ignorato, può, anche nel «più scrupoloso rispetto» delle esigenze di conservazione, «portare malgrado tutto ad un risultato negativo»<sup>8</sup>. Ecco il secondo postulato, «il restauro è esso stesso opera d'arte»<sup>9</sup>; è un'opera che nasce e trae vita anche dagli stimoli e dai vincoli che la comprensione storico-critica porrà al «gusto ed alla fantasia», ma nella quale «saranno sempre e soltanto questi ultimi a fornire una soddisfacente soluzione del problema»<sup>10</sup>.

Restauro come atto critico e restauro come atto creativo sono i due termini, dunque, di questa concezione che venne ripresa e sistematizzata da R. Bonelli in numerosi scritti volti, da un lato, ad evidenziare i limiti delle precedenti formulazioni, dall'altro a sottolineare l'ampia incidenza operativa del nuovo metodo, ideale riferimento valido anche in un più esteso campo applicativo, dai monumenti all'ambiente urbano, dai problemi di semplice manutenzione a quelli di recupero delle immagini più profondamente lacerate<sup>11</sup>. La critica al filologismo è pungente: «il principio di conferire al monumento, o comunque all'edificio, il carattere di autentica testimonianza di un passato storico, non è ormai più attuale. Anzitutto, ciò equivale ad operare una sezione arbitraria nella concreta unità dell'opera, tentando di selezionarvi degli aspetti non isolabili»; «il criterio filologico di porre come indispensabile l'autenticità dei corpi edilizi per ottenere la veridicità delle 'notizie' che se ne possono dedurre, è un punto di vista che contraddistingue una determinata epoca ed una certa cultura»<sup>12</sup>, quella permeata, appunto, di positivismo che vide nascere le teorie scientifiche del restauro e che, ormai, si rivela superata.

L'opera di revisione speculativa metodicamente compiuta da tali studiosi, a partire dalla metà degli anni Quaranta e per tutto il ventennio

<sup>8</sup> *Ibid.*, abbiamo sempre citato dalle pp. 11-12.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>11</sup> Si ricordino in particolare i saggi, che vanno dal 1945 al 1958, raccolti in *Architettura e restauro* 1959, specie i primi capitoli, di carattere teorico e metodologico, pp. 13-58 e, come interessante proposta di pratica applicazione secondo i nuovi criteri, *Il pavimento del Duomo di Orvieto e il suo rinnovamento* (1949), pp. 72-79. Sui problemi del paesaggio si v. R. Bonelli, *Introduzione: teoria e metodo*, in *STUDIO per il Piano Territoriale Paesistico della Penisola Sorrentina. Versante settentrionale*, (Cassa per il Mezzogiorno - Soprintendenza ai Monumenti della Campania), Roma 1975, pp. 7-14.

<sup>12</sup> Bonelli, *Architettura e restauro* 1959, pp. 19-20.

successivo, è stata intesa a trasferire, nel campo del restauro, le acquisizioni ormai consolidate sul piano estetico, critico e storiografico del pensiero e, più precisamente, della filosofia dell'arte, neoidealistica e spiritualista, che ha avuto in Benedetto Croce il suo più autorevole esponente. Da tale concezione estetica il restauro critico ha mutuato, con un complesso ed originale lavoro d'elaborazione teorica, principi, metodi, criteri operativi e finanche gran parte della terminologia (basti pensare al concetto di 'letteratura architettonica', introdotto al fine di precisare e descrivere le qualità di tanta edilizia cosiddetta minore e di tanta parte del tessuto urbano che, pur non raggiungendo livelli d'arte, esprimono una loro esteticità diffusa, insieme a valori pittoreschi e paesistici) giungendo a proposte di grande rigore e coerenza, efficaci sul piano pratico e necessariamente concreto dell'intervento, le quali hanno condotto, specie nel campo del restauro pittorico e scultorio, a risultati di valore esemplare.

Entro la linea del restauro critico d'impronta idealistica s'è infatti mosso, pur con ampie e originali aperture verso la fenomenologia e lo strutturalismo, il pensiero di C. Brandi e, con lui, per molti anni ed in parte ancora oggi, l'attività dell'Istituto Centrale del Restauro, operante fino a qualche tempo fa sotto la direzione di Umberto Baldini<sup>13</sup>, anch'egli su posizioni non molto dissimili.

