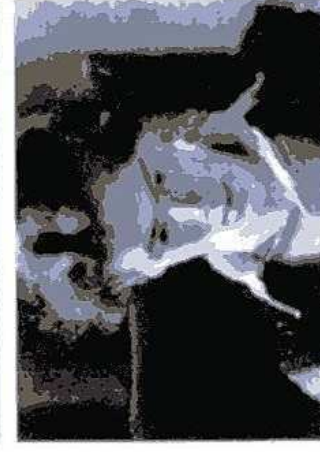
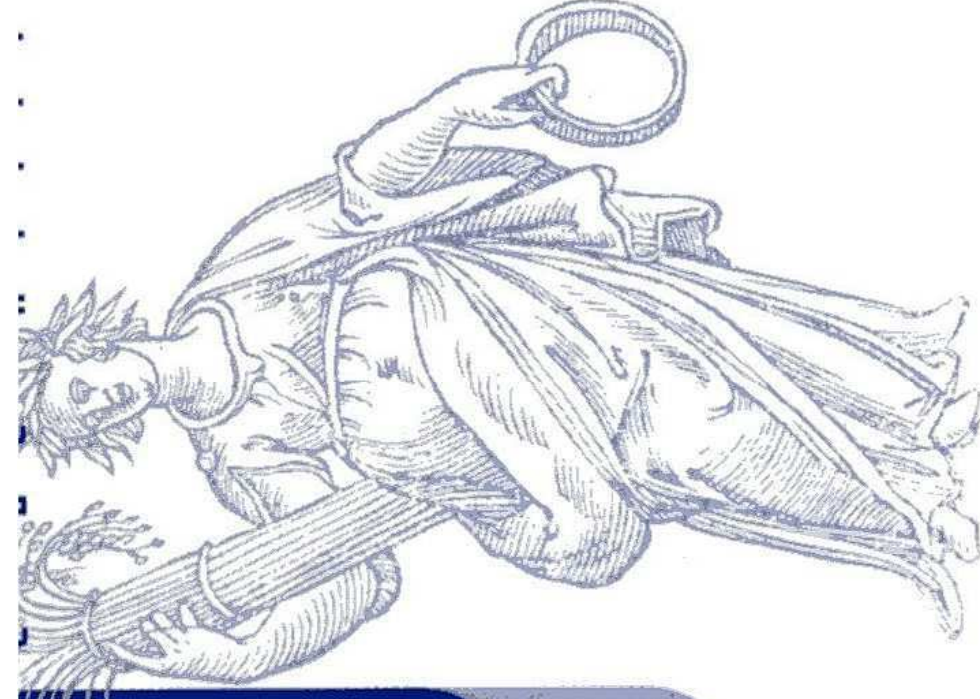
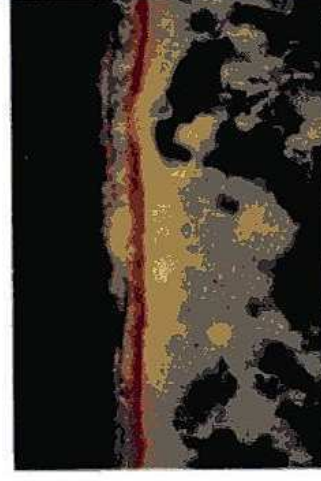




CONTRIBUTI

Il progetto ICR di manutenzione e controllo della Galleria Doria Pamphili: schedatura conservativa e monitoraggio ambientale

Indagini non distruttive sul sottosuolo della casa dei Vettii a Pompei



L'intervento di disinfestazione di manufatti cartacei con gas non tossici per l'Archivio di Stato di Massa

Analisi tecnologica dei materiali costitutivi di alcune tombe dipinte da Capua antica

L'intervento di restauro su *Maternità* di Pino Pascali

Controllo della vetrina del Reliquiario di Ugolino di Vieri nel Duomo di Orvieto

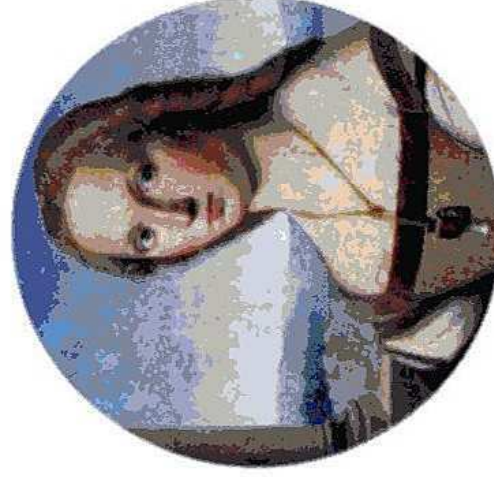
DOSSIER

A colloquio con Paul Philippot



Applicazione dei diagrammi di flusso stratigrafici al restauro di manufatti artistici e archeologici

Studi sull'impiego di gas non tossici nella disinfestazione di manufatti lignei e di materiale cartaceo



RECENSIONI

Un CD-ROM su Raffaello
La Dama con liocorno

Editoriale

***I**l secondo numero del Bollettino dedica il dossier ad un'intervista a Paul Philippot, realizzata, nell'ambito dell'attività della Fondazione Secco Suardo, da una storica dell'arte e due restauratrici che operano da molti anni insieme nei laboratori di restauro del Museo di Capodimonte. Il contributo oggi assume un particolare valore, riproponendo il problema teorico e critico del restauro attraverso le riflessioni di uno studioso che con il mondo del restauro italiano, e con l'Istituto Centrale per il Restauro in particolare, ha coltivato negli anni un continuo dialogo.*

Interprete e protagonista fra i primi di una delle stagioni più feconde del dibattito sui problemi della conservazione, storico dell'arte e restauratore, Philippot ripercorre nel colloquio le tappe del suo cammino di ricerca, a partire da quelle che ritiene le esperienze essenziali della sua formazione, l'educazione presso il padre, pittore e restauratore, e la conoscenza del pensiero teorico di Cesare Brandi, di cui è un interprete precoce e originale. Nodo essenziale del colloquio è quindi il restauro, come 'atto critico' o di riconoscimento dell'opera d'arte secondo il dettato brandiano, o quale 'critica in atto' come ha suggerito Philippot, sottolineando il processo di conoscenza e di continua interpretazione critica che si attua nell'operare sui manufatti artistici. L'intervista tocca i temi del ruolo dello storico dell'arte e del restauratore (l'esperienza di collaborazione di Philippot con Paolo e Laura Mora ne è un ricordo illuminante), della loro formazione, della specializzazione e divisione delle discipline, dei modi di trasmissione di un sapere che si incentra sul riconoscimento dell'oggetto nella sua unità, del ruolo delle università e dell'atelier. A questi temi – e ad altri quali ad esempio le attuali politiche di conservazione e di intervento – Philippot dà il contributo di una riflessione di straordinaria lucidità, in una prospettiva di ampiezza europea, ribadendo la necessità di opporsi alla tendenza a tradurre in precettistica un pensiero teorico ancora oggi riferimento imprescindibile, che è vitale e passibile di nuovi arricchimenti ma solo se legato al concreto operare.