Quali, riassumendo ed accostando le due linee di ricerca, i caratteri principali della concezione 'critica', così rivisitata, del restauro? In primo luogo l'affermazione, posta da Brandi sin dalle prime pagine della sua *Teoria*<sup>14</sup> e che costituisce un riferimento costante nel pensiero di autori come Pane e Bonelli, secondo la quale il restauro, lungi dall'essere una mera operazione empirica, trova il suo fondamento nella storia e nella critica e, prima ancora, in una più generale apertura alla riflessione estetica. Ciò per poter rispondere, nel modo più rigoroso e completo, alle domande di fondo sull'oggetto e sul perché del restauro, già ampiamente discusse. Nel suo insieme la proposta si può così riassumere:

- a) il restauro si definisce essenzialmente quale atto di cultura, discendendo, in primo luogo, da considerazioni critiche ed estetiche e non da esigenze pratiche (che è proprio quanto la storia c'insegna);
- b) la prima operazione è quella che riconosce se l'opera presenti la qualità per essere conservata e trasmessa;
- c) l'intervento conservativo è quindi motivato, come imperativo morale, dall'avvenuto riconoscimento;
- d) il restauro dovrà essere guidato e condizionato dalla 'valutazione' dell'opera, ponendosi esso stesso come atto critico e, s'è anche detto, creativo.

<sup>13</sup> U. Baldini, *Teoria del restauro e unità di metodologia*, 2 voll., Firenze 1978 (I), 1981 (II).

<sup>14</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro*, Roma 1963, ed. economica Torino 1977, dalla quale, in seguito, si citerà.



Su questo punto Bonelli insiste ripetutamente. Il puro interesse testimoniale è dichiarato inaccettabile perché «un'opera architettonica non è solo un documento, ma è soprattutto un atto che nella sua forma esprime totalmente un mondo spirituale ... Essa rappresenta per la nostra cultura il grado più alto proprio per il suo valore artistico»<sup>15</sup>.

Ribadito con chiarezza tale concetto, il pensiero dell'autore si sviluppa, di conseguenza, con assoluto rigore, specie nella ricordata voce *Restauro* del 1963, il contributo che più diede luogo ad incomprensioni o polemiche e le cui argomentazioni abbiamo già in parte tratteggiato. Assegnata «al valore artistico la prevalenza assoluta rispetto agli altri aspetti e caratteri dell'opera ... il primo compito del restauratore dovrà essere quello di individuare» e riconoscere la qualità artistica del monumento; ogni operazione sarà intesa «allo scopo di reintegrare e conservare il valore espressivo dell'opera», eliminando quanto la deturpi o la sfiguri e, «quando il ripercorrimiento dell'immagine condotto sulla forma figurata risulti interrotto da distruzioni o ingombri visivi», ricomponendo le parti mancanti attraverso un atto di fantasia criticamente fondato; è questo il caso in cui «la fantasia da rievocatrice diventa produttrice e si compie il primo passo per integrare il procedimento critico con la creazione artistica».

Prosegue Bonelli: «restauro come processo critico e restauro quale atto creativo sono dunque legati da un rapporto dialettico, in cui il primo definisce le condizioni che l'altro deve adottare come proprie intime premesse» e, poco oltre, «nel restauro critico, due diversi impulsi si contrappongono: quello di mantenere un atteggiamento di rispetto verso l'opera in esame ... e l'altro di assumere l'iniziativa e la responsabilità di un intervento diretto a modificare tale forma, allo scopo di accrescere lo stesso valore del monumento» attraverso la «liberazione della sua vera forma» o, nel caso di profonde mutilazioni, attraverso un atto creativo ove «l'integrazione fornita dalla critica quale indispensabile premessa ... ed il vincolo rappresentato dalla presenza formale del monumento ... sono tali da modificare sostanzialmente le condizioni nelle quali la creazione è chiamata ad estrinsecarsi»<sup>16</sup> rispetto a quelle di un 'arbitrario' atto creativo. Quest'ultimo è infatti proprio l'atto (o il 'gesto') auspicato, con lo specioso argomento che così si è sempre fatto sin dall'antichità, dai fautori dell'integrazione e della saldatura 'spontanea' di antico e nuovo, i famosi «novatori» di cui parlava Giovannoni<sup>17</sup>.

L'idea di Bonelli è più sottile e complessa, imbevuta di fiducia nel

<sup>15</sup> Bonelli, voce *Restauro* 1963, col. 347.

<sup>16</sup> *Ibid.*, abbiamo citato dalle coll. 347-348.