Da questa testimonianza, il cui merito va anche alle intervistatrici, interlocutori intelligenti e consapevoli, emergono elementi di dibattito molto attuali, che speriamo sollecitino una discussione nei prossimi numeri.

Fra gli altri contributi si segnala lo studio condotto nel palazzo Doria Pamphilj che conserva una delle più importanti collezioni romane di opere d'arte, una esperienza pilota per la manutenzione di collezioni museali, in cui viene considerato sia lo stato di conservazione oggettivo dei manufatti sia il microclima degli ambienti in cui essi sono custoditi. Il progetto propone un tracciato di scheda informatizzata da adottare per la ricognizione dello stato di conservazione delle opere, che sarà messo a disposizione sul sito web dell'Istituto.

Infine l'indagine diagnostica dei dipinti delle tombe di Capua antica, che completa l'articolo già pubblicato nel primo numero, puntualizzando la connotazione delle tecniche esecutive.

Almama Mignosi

a cura di

Maria Ida Catalano

Angela Cerasuolo

Lanfranco Secco Suardo

Giulia Zorzetti

A colloquio con Paul Philippot

Paul Philippot,

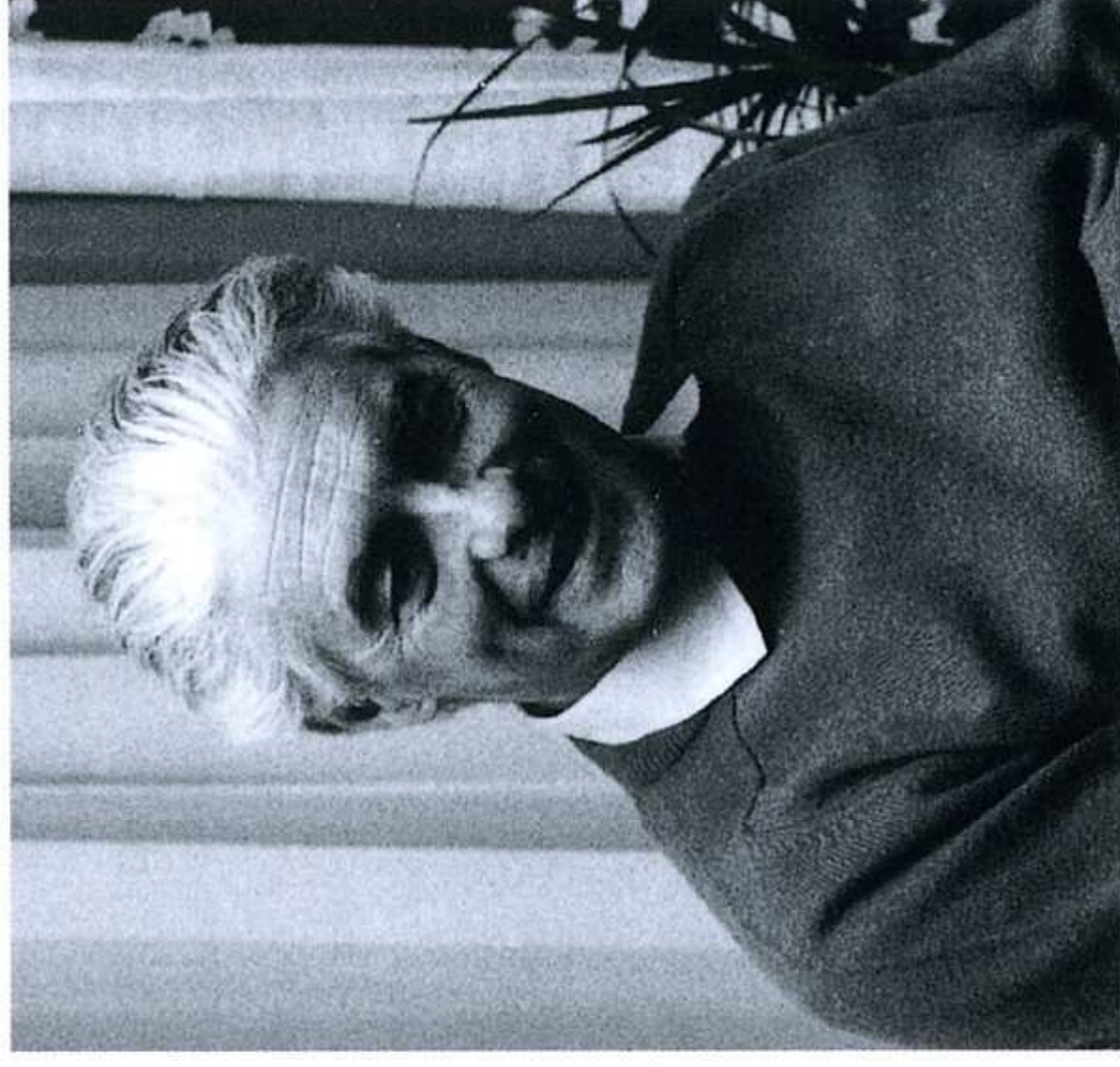
Bruxelles 1983 (foto fornita
da P. Philippot).

PREMESSA PER UN'INTERVISTA

La proposta di Maria Ida Catalano, Angela Cerasuolo e Giulia Zorzetti di realizzare un'intervista a Paul Philippot, condotta poi il 12 e 13 aprile 1999, fu subito accolta con grande interesse dall'Associazione Giovanni Secco Suardo.

L'occasione offriva la possibilità di un collegamento, quanto meno teorico e metodologico, con altre esperienze parallele promosse dall'associazione stessa. Le tematiche della formazione erano state trattate, solo due anni prima, in un summit europeo tenuto a Pavia teso a delineare la figura del conservatore-restauratore e a confrontare opinioni ed esperienze sulla questione dei percorsi formativi, analizzata ai livelli più alti dell'attuale dibattito europeo.

L'intervista si sarebbe inserita poi, per i suoi costanti richiami ad un preciso momento storico della cultura italiana sul restauro, cui Paul Philippot deve in parte la sua formazione, tra il materiale documentario che si sta progressivamente raccogliendo all'interno del progetto "Archivio Storico Nazionale e banca dati dei restauratori italiani", progetto che l'associazione porta avanti con l'Istituto Centrale per il Restauro e con la partecipazione e il sostegno di altre istituzioni (alcune università - tra cui 'La Sapienza' di Roma - e la Regione Lombardia, Direzione Generale alle Culture, Identità e Autonomie della Lombardia). Tuttavia, una volta compiuta, l'esperienza ha rappresentato qualcosa di più: la possibilità di cogliere, attraverso un incontro personale d'eccezione, i significati di un percorso culturale e scientifico che



si è sviluppato per mezzo secolo attraversando territori diversi in una prospettiva di sguardo di ampiezza europea. Al tempo stesso, l'intervista si è offerta come ulteriore occasione di conferma delle istanze di un pensiero che ancora oggi rappresenta un imprescindibile punto di riferimento.

Parlando con Philippot di restauro non si è potuto non affrontare il tema della specializzazione e della divisione delle discipline, della formazione del restauratore, del ruolo delle Università e di quello dell'atelier, della logica che determina le politiche di conservazione e di intervento, degli artigiani e dei restauratori, del mondo italiano e di quello tedesco, francese, anglosassone. Dietro questi temi si è colta l'urgenza di opporsi ad una massificazione della cultura che diventa sempre più 'un avere anziché un essere' e in cui l'accettazione formale dei pensieri teorici esistenti si profila come alibi per ben diverse prassi operative. Nel corso dell'incontro, ricco di riflessioni e di spunti, la figura dello studioso è emersa in tutta la sua ricchezza culturale ed umana. Il desiderio di tutti noi è di trovarsi presto nuovamente a colloquio con Paul Philippot.

Lanfranco Secco Suardo

Esiste un'empiria delicata, che si identifica intimamente con l'oggetto e che così diventa vera e propria teoria.

GOETHE

L'idea dell'intervista era sorta dopo alcuni colloqui telefonici, che avevano incontrato la cortese disponibilità dello studioso ad offrire chiarimenti in merito al suo *Mémoire de licence*, oggetto di un nostro intervento al convegno su Brandi che si sarebbe tenuto a Siena nel novembre 1998. Scritta nel 1950-51 in seguito ad un soggiorno di studio, all'età di venticinque anni, la sua tesi sull'Istituto Centrale del Restauro ci era sembrata un documento significativo di precoce ricezione dall'estero del pensiero sul restauro di Brandi che allora si stava delineando. Soprattutto, però, colpivano la completezza, l'ampiezza di prospettiva e la coerenza con cui si era espresso il pensiero del giovane Philippot, che appariva già completamente formato, e che nel corso degli anni si sarebbe arricchito di nuovi spunti, senza però mai allontanarsi da quelle posizioni iniziali.

I testi dello studioso, oltre che insostituibile riferimento, avevano rappresentato per noi un singolare punto di incontro, nel continuo tentativo di mettere in relazione esperienze e punti di vista diversi che connotano i rispettivi approcci ai problemi del restauro come restauratori o storici dell'arte. L'equilibrio presente in Philippot fra la ricchezza della riflessione teorica, modellata sul dettato brandiano senza mai esserne un passivo e stereotipato ricalco, e la puntuale considerazione degli aspetti tecnico operativi della prassi del restauro, espressa con competenza e chiarezza essenziale, ci metteva finalmente d'accordo. La particolarità del suo approccio non sviscava mai il restauro nel ridurlo ad applicazioni meccaniche, ma riesce ad includere con naturalezza l'aspetto teorico che così appare non giustapposto, ma sempre veramente generato dall'attività pratica. Mai un restauratore è riuscito ad esprimere così compiutamente la realtà della propria esperienza.

Oltre, naturalmente, al desiderio di raccogliere una testimonianza insostituibile, l'intervista ci appariva dunque l'occasione per articolare più compiutamente i nostri sforzi dialogici, di fronte all'interlo-

cutore più autorevole e competente possibile.

Nei mesi precedenti, c'eravamo preparate all'incontro elaborando domande che includevano le tematiche più varie e al tempo stesso peculiari degli interessi ora dell'una ora delle altre, dalle sottigliezze teoriche nei rapporti Philippot/Brandi, Brandi/Croce, alle preoccupazioni di deontologia nel rispetto o meno dei materiali originali alterati. Anni di interrogativi e riflessioni hanno preso forma nella fiducia di trovare, se non una risposta conclusiva, il contributo di chiarezza di cui avevamo avuto tante volte conferma. Attese che non sono andate deluse. Sorprendente tuttavia è apparsa la forza di una personalità che non si nasconde dietro alcuna difesa, anzi si offre apparentemente disarmata, eppure inattaccabile. La fermezza con cui espone le sue idee è pari al garbo con cui manifesta una serenità profonda. Serenità che gli deriva dall'essere rimasto sempre se stesso pur accogliendo via via contributi e idee provenienti dagli incontri con le persone che hanno segnato le tappe del suo cammino.

Così diverso dal padre, in fin dei conti, nel rapporto con le opere d'arte, ne condivide la grande sensibilità di fondo, solo diversamente canalizzata, e soprattutto la capacità di adesione e profonda comprensione dell'"altro".

L'attività ermeneutica, precocemente individuata come specifica del restauratore (sono temi sempre presenti nel suo pensiero: «quando ho letto Gadamer ho usato questa parola»), è in realtà la sua stessa naturale vocazione. Interprete, «traduttore», lui dice, dapprima del pensiero del padre, ma del pensiero profondo, di quelle motivazioni di cui il padre stesso non sempre arrivava ad esprimere una formalizzazione consapevole, servendosi piuttosto di «paragoni», «metafore» (mezzi espressivi tanto più evocativi nella loro indeterminatezza), Philippot dà forma di discorso coerente a ciò che il padre gli comunica, individua la razionalità profonda, l'intima «teoria» presente in quella «empiria delicata».