<sup>17</sup> G. Giovannoni, *La tutela delle opere d'arte in Italia*, in *Atti del I Convegno degli Ispettori Onorari dei Monumenti e Scavi, Roma 22-25 ottobre 1912* (Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti), Roma 1913, pp. 512-541, ripubblicato in *La Monica, Ideologie* 1974, p. 47, da cui si cita.

rigore del metodo ma anche di pessimismo per le reali possibilità applicative: «il restauro costituisce dunque un'attività nella quale l'odierna cultura attua pienamente se stessa ... poiché dimostra una cosciente continuità col passato ed una consapevolezza del momento storico che l'edilizia moderna non possiede».

Questo dunque il pensiero di Bonelli ed, in sintesi, i principi del restauro come atto critico e creativo; sono evidenti le difficoltà concrete che investono una simile visione, ma più evidenti ancora le possibili obiezioni concettuali. Obiezioni generali dei puri 'conservatori', che associano, come vedremo, alla ripulsa delle «estetiche definitive»<sup>18</sup>, atte ad emettere inessenziali «verdicti di qualità»<sup>19</sup>, l'idea della stabilità e, se si vuole, dell'oggettività del documento o 'dato' storico contrapposta alla intrinseca labilità e soggettività del valore estetico<sup>20</sup>, ed obiezioni più puntuali, attente allo spirito ma anche alla lettera degli enunciati sopra esposti, sulle quali ci può illuminare la polemica che lo stesso Pane, nella conferenza introduttiva al Convegno di Venezia del 1964<sup>21</sup>, accese duramente contro le affermazioni dello studioso romano.

L'enunciato circa la «liberazione della ... vera forma» è considerato antistorico e tale da trovare «perfettamente concorde Viollet-le-Duc, il quale però aveva almeno il merito di riconoscere che lo stato d'integrità al quale l'operazione di restauro riconduceva il monumento "poteva non essere mai esistito"». In effetti tale interpretazione non è aderente al pensiero di Bonelli. Il concetto di «vera forma» è chiaramente da intendere non come forma «originaria» (parola che egli assolutamente non impiega) ma, assai più idealisticamente, come «forma compiuta». Questa può veramente «non essere esistita» al momento della genesi storica del monumento, ma essere invece emersa in un secondo momento, attraverso una complessa e singolare elaborazione di parti, anche cronologicamente distinte, in una immagine nuova, poi, a sua volta, rifiuta. Viene così a cadere l'accostamento a Viollet-le-Duc, per il quale il riferimento ad 'uno stato di integrità che può non essere mai esistito' assumeva, tra l'altro, un diverso significato, indicando piuttosto l'imperativo di ripristi-

<sup>18</sup> M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Bari 1968, p. 200.

<sup>19</sup> M. Calvesi, *Riscoprire il ruolo del museo*, in «Corriere della sera», 6 aprile 1975.

<sup>20</sup> R. Bianchi Bandinelli, *Relazione di San Gimignano*, in «Il Contemporaneo — Rinascita», 6 ottobre 1972, ripubblicato in La Monica, *Ideologie* 1974, p. 193.

Più in generale, nel rapporto storia-restauro, v. il contributo di P. Fancelli, *Restauro e storia*, in *SAGGI in onore di Renato Bonelli*, («Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura»), n.s., 1990-92, 15-20, a cura di Corrado Bozzoni, Giovanni Carbonara, Gabriella Villetti, pp. 875-882.

<sup>21</sup> R. Pane, *Conférence introductive al II Congresso Internazionale del Restauro*, Venezia 1964, pubblicata in francese in ICOMOS. *Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso Internazionale del Restauro, Venezia 1964*, Padova 1971, pp. 1-12 (per la polemica con Bonelli v. in specie le pp. 3-5), ripubblicata in R. Pane, *Attualità dell'ambiente antico*, Firenze 1967, pp. 9-24 (*Teoria della conservazione e del restauro dei monumenti*), in specie le pp. 12-15, da cui citeremo; edita nuovamente in Pane, *Attualità e dialettica* 1987, pp. 171-186.

nare l'edificio secondo le leggi, questa volta realmente extrastoriche, del suo stile che l'esito d'un atto di «liberazione».

Ma quando può il monumento aver raggiunto la sua «vera forma» (intesa nella nuova accezione) e in che modo vi si potrà distinguere la stratificazione dalla «degradante superfetazione» e la valida integrazione o modifica dalla falsificazione? La risposta è immediata: in un tempo qualsiasi dalla fondazione ad oggi ed attraverso il 'giudizio critico', unico processo atto a riconoscere il monumento nella sua duplice qualità storica e artistica, unitaria o stratificata che sia, e ad assegnare conseguentemente 'di volta in volta la prevalenza' ad una delle due<sup>22</sup>.