Ma l'attività ermeneutica di Paul Philippot non si ferma a questo primo, fondamentale esercizio. Il suo stesso rapporto con Brandi, soprattutto con gli scritti di Brandi, è di nuovo un gravoso sforzo interpretativo, di 'traduzione', questa volta anche nel senso stretto di trasferire in francese *Le due vie*, o di tradurre delle parti di un testo arduo come il *Carminé* per meglio possederne il senso. Ma soprattutto è l'interprete più sensibile e meno esteriore del suo pensiero, il divulgatore che riesce, anche nella più didattica delle pubblicazioni, ad aggiungere sempre un apporto nuovo, ad attualizzarlo pur senza mai volerlo superare. Il suo rapporto con la *Teoria del restauro* è quello che ci ha illustrato lui stesso nell'intervista: è la 'legge', che è bene resti immutata nella sostanza, anche se è compito della 'giurisprudenza' adattarla a tempi e situazioni cambiate.

E infine, il rapporto con gli amici restauratori: si sente che il suo essere dalla loro parte, ancora una volta, è il frutto dell'essersi fatto portavoce, o meglio traduttore, delle loro istanze. Se si rifiuta di riconoscere nel passaggio da 'atto critico' a 'critica in atto' un superamento teorico rispetto a Brandi, ammette serenamente il fatto che parlare di 'critica in atto' significa evidenziare il ruolo centrale del restauratore, anzi spiega di averlo fatto espressamente con questa intenzione, dichiarando semplicemente: «Perché il restauro come 'critica in atto' è pensato da un restauratore», immesimandosi *tout court* nei restauratori di cui si fa interprete. Interprete acuto e sensibile quanto fedele. Anche di questo gli siamo riconoscenti.

Angela Cerasuolo

Già presente nell'immaginazione, l'incontro con Paul Philippot si è configurato come esperienza di ritrovamento. Per formulare le domande era stato necessario rileggere i suoi contributi sul restauro e l'eco rimasta attendeva conferma. Si andava delineando in me il ritratto dello studioso: qualche fotografia apparsa tra le pagine di una pubblicazione dell'ICCROM mi aveva mostrato immagini della maturità, degli anni in cui dirigeva l'Istituto internazionale romano. Nel corso dell'incontro è emersa l'attesa corrispondenza: il profondo legame che salda l'evoluzione del pensiero, lo stile della scrittura ad una fisionomia pacata dove la misura interiore ha delineato i tratti del volto determinando la timidezza dello sguardo fermo in momenti di sottile, implacabile ironia. Sommesso e schivo, eppure fermo ed autorevole, Paul Philippot ha garbatamente eluso qualsiasi tipo di schematizzazione, anche se formulata come esigenza di conferma. Immune da adulazione e complimenti, ha imposto con naturalezza solo il rigore di un percorso.

Suddiviso in due giorni, il colloquio ha avuto un ritmo diverso. Prima riservato, meno esplicito, intriso del fascino di un pudore emotivo che la persona racchiude, si è poi sciolto in un fare più disinvolto, in un eloquio più ampio, in semplici pause giovanili. Le domande erano state formulate nel tentativo di coniugare esigenze comuni e insieme diverse, il punto di vista di due restauratrici e una storica dell'arte, da molti anni insieme nei laboratori della Soprintendenza di Napoli. Ci muoveva l'esigenza di ripercorrere le tappe di una singolare formazione, quella di un giovane che già dottore in diritto avvicina la storia dell'arte da un osservatorio particolare: l'atelier del padre Albert, pittore di raffinata sensibilità, lirico e contemplativo, poi restauratore capo dell'Istituto Reale del Patrimonio Artistico di Bruxelles. Ancora oggi, l'aderenza critica all'oggetto risolta nella capacità di descrivere i più sofisticati procedimenti esecutivi della pittura, capacità purtroppo assai rara tra gli

storici di formazione accademica, porta il segno dell'insegnamento paterno. Dal restauro alla storia dell'arte, ogni estrinsecazione teorica ruota intorno alla fattura dell'oggetto. Già nel recente ritrovamento del *Mémoire de licence* (Biblioteca dell'Istituto Centrale per il Restauro) avevamo potuto cogliere in esordio i nuclei essenziali del suo pensiero. Un pensiero che è stato definito rapsodico, ma in realtà, programmaticamente esposto senza svagare, nell'obiettivo di coniugare ogni volta le peculiarità di singoli temi. Il desiderio di capire meglio alcuni punti del rapporto con il percorso di Cesare Brandi ci ha spinte a parlare del loro incontro iniziale che determinò l'esordio di un percorso di fedeltà teorica, un dialogo ininterrotto sempre ripensato in modo libero, con esiti fruttuosi di indubbia originalità. Le «sottili variazioni» (Fancelli) sui temi brandiani ampliano la prospettiva analitica che dal restauro come 'atto critico' passa al restauro come 'critica in atto' dove il ruolo del restauratore assume una diversa centralità. D'altra parte, l'accoglienza dei più significativi nodi teorici brandiani conduce l'autore già nei suoi scritti ad integrarne le plurime valenze terminologiche: dal 'riconoscimento' dell'opera con la sua storia, Philippot si allarga al 'riconoscimento' di tutto il passato inteso come memoria e dal concetto dell'«unità dell'intero» approda ad un concetto di 'intero dell'oggetto' che implica la valutazione del contesto, secondo un approccio globale presente nel pensiero di Brandi. Pur percorrendo i confini della teoria brandiana, Paul Philippot rifiuta, nel fedele omaggio al maestro, ogni tendenza di lettura semplificativa che nelle definizioni di dicotomia, ribaltamento, distanza tende a classificare l'iter di un percorso rigorosamente inteso come dialogo.

Durante l'intervista si è cercato di cogliere il senso del contributo, anche questo sempre attivo, della cultura tedesca; la frequentazione costante di ambienti che nel campo del restauro hanno condotto ad indirizzare l'impostazione dello studio. I riferimenti ad anni in cui il dibattito sui problemi

della conservazione, attraversato da aspre puntate polemiche, viveva di una vita feconda, oggi persa, ha segnato l'incontro. È emerso il ricordo di alcuni protagonisti. Ma la rievocazione non si è mai esplicitata in abbandono nostalgico per un mondo che non è più. Tra i temi sollevati, quello della formazione ha stimolato particolarmente il dibattito. La spregiudicatezza dello studioso si coglie nell'affermazione di un punto di vista che non essendosi mai piegato a mode d'occasione non teme di rivendicare anche contenuti tradizionali. L'indicazione di metodo presente nell'esortazione rivolta allo storico a guardare più profondamente e al restauratore ad esplicitare nella scrittura i passaggi di un operare che è continua interpretazione critica, è stata raccolta nella sua essenziale incisività.