Molto stimolanti su questo tema saranno gli apporti di Paul Philippot, lo studioso che, meglio di ogni altro, ha approfondito con originalità la linea del pensiero brandiano; la sua puntuale definizione del restauro come 'ipotesi critica', non espressa verbalmente ma realizzata in atto, con il linguaggio stesso dell'opera da conservare<sup>23</sup>, ha costituito un importante progresso nelle formulazioni del restauro critico. Questo, in quanto 'critico', sarà volto alla comprensione ed alla restituzione del testo autentico dell'opera; in quanto 'atto', alla sua materiale conservazione e trasmissione al futuro; in quanto 'ipotesi', porterà con sé i fondamentali corollari (già prefigurati empiricamente fra Sette e Ottocento) della reversibilità e della distinguibilità dell'intervento<sup>24</sup>.

Su tutte le precedenti affermazioni il dibattito è aperto, specie riguardo alle questioni di fondo, propriamente concettuali, cui prima si accennava. A partire dalla metà degli anni Sessanta e con maggiore determinazione nel decennio successivo, i principi del restauro critico sono stati da più parti avversati e tacciati di pericolosità nei confronti degli antichi monumenti, anche nella convinzione, tutt'altro che dimostrata, del superamento delle basi filosofiche sulle quali esso in gran parte fondava. Ciò si deve certamente ad un ritorno d'interesse per orientamenti empiristi e pragmatisti da un verso, neo-positivisti e scienziasti dall'altro, che hanno lasciato intendere si potesse considerare inutile e d'intralcio, di fronte alla pressione dei gravi ed urgenti problemi da risolvere, lo stesso soffermarsi a 'teorizzare'. Più in generale, la crisi dell'estetica filosofica e, con essa, quella di ogni critica non empirica,

<sup>22</sup> Abbiamo citato da Pane, *Attualità* 1967, p. 14; per l'ultimo riferimento v. Brandi, *Teoria* (1963) 1977, p. 43 (sull'istanza che, nella fattispecie, assume «maggior peso»).

<sup>23</sup> A. e P. Philippot, *Le problème de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures*, in «Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique», (Bruxelles), II, 1959, pp. 5-19, in specie le pp. 5-6 e 11.

<sup>24</sup> Di P. Philippot si vedano anche: *La notion de patine et le nettoyage des peintures*, in «Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique», IX, 1966, pp.138-143; *Historic Preservation: Philosophy, Criteria, Guidelines*, in *PRESERVATION and Conservation. Principles and Practices*, Proceedings of the North American International Regional Conference, Williamsburg and Philadelphia, Sept. 10-16, 1972, Washington 1976, pp. 367-382, trad. it. *Restauro: filosofia, criteri, linee guida*, ICCROM, dispensa, Roma 1972-73.

hanno contribuito a svalutare qualunque riferimento all'arte o all'artisticità degli oggetti di restauro, considerato incerto, mutevole, arbitrario, in una parola fuorviante.

Se la critica formula giudizi per loro natura provvisori e relativi, come potrà mai pretendere di servire da guida al restauro il quale interviene concretamente sulla materia dell'opera, con alterazioni fisiche (rimozione delle aggiunte, reintegrazione delle lacune, consolidamenti, trattamenti chimici ecc.) in gran parte irreversibili? L'incertezza del giudizio critico è cattiva consigliera, perché la sua eventuale riformulabilità e rivedibilità, in termini di linguaggio verbale, si scontra duramente con la prevalente non-reversibilità dell'operazione restaurativa attuata di conseguenza.

Al giudizio estetico — valutativo e critico — ritenuto labile e soggettivo, quindi 'arbitrario', va sostituita la fiducia nelle certezze 'oggettive' dell'analisi e dell'intelligenza storica, con l'immediato corollario del rispetto assoluto di tutto ciò che ci perviene dal passato, in quanto materiale d'esclusiva importanza testimoniale-documentaria, da tutelare rigorosamente nella sua attuale consistenza fisica, quale possibile base di studi futuri. Da qui la visione del restauro come 'pura' o 'integrale conservazione' ed anche, per alcuni, la convinzione che il restauro possa definirsi come una vera e propria 'scienza'.

A questo genere di obiezioni, soltanto in parte accettabili (basti pensare alla pretesa oggettività della storia), si può rispondere che nella sua formulazione più completa il restauro critico, il quale ha preso le mosse proprio dall'esigenza di riconsiderare l'identità monumento-documento, costituente uno dei punti di forza della teoria del restauro 'filologico' o 'scientifico', non esclude ma completa, in senso più profondo, le esigenze della conservazione. Non propugna la sostituzione dell'antico col nuovo, ma riconosce la dialettica di critica e creatività insita nel restauro. Non postula come necessaria la rimozione delle stratificazioni (come le molteplici ridipinture di un quadro o le più tarde fasi costruttive d'un manufatto architettonico) in vista del recupero di un'improbabile configurazione 'originaria' dell'oggetto, ma non esclude *a priori*, con l'ausilio d'un preventivo giudizio storico-critico, tale possibilità, generalmente rischiosa eppure, in certi casi, pienamente lecita. Indaga, piuttosto, l'opportunità di affrontare in modo libero da preclusioni e dogmatismi problemi altrimenti irrisolvibili, il primo dei quali è costituito dalla brandiana dialettica fra 'istanza storica' ed 'istanza estetica' nel restauro. Contempera ed accosta correttezza e qualità dell'intervento, nella convinzione che non possa sussistere l'una senza l'altra e che, in ogni caso, l'appiattimento su semplici valori documentali di ciò che, attraverso un giudizio critico, pur soltanto empirico, si riveli portatore di valori artistici, sia un errore da evitare.

Si rammentino a questo proposito le osservazioni di R. Bonelli in *Architettura e restauro*<sup>25</sup> circa il significato ed il valore, anche pienamente

<sup>25</sup> Bonelli, *Architettura* 1959, pp. 20 e, in particolare, 32.

storico, che le opere d'arte, per il solo fatto d'essere tali, presentano. La loro capacità di evocare e rappresentare efficacemente il mondo dell'artista creatore ed il suo ambiente, attraverso i soli propri valori formali, ne è la migliore conferma.

Nella loro incisività gli enunciati di Bonelli sembrano più peccare di *vis* polemica nei confronti delle verità fino ad allora incontestate del restauro filologico, di cui si propone «una radicale trasformazione ed un rovesciamento»<sup>26</sup>, che d'incoerenza rispetto alle contemporanee affermazioni brandiane (ad esempio, che «la conservazione dell'aggiunta deve ritenersi regolare, eccezionale la rimozione»)<sup>27</sup>; essi configurano, infatti, il tipo d'intervento sui monumenti di preminente valore artistico, sulle opere d'arte di alta qualità figurativa, che alle volte permettono appunto l'«eccezionale» rimozione cui fa cenno Brandi. Eccezionalità che, nello studioso senese, non è ovviamente legata alle cosiddette inderogabili necessità di ordine superiore, cioè burocratico, politico, economico o d'uso, ma a ben precise motivazioni culturali: «per l'istanza che nasce dall'artisticità dell'opera d'arte» la quale «reclama la rimozione» e per il giudizio «che determina la prevalenza dell'una o dell'altra istanza»<sup>28</sup> in ogni singolo caso.

Quanto al tema delle aggiunte apportate dal restauro, Bonelli afferma che «la fantasia ... interviene ... direttamente nel caso che gli elementi rimasti non siano sufficienti a fornire la traccia per restituire una o più parti mancanti dell'edificio, cosicché il restauratore si trovi a doverle sostituire con elementi nuovi, per ridare all'opera una propria unità e continuità formale giovandosi di una libera scelta creatrice»<sup>29</sup>, espressione, quest'ultima, criticata da Pane.

Ecco ricondotto l'intervento della «scelta creatrice» alla sola reintegrazione di «parti mancanti», inadatte a porsi come lacune intorno a cui il «riperciorimento dell'immagine» sia possibile, di ampie lacerazioni in altre parole e di mutilazioni che non sempre è possibile *sic et simpliciter* ignorare; tale, per esempio, il distrutto fianco della basilica di San Vincenzo a Galliano presso Cantù, che Ambrogio Annoni non ha ricostruito ma solo figurativamente riequilibrato e reinventato in un delicatissimo intervento assolutamente moderno ed, *ante litteram*, assolutamente critico.

Né Pane, pur polemico con Bonelli che, a suo avviso, avrebbe enunciato un insostenibile rapporto dialettico tra restauro come «processo critico» e restauro come «atto creativo»<sup>30</sup>, trascura d'indagare le

<sup>26</sup> Bonelli, voce *Restauro* 1963, col. 347; riportato in Pane, *Attualità* 1967, p. 14.

<sup>27</sup> C. Brandi, voce *Restauro (Concetto del restauro; problemi generali)*, in *ENCICLOPEDIA Universale dell'Arte*, vol. XI, Venezia-Roma 1963, col. 329.