Lucido e rigoroso, sviluppato senza fratture ma per progressivi approfondimenti, meditati e lievi movimenti della prospettiva, il pensiero di Philippot sul restauro si è offerto nei suoi nuclei essenziali. Tra tante cose apprese, colpisce la sostanziale fedeltà a se stesso: tutto, *in nuce*, era già presente nella giovinezza, e oggi, ogni domanda trova la sua risposta transitoria: momento di pausa nel corso di un ininterrotto cammino.

Maria Ida Catalano

Si prova sempre un certo disagio quando si parla o si legge di restauro: la sensazione che qualcosa venga taciuto, eluso, ed è sempre qualcosa di importante. La sensazione che le curiosità che via via si presentano non vengano mai soddisfatte. È come se esistesse un codice ipocrita che formalizza i discorsi.

La censura, e peggio, l'autocensura agiscono su livelli differenti: si tace quello che è difficile da verbalizzare perché appartiene alla sfera del 'sensibile' e quindi dell'inesprimibile. Si passa sopra ai nodi e alle contraddizioni che si presentano, inevitabili, ad ogni lavoro, alle scelte operate fra diverse possibilità, con tutti i dubbi che spesso rimangono anche a restauro compiuto.

È questo il campo minato su cui ci muoviamo goffamente e che un malinteso senso della competenza e della perizia ci portano a tacere. Ma è questo il nucleo vitale e stimolante per cui vale la pena fare uno sforzo per trovare parole e concetti adeguati, che abbiano dignità per essere espressi senza reticenze. È qui che giocano soggettività, sguardo, cultura, gusto, competenze...

Chiunque si occupi di restauro sa che in genere le pubblicazioni e le presentazioni sui lavori si riducono ad una vetrina autocelebrativa. Non si lesina su ricchi apparati di dati scientifici, si mette in luce il risultato, presentando un percorso lineare, privo di riflessione. Abbiamo bisogno di parole che sappiano raccontare la verità del fare, di un fare che è attraversato dal pensiero in ogni momento, anche quando non ne siamo coscienti. Senza omissioni. I concetti, le teorie, i principi esistono, occorre renderli vivi ponendoli ogni volta nella realtà dell'esperienza.

Questa necessità diventa ancora più urgente ora che con le nuove leggi sui lavori pubblici ha preso il sopravvento una dimensione di tipo imprenditoriale. La contrapposizione logora e grossolana tra modernità e arretratezza è fuorviante, perché non vuole tenere conto di caratteristiche che sono proprie del restauro, la cui perdita non

rappresenterebbe un progresso.

Nell'intervista anche di questo si è parlato: di tempi rallentati («Mio padre metteva il dipinto sul cavalletto e lo guardava per giorni, senza toccarlo»), di ascolto, di interpretazione («È un operare... che pensa»), di rapporto diretto con l'opera, («Guardare è un lavoro»).

Tutto questo ora per superficialità si ritiene 'improduttivo', e noi per pigrizia l'abbiamo dato per scontato, senza saperlo difendere. E facendo a meno, «che tanto è in più», della «empiria delicata» il restauro ora può essere affidato anche a chi fino a ieri ha costruito ponti e case.

Le parole di Paul Philippot ci hanno restituito con la forza dell'evidenza le idee che troppo spesso si considerano ovvie, tanto che si può fare finta che non esistano.

Giulia Zorzetti

INTERVISTA A PAUL PHILIPPOT

Bruxelles, 12 - 13 aprile 1999

Catalano: Cosa pensa delle domande che le abbiamo inviato?

Philippot: Si vede che avete studiato la situazione a fondo. Molte cose mi hanno sorpreso, com'è naturale, perché il vostro punto di vista è completamente opposto al mio: quello che io ho attraversato, ricevuto e rielaborato voi lo vedete dall'interno del panorama italiano. E il panorama italiano io l'ho scoperto alla fine di questo percorso. Mi riferisco al pensiero di Brandi, a Croce, tutto questo per me si è chiarito nel corso degli anni. Venendo da un altro ambiente culturale, la comprensione di Brandi non avviene leggendo il *Carmine*, non funziona. Ma io l'ho letto, ho tradotto dei pezzi, perché sentivo che mi offriva i concetti di cui avevo bisogno.

Catalano: Lei da giovanissimo ha incontrato questo pensiero, aveva solo 25 anni.

Philippot: Sì, ma il mio interesse per questi temi non proviene dalla cultura universitaria, dipende dal fatto che mio padre dipingeva e restaurava, e io gli stavo accanto, ma volevo fare lo storico dell'arte; ragionavo su quello che vedevo da storico dell'arte, sebbene principiante. E sentivo che mancavano i concetti: tutto era empirico. Anche per mio padre, ma aveva intuito, e diceva le cose 'metaforicamente'. Io ho cominciato a cercare di tradurre ciò che lui mi diceva, e Brandi mi ha aiutato.

Catalano: Nessun fondamento teorico aveva alla base della sua formazione?

Philippot: Come storico dell'arte ho trovato un primo fondamento teorico nella cultura tedesca. In Francia la storia dell'arte era... letteratura: chi scriveva bene, scriveva bene d'arte. Nel pensiero francese non trovavo un metodo. Nella cultura tedesca l'ho trovato. Il tedesco lo parlò bene e quindi mi è stato facile. Con questo bagaglio sono arrivato a Roma.

Attraverso Brandi e quello che mi diceva sono risalito a Croce. E, di Croce, ho letto veramente quasi tutto. Si legge facilmente, è fluente. Il pensiero di

Croce è molto più facile da penetrare di quello di Brandi.

Catalano: Ma Brandi nel *Carmine* intende costruire un'estetica postcroceana.