<sup>28</sup> Brandi, *Teoria* (1963) 1977, pp. 43-44.

<sup>29</sup> Bonelli, voce *Restauro* 1963, col. 347.

<sup>30</sup> Pane, *Attualità* 1967, pp. 14-15.

234-237

possibilità di un vitale rapporto fra antico e nuovo<sup>31</sup>. Affrontando i problemi del restauro di Santa Chiara a Napoli egli, fra l'altro, osserva come «la maggiore difficoltà non consisterà nella sistemazione delle parti superstiti dei monumenti ... bensì nell'*attribuire una forma estetica*<sup>32</sup> a tutto il vasto insieme; cōsa che, procedendo con la maggiore sobrietà e cautela, dovrà pur essere compiuta. Ora è proprio in questo senso che, anche seguendo il concetto» di nuda semplicità e di rispondenza allo schema costruttivo «opportunamente raccomandato dalle ... norme del restauro, dovrà essere realizzata un'opera che ... riesca insieme antica e moderna. I vincoli del restauro imporranno i loro giusti e rigorosi limiti al gusto ed alla fantasia, ma saranno sempre e soltanto questi ultimi a fornire una soddisfacente soluzione del problema»<sup>33</sup>. Come abbiamo precedentemente rilevato, in questi enunciati è già interamente contenuto il nucleo del restauro critico e del suo connesso, il restauro creativo; è affermato il restauro come «opera d'arte» e quindi, ma solo in questo senso, frutto di una «libera scelta creatrice»; proprio secondo l'affermazione di Bonelli, libera, non perché arbitraria, cioè insensibile alle ragioni del rispetto storico, ma perché creatrice, atta a risolvere nella forma, senza residui ed in piena autonomia, i vincoli, gli scrupoli prudenziali ed ogni altra limitazione esterna.

238-240

In questi ultimi anni altri orientamenti sono emersi nel campo del restauro; ma il quadro, nonostante tutto, si presenta deludente, come si vedrà meglio in seguito.

La dialettica delle due istanze tende sempre più ad appiattirsi su uno soltanto dei due termini, quello della ragione storica o della volontà estetica; del restauro architettonico si tentano indebite e chiuse teorizzazioni proprie; fra 'restauro', 'recupero', 'riuso' e 'valorizzazione' si confondono i termini della questione. In tale panorama le formulazioni del restauro critico, arricchite da decenni di continua feconda riflessione, smussate nelle punte polemiche e aggiornate, con equilibrio, in chiave critica-conservativa rappresentano ancora la più attuale e completa proposta, teoreticamente solida e, ciò che più conta, operativamente valida.

<sup>31</sup> Pane, *Il restauro dei monumenti* 1944 e Id., *Architettura* 1948, da cui si cita, pp. 12 («Ma è possibile che basti al restauratore avere sensibilità e cultura di critico? Se pensiamo che già la sola superficie di un intonaco e l'apparente neutralità di un tono di raccordo possono impegnare il gusto creativo e che il più scrupoloso rispetto delle migliori esperienze può portare, malgrado tutto, ad un risultato negativo, dobbiamo concludere che non bastano. Per quanto si possa procedere esclusivamente sul cammino tracciato dagli elementi più controllati e sicuri, verrà sempre il momento in cui sarà necessario gettare un ponte, operare una congiunzione, e ciò potrà essere fatto soltanto grazie ad un atto creativo nel quale chi opera non troverà altro aiuto se non in sé stesso, né potrà ... illudersi che gli stia accanto a guidarlo il fantasma del primitivo creatore») e 13-14.

<sup>32</sup> *Ibid.*, il corsivo è nostro.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 17 e l'autore subito conclude: «Ora, se ciò è vero, quale conclusione è legittimo trarne? Che il restauro è esso stesso opera d'arte».

Il momento attuale, comunque, è assai difficile anche per l'irrompere nel campo della conservazione di forze professionali e imprenditoriali non sempre qualificate e mosse da intenti soprattutto speculativi. Al tradizionale rischio dell'abbandono e del disinteresse per il patrimonio culturale, dunque, si va oggi affiancando l'altro, assai più pericoloso, d'un incontrollato 'eccesso' d'attenzione nei suoi confronti.

Non possono, in ogni modo, essere trascurati quei problemi, legati al riconoscimento di 'valori' non solo materiali ma anche spirituali (estetici, simbolici, religiosi e via dicendo) di cui ogni monumento è significativo portatore. Problemi individuanti quel 'di più', rispetto alla pura sussistenza materiale, che la concezione del 'restauro critico' e, in modo più deciso, la cosiddetta 'reintegrazione dell'immagine', hanno riconosciuto come fondamentale, anche se non esclusivo, polo di riferimento<sup>34</sup>.

Proposizione, questa, attenta non solo alle questioni di conservazione fisica dei materiali, ma anche a quelle di 'rimozione delle aggiunte' e di 'reintegrazione delle lacune', fornita inoltre degli attributi, propri d'ogni moderna concezione restaurativa, della 'reversibilità' e della 'distinguibilità' dell'intervento; non diversamente da quanto si può riscontrare, con le debite differenze, in qualunque edizione critica di un testo letterario ove — si pensi ad un'edizione teubneriana od oxoniense di Omero o di Senofonte, o dei frammenti di Menandro e di molti lirici greci arcaici, come Alceo — un complesso e ben codificato sistema di note e segni diacritici consente di leggere simultaneamente, su due registri, il testo. Come frammento totalmente autentico, se si vuole, o come pezzo filologicamente restituito e reintegrato, con somma attenzione certo, ma pur sempre con il carattere intrinseco dell'ipoteticità e d'un residuo, anche se minimo, margine d'incertezza. O anche in alcuni lavori di restauro (reintegrativi, di completamento o soltanto di pulitura dalle scorie depositate dal tempo, a causa dei copisti e di consolidate consuetudini interpretative) di certe opere musicali, da quelle di Franz Schubert e di Giuseppe Verdi, fino alla *Lulù* di Alban Berg; e, fatte sempre le debite differenze, nel recente restauro, al tempo stesso vera edizione critica, di un'opera cinematografica come *La corazzata Potëmkin*, di S.M. Ejzenštejn<sup>35</sup>.

Reintegrazione dell'immagine, s'è detto, quindi 'superamento' del puro intento di conservazione materiale dell'opera. Più precisamente,

<sup>34</sup> Per un più diretto inquadramento v. anche G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine. Problemi di restauro dei monumenti*, Roma 1976. Sull'intero tema della 'reintegrazione' utilissime riflessioni sono in M.P. Sette, *Un nodo del restauro: la reintegrazione fra notorietà, distinguibilità, reversibilità*, in "Opus", 2, 1990, pp. 243-254.

<sup>35</sup> L'incompiuta opera in tre atti di Alban Berg è stata di recente 'reintegrata' del suo terzo atto, rimasto lacunoso, con un «minuziosissimo riscontro di tutte le fonti berghiane» compiuto dal musicologo Friedrich Cerha (R. Restagno, *Un felino a nome Lulù*, «L'Espresso», XXV, 1979, 10, pp. 133-137), così come si è 'restaurata', col «massimo scrupolo filologico», una copia del capolavoro di Ejzenštejn, alterato, per varie vicende, nella divisione in tempi e nella lunghezza totale (L. Autera, *Restaurata la corazzata Potëmkin*, in «Corriere della sera», 5 novembre 1977, p. 16).

estensione dell'intervento a tutta quella serie di operazioni che, senza modificare direttamente la realtà fisica dell'oggetto, incidono però su quella figurativa, ricadendo con ciò a pieno titolo nel campo del restauro. Concezione che muove dalle acquisizioni del restauro critico, nel quale si riconosce, pur configurandosi come sua particolare declinazione: attenta comunque agli aspetti 'creativi', nella coscienza della loro ineliminabilità; aperta alle questioni di reintegrazione delle lacune ed, ugualmente, a quelle di rimozione delle aggiunte, pur nel pieno rispetto dell'enunciato brandiano che considera queste ultime come 'eccezionali'; capace di cogliere e di far nuovamente godere quell'"in più" di quanto materialmente sussista, nell'opera frammentaria sottoposta a restauro, per quella sollecitudine reintegrativa e restitutiva, prima mentale (per dirla col Longhi) che materiale, che è suo intento perseguire<sup>36</sup>.

Col restauro critico essa ha in comune l'atteggiamento di fronte alle tecniche ed il rispetto delle primarie ragioni della conservazione. Infatti, mentre non propugna di certo la reinvenzione o la sostituzione dell'antico con il nuovo né, tanto meno, forme di ripristino, indaga senza preclusioni la possibilità di affrontare il restauro in chiave progettuale; mira a contemperare ed accostare correttezza e qualità dell'intervento, nella coscienza che l'una non sussista senza l'altra; soprattutto, si pone come ausilio al superamento di casi altrimenti insolubili, per i quali i soli strumenti della manutenzione e della conservazione si rivelano, se non inefficaci, di certo insufficienti. Il tutto avendo ben chiaro che si tratta, in primo luogo, di agire 'al contorno' dell'opera (vale a dire sulla sua presentazione) poi, dopo averne salvaguardato la sostanza antica, di operare preferibilmente tramite un'aggiunta che non una sottrazione di 'materia', in una prospettiva che oggi si può meglio definire critico-conservativa.