Philippot: Ah, sì, è una generazione che attacca

Croce; ma per capire bisogna averlo letto. Mi ricordo una frase di Brandi: «Di Croce devi leggere tutto», mi diceva. «Ma, che cosa devo leggere?», chiedevo io, perché vedevo una biblioteca infinita. «Di Croce devi leggere tutto». Sempre assoluto, Brandi, almeno nelle parole. Così ho cominciato, piano piano. E ho capito meglio anche Brandi; il senso della storia, per esempio, non l'ho mai trovato altrove. I tedeschi ce l'hanno, ma in un modo molto diverso, schematico, per epoche, il contrario di Croce. Per Croce la storia è un continuo che si fa, anche nello spirito; molto, molto diverso. E allora ho imparato e approfondito questi concetti, fino a poterne parlare facilmente, come faccio adesso. Ma quando ho fatto dei corsi su queste cose, verificavo che non erano recepite.

Zorretti: Ma dei corsi qui, in Belgio?

Philippot: Qui, sì.

Catalano: In Italia, da un certo punto in poi il pensiero di Croce è stato messo in discussione.

Philippot: Sì, ma questo è successo dopo. Perché tra le due guerre, tutto era crociano: la storia della letteratura, nei licei, tutto. E questo ha impregnato la mentalità, direi. E ha facilitato molti incroci.

Catalano: Dopo c'è stata la presa di distanza.

Philippot: Sì, che è venuta da diverse parti, marxismo, fenomenologia, e allora si è cercato di essere contro, insomma. Perché Croce era un idealista e dunque era cattivo, è chiaro.

Catalano: Vogliamo riprendere il filo delle domande?

Vorremmo saperne di più sulla sua formazione nel campo del restauro, prima accanto a suo padre Albert, e poi sotto la guida di Coremans.

Philippot: Di mio padre le ho già detto. Coremans aveva creato il gabinetto chimico al museo e aveva un punto di vista da chimico. Ma soprattutto era un grande organizzatore, molto ambizioso. Dal gabinetto di chimica ha fondato un grande istituto. Ha lavo-

L'intervista si è svolta in lingua italiana.

La maggior parte delle domande era stata inviata preventivamente a Paul Philippot, ma le risposte sono state sempre estremamente immediate. Dalla trascrizione letterale al testo pubblicato si è compiuta una scelta e cioè conservare la forma del linguaggio parlato operando un intervento minimo.

La semplicità espressiva e la discontinuità in taluni punti del ritmo ne sono la conseguenza.

Per evitare un libero rimontaggio del colloquio, che aderisce quasi completamente al suo andamento originario, si sono lasciate alcune ripetizioni. Il documento integrale, corredato della parte filmata, è conservato a Bergamo nell'Archivio dell'Associazione Giovanni Secco Suardo.

rato assiduamente in questa direzione. Presto si è posto per lui il problema della collaborazione con le altre specializzazioni, quale parte del suo istituto doveva spettare agli storici dell'arte, quale ai restauratori... Coremans è uno dei primi ad affrontare questo problema nella sua globalità. E poiché aveva dei buoni contatti con l'UNESCO, viaggiava molto, aveva esperienze diverse e divulgava il suo approccio. Quando ho cominciato a viaggiare per l'ICCROM, in paesi lontani come il Perù o la Tailandia, se trovavo una persona che era un interlocutore possibile, dopo qualche minuto di discussione veniva fuori che aveva incontrato Coremans, che Coremans l'aveva portato a Bruxelles, insomma, tutti legami già costruiti da lui. Sapeva scegliere le persone. Durante le missioni dell'UNESCO vedeva chi aveva attitudine, trovava una borsa di studio tramite l'UNESCO, faceva venire queste persone per un paio di anni, poi tornavano, avevano un posto. Così sono nati i primi avamposti per l'azione in Messico, in India, un po' dappertutto.

Catalano: Io tornerei un attimo alla figura di suo padre, che mi sembra comunque centrale nella sua formazione. Lei prima raccontava che suo padre dipingeva metà dell'anno e l'altra metà si occupava di restauro.

Albert Philippot,
Portrait de Paul en buste,
olio su tela (1945)
(foto fornita da P. Philippot).



Philippot: Questo fino a un certo momento perché dopo la vita non glielo ha più consentito. Tanto più che non vendeva mai i suoi dipinti, quindi, evidentemente, era un artista poco produttivo, diciamo.

Zorretti: E quindi ha scelto il restauro?

Philippot: Ha scelto il restauro, sì.

Catalano: Lei parlava della capacità intuitiva e della sensibilità di suo padre. È come se noi vedessimo *in nuce* un dialogo fra uno storico dell'arte e un restauratore, certo attraverso tutta una problematica che ci può essere solo tra un padre e un figlio.

Philippot: Sì è giusto, c'erano obiezioni, naturalmente. **Catalano:** Mi parli un po' meglio della singolarità di questo rapporto, del suo tentativo di 'tradurre' le intuizioni di suo padre. Anche ieri, mentre rileggevo alcuni suoi articoli di quegli anni e successivi, ci sembrava che questo rapporto con suo padre sia qualcosa che lei ha conservato sempre, come se fosse il nucleo stesso del suo pensiero.

Philippot: Di questo sono molto cosciente, sì.

Catalano: È il nucleo del suo pensiero ed è qualche cosa che lei ha anche trasformato, ma conservandone sempre la natura profonda.

Philippot: Lui mi trasmetteva l'idea che restaurare significa ripercorrere il cammino della creazione dell'opera.

Catalano: Che cosa vuol dire?

Philippot: Rendersi conto di come un artista ha pensato la costruzione tecnica, la visione naturalmente, inserirsi in questo. Si trattava del contrario di ciò che si pensa generalmente sul pittore che va a proiettare il suo stile sul dipinto. Mio padre si comportava proprio al contrario. Lasciava 'venire' l'opera, aveva un'apertura massima. Metteva il dipinto sul cavalletto e lo guardava per giorni, senza toccarlo. Gli piaceva la penombra, che unifica i valori; una cosa che si vede bene con la prova contraria, quando si mette un quadro sotto i proiettori diventa un oggetto, una cosa. E più si calma la luce più i valori pittorici ritornano i loro rapporti, si aggiustano.

Catalano: Questo tipo di cose non si insegnano più, forse non si sono mai insegnate.

Philippot: Ma queste erano cose naturali che io ho sempre sentito, non ho mai 'imparato' tutto questo.

Catalano: Così, però, lei ha imparato moltissimo.

Philippot: Sì, ma mai imparato; non è stata una lezione, mai. Veniva fuori da un paragone che faceva mio padre a caso, per esempio: «Guarda questo!». E poi basta. Attirare l'attenzione su una cosa.

Catalano: A proposito del problema della formazione, mi sembra una indicazione importante: imparare a guardare, riuscire a guardare.

Philippot: Guardare è un lavoro.

Catalano: È un lavoro che si può trasmettere solo vivendo un'esperienza comune.

Philippot: Attraverso i paragoni. Mi ricordo, quando portavo i miei studenti a Roma, ad esempio per l'architettura, si faceva un percorso barocco, e passavo da Bernini a Borromini. E dicevo solo come commento, non: «Questa chiesa fu costruita in tale anno», ma: «Guardate questo. Questa parte come è fatta». E poi andavamo da S. Andrea a San Carlino, dove è tutto il contrario: «Guardate questo», dicevo. L'uno è ampliamento, la prospettiva che si apre, e l'altro è tutto costretto, tutto interno. Perfino i capitelli si rigirano chiudendosi. E le nicchie, che invece di aprirsi sono schiacciate, pressate verso l'interno. Questa è l'architettura, i concetti bisogna trovarli dopo. Io li ho trovati in Brandi. L'intuizione si aiuta coi paragoni.

Catalano: Suo padre utilizzava i confronti?

Philippot: Sì. Faceva delle metafore, diceva: «Questo è come...». L'ho anche provato nei corsi: funziona bene con gli studenti. Si mettono tutti a ridere, naturalmente, perché sono sorpresi, ma...

Zorzetti: Suo padre ha avuto allievi? Ha formato delle persone?

Philippot: Poche. Alcuni che lavorano all'IRPA, adesso. Quattro o cinque persone. Non erano dei corsi regolari, sono le persone che hanno lavorato vicino a lui per un certo numero di anni.

Catalano: Mi viene in mente ciò che lei prefigurava nel *Mémoire*, in cui parlava di momenti associati di esperienze vissute tra le varie figure, il restauratore,



Bruxelles, Albert Philippot nel laboratorio dei Musei Nazionali del Belgio (1950) (foto fornita da P. Philippot).

lo storico dell'arte, il chimico.

Philippot: Ah, sì, certo. Dopo, tutto è diventato astratto. L'organizzazione stessa dell'insegnamento portava verso l'intellettualizzazione, naturalmente, perché ci volevano i concetti prima, prima dell'intuizione, e tutto risulta rovesciato. È anche Croce a far capire questo. Il concetto viene dopo l'intuizione. Se si comincia coi concetti, si memorizzano i concetti, e poi si ha un'applicazione meccanica che non è la cosa vissuta.

Zorzetti: In realtà, è più facile trasmettere concetti che educare ad un approccio intuitivo, di sguardo.

Philippot: Ci vuole una certa capacità di parola, come nel caso di Laura Mora, per esempio.

Catalano: Ma per la Signora Mora si tratta di didattica vera e propria. Noi stavamo parlando invece di una modalità particolare di trasmissione dell'esperienza.

Philippot: Tra me e mio padre non c'è mai stato un sistema, nulla è mai stato catalogato, mai. Una cosa che capita o non capita.

Catalano: Quando lei è arrivato in Italia, dicevamo, Brandi le ha indicato il pensiero di Croce; ma cosa, in particolare, forse l'*Estetica*?

Philippot: Sì, per incominciare. E poi la *Storia*...

Catalano: Che cosa, secondo lei, rappresentava anco-

ra per Brandi, all'inizio degli anni Cinquanta, il pensiero di Croce?

Philippot: Per lui stesso non saprei bene dire.

Comunque, Croce era la premessa per la comprensione di Brandi. Mi diceva: «Se tu non hai assimilato Croce, non mi puoi capire». Insomma, si capisce che nel *Carmine* Eftimio battaglia con Croce tutto il tempo. Non lo dice, ma l'avversario sempre presente è Croce.

Catalano: In quelle lettere che ho ritrovato dal carteggio con Enrico Vallecchi per l'edizione del *Carmine*, Brandi dice proprio di avere voluto costruire un'estetica post crociana. Il suo dialogo, dunque, è con Croce. Anche se per un superamento.

Philippot: Sì, esattamente. E ogni tanto uno dei personaggi prende il posto di Croce. Carmine stesso, per esempio.

Catalano: Che cosa ha significato per lei la lettura del *Carmine*?

Philippot: È stata una grande scoperta, ma anche un grosso lavoro. L'ho letto e riletto perché certe cose non le ho capite subito, altre non le ho capite affatto. Solo dopo tante letture e tanti anni l'ho assimilato. Ho ancora quella copia che Brandi mi ha dato e sulla quale mi sono iniziato. Vedrà dalle sue condizioni quanto è stata usata...

Catalano: In che direzione la lettura del *Carmine* ha poi condizionato il suo pensiero sul restauro?

Philippot: Sul restauro mi ha dato degli strumenti, soprattutto. È più come storico dell'arte che mi ha influenzato. Ho cercato di utilizzare i concetti: 'costituzione dell'oggetto', 'formulazione dell'immagine'. Ciò che scrive sul ritmo.

Catalano: L'insieme dei testi che andranno a costituire la *Teoria del restauro* di Brandi, per quanto elaborati nel tempo, intendevano costituire un sistema, che prevedeva un dinamismo interno, una processualità, ma che si configurava pur sempre come un sistema, una sorta di linguistica generale del restauro, o forse meglio, un'estetica della fruizione.

Philippot: Non sono proprio convinto dell'uso della parola 'sistema'; secondo me, nella *Teoria* ha inizio

la visione di Brandi della ricezione dell'opera. Tutto il *Carmine* è un'estetica della 'creazione', dove Brandi si colloca nella mente dell'artista che crea. Nel restauro, invece, si mette nella mente di chi riceve l'opera. In questo senso fa sistema, se vuole, ma non oltre questo, mi pare.

Catalano: Quindi, lei pensa più ad un'estetica della fruizione, per quanto riguarda il pensiero di Brandi sul restauro, che ad una sorta di linguistica generale?

Philippot: Sì.

Catalano: Però, in qualche modo, Brandi vuole costruire un pensiero chiuso al suo interno, anche se dinamico.

Philippot: C'è solo un'esigenza di completezza.

Catalano: Cogliendo tutta una serie di spunti teorici presenti nei suoi studi (penso al passaggio dal concetto di 'restauro critico' a quello di 'critica in atto'), ci sembrava di riscontrare delle differenze dal pensiero di Brandi. Come per la distinzione, di cui lei parla già nel *Mémoire*, fra la critica discorsiva dello storico dell'arte e la critica effettiva che il restauratore compie direttamente sull'opera sottoposta ad intervento.