È utile riportare, in ultimo, il giudizio di L. Grassi sulle ricerche «volte a recuperare la cosiddetta *integrazione dell'immagine*. Si tratta di proposte che ... contengono potenziali risoluzioni non conformistiche, individuabili, molto sinteticamente, nella componente qualitativa e nell'affermata coesistenza dell'istanza storica ed estetica. È una via che certa critica definisce *utopia della forma*, cioè dell'illusione intellettuale, o dell'*utopia regressiva*. Infatti, questa critica nasce da un filone della prassi che tutto attualizza e finalizza al presente, e, poiché si pone come strategia politica del potere, vede in quelle proposte il luogo della *improduttività politica* ... A causa della loro estraneità nei riguardi dell'*impegno* inteso come *propaganda*, queste proposte sono liquidate come espressione di retroguardia»<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> R. Longhi, *Restauro*, in «La Critica d'Arte», V, 1940, 2, parte II, pp. 121-128. L'illustre autore parla esplicitamente anche di «restauro ... come fonte di accrescimento estetico» (p. 121). Per il giudizio brandiano sull'eccezionalità della rimozione v. C. Brandi, *Teoria del restauro*, Roma 1963, ed. economica dalla quale si cita, Torino 1977, p. 35.

<sup>37</sup> L. Grassi, voce *Restauro* nel *DIZIONARIO Enciclopedico UNEDI*, vol. XII, Roma 1980, ultima e penultima colonna.



Risulta, inoltre, quale loro distintivo carattere l'adesione ad una concezione unitaria del restauro, da quello artistico a quello architettonico, ove, per quest'ultimo, si rifiutano improprie pretese di autonomia in ragione, ad esempio, del carattere 'funzionale' oppure non 'autografo' — per il suo essere prima pensata e poi realizzata, di solito in tempi lunghi — dell'architettura<sup>38</sup>.

A tale linea di ricerca sono riconducibili anche interessanti esperienze di reintegrazione 'virtuale' come quella tentata nella chiesa di Donnaregina Nuova in Napoli (Soprintendenza Generale di Collegamento, arch. R. Martines).

Ad un artista moderno, il pittore Emilio Farina, è stato affidato il compito di studiare diverse varianti per la 'restituzione' dei quattro Evangelisti di Agostino Beltrano (1655) già dipinti sui pennacchi della cupola ed attualmente perduti. Si tratta di risarcire una lacuna 'd'immagine' che compromette il godimento di tutta la chiesa.

I diversi studi pittorici prevedono vari gradi di approssimazione: si va dai bozzetti iconograficamente più descrittivi (ispirati ad opere analoghe dello stesso Beltrano) ad altri più astratti, tendenti a riproporre non tanto i volumi quanto i 'campi' cromatici.

Il tutto è trasferito su diapositive, dopo un trattamento al computer per adattare le immagini alle superfici curve dei pennacchi, e proiettato sui pennacchi stessi che funzioneranno da schermo. È una soluzione d'immediata reversibilità che non tocca l'antico e che consente, inoltre, il confronto di opzioni diverse, quindi un pubblico giudizio; qualcosa di appena più sofisticato del 'rigatino', afferma giustamente Martines, in ragione degli sviluppi della tecnologia ma nel rispetto dei medesimi principi guida<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Sulla 'diversità' dell'architettura è costruita tutta la riflessione di G. Spagnesi, *Lezioni di restauro architettonico*, Roma 1995; contro si esprime, invece, M. Cordaro, *Introduzione* a C. Brandi, *Il restauro. Teoria e pratica 1939-1986*, a cura di M.C., Roma 1994, p. XXVIII ("argomentazione capziosa ... che giustifica una presunta maggiore libertà di progetto ... con i procedimenti tecnici e le modalità originarie di realizzazione, che renderebbero un edificio non omologabile ad una pittura o ad una scultura").

<sup>39</sup> Abbiamo seguito D. Fonti, *Il «miracolo» di Donnaregina: un affresco virtuale*, in «Il giornale dell'arte», 1994, 125, p. 29.