Philippot: Il mio scopo era introdurre nel processo il restauratore ad un certo livello.

Catalano: Ma il concetto di 'critica in atto' ha un dinamismo interno rispetto al concetto di restauro come 'atto critico'. C'è uno spostamento che prevede una sequenza di passaggi teorici.

Philippot: Perché il restauro come 'critica in atto' è pensato da un restauratore, mentre il restauro come 'atto critico' è pensato da uno storico dell'arte.

Catalano: Ma lei è uno storico dell'arte.

Cerasuolo: Quindi era in qualche modo l'espressione del pensiero di suo padre?

Philippot: La mia traduzione del suo pensiero, quello che io credevo fosse il suo pensiero perché lui non me l'ha mai detto.

Cerasuolo: Però compare negli articoli che avete scritto insieme.

Philippot: Sì, sì.

Cerasuolo: In che modo avete scritto quegli articoli?

Philippot: Ah, io scrivevo tutto dopo una grande

discussione con lui, e poi lui criticava e poi io riscrivevo... È il mio sistema. Con i Mora ho scritto il libro sulla pittura murale in questo modo.

Cerasuolo: Quindi, anche in questo caso la redazione è la sua?

Philippot: Sì, se si trattava di un argomento molto tecnico veniva un pezzo in italiano dai Mora. Io lo mettevo in francese e lo rimandavo. Oppure, se era più teorico, scrivevo io in francese e mandavo il brano a loro. E così, in questo andare e venire ci sono dei pezzi che non si può più dire chi li ha scritti.

Materialmente, l'ho scritto tutto io perché era in francese, dunque, l'ultima scrittura è stata la mia. Ma è passato tante volte da me a loro e viceversa: ci sono voluti dieci anni per scrivere tutto. Tanto tempo che i primi capitoli sono stati riscritti alla fine.

Cerasuolo: Tornando agli articoli scritti con suo padre, in quello sull'integrazione del '59 si realizza la possibilità di mettere per iscritto il pensiero di un restauratore.

Philippot: Io ho sempre 'militato' per questo, perché finché i restauratori non scrivono non saranno riconosciuti. In Germania lo hanno capito. Bisogna sapersi difendere anche per iscritto. È un preconcetto, ma lo scritto è più 'importante'.

Cerasuolo: Sì, però per ottenere un riconoscimento dal pubblico può essere sufficiente scrivere delle buone relazioni di restauro, o dei buoni testi scientifici. La cosa invece rara, in quegli scritti in particolare, è questo tentativo, riuscito, di comunicare qualcosa che è difficile esprimere per iscritto: il meccanismo interiore di avvicinamento del restauratore all'opera d'arte. C'è un passo, sempre nell'articolo del '59 sull'integrazione, in cui si parla espressamente di 'critica in atto': «Elaborata su queste basi, l'interpretazione critica non può evidentemente limitarsi a un giudizio verbale. Bisogna che si concretizzi 'in atto', nell'esecuzione del ritocco e, attraverso quella, che si realizzi sul piano immaginario dove è rivissuta intuitivamente la forma.»

Philippot: È un'interpretazione, insomma, e dunque

sottoposta ad un giudizio critico.

Cerasuolo: Questo giudizio però si forma anche attraverso i sensi, la sensibilità, la capacità di percepire. E infatti così continua il suo testo: «È per questo che il restauro è essenzialmente un lavoro d'arte e richiede una cultura pratica dell'immaginazione visiva», ciò che suo padre le ha trasmesso in maniera informale, e che concerne uno dei problemi della formazione del restauratore: come comunicare un patrimonio di conoscenze.

Philippot: Questo anche perché l'influenza della cultura scientifica è diventata tale, che il modo di trasmettere si è fatto sempre più astratto. Mentre si trasmette per suggestioni, per far capire in modo 'sensibile'. Se si cerca solo di trasmettere un concetto, manca il legame fra il concetto e la sua incarnazione, diciamo. Il concetto viene sempre dopo. Il sistema scientifico vorrebbe che il concetto venisse prima. E allora uno che ha la testa piena di concetti ritiene di avere capito tutto. E non è vero.

Zorzetti: Questo per il restauro è ancora meno vero, proprio per il restauro che è una materia così sfaccettata.

Catalano: La nota definizione di Brandi del restauro come 'momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte' ha avuto una risonanza storica ed una valenza critica di importanza capitali. Ma oggi,

Washington, convegno ICOM, Paul Philippot e signora con i coniugi Mora (1965). Da sinistra: M.me Philippot, Laura Mora, Paolo Mora, Paul Philippot (foto fornita da P. Philippot).



forse, si può integrare questo concetto prefigurando sequenze successive sostanziate da atti continui di riconoscimento?

Philippot: Lei vorrebbe legare le due definizioni?

Catalano: Non so. Nel concetto del restauro come momento metodologico del riconoscimento sembra di cogliere una comprensione che avviene una volta per tutte.

Philippot: No, io vedo in questo soprattutto l'idea di Brandi di allargare il restauro oltre le operazioni tecniche. Riconoscere l'opera è il fondamento di tutto, e la tecnica segue, se necessario. Io ho capito soprattutto questo.

Catalano: Si tratta di un riconoscimento interiore, che avviene nella coscienza. Lei però parla di atti continui.

Philippot: Io mi metto nell'operazione. In un operare che non esegue ciecamente, che pensa. Pensa eseguendo, esegue pensando. Tanto è vero che spesso è durante le operazioni che si chiariscono tutti i concetti sul restauro. Si parte con certe idee, che sono un piano di attacco, diciamo, il quale viene mano mano aggiustato secondo ciò che durante l'operazione appare o non appare...

Catalano: In qualche modo nel suo pensiero c'è una grande considerazione del ruolo del restauratore, rispetto ad una visione un po' gerarchica dove, per esempio, si prevedeva uno storico dell'arte alla direzione dell'Istituto Centrale.

Philippot: Sì, è chiaro. Per questo dico: non è un'esecuzione, è un atto di pensiero mentre si esegue.

Cerasuolo: È un pensiero che però probabilmente non arriva neanche ad una formalizzazione concettuale, nel momento in cui si svolge un restauro.

Forse, uno dei motivi per cui i restauratori hanno difficoltà a scrivere, o comunque a riportare la loro esperienza, è proprio che il pensiero 'in atto' non è sempre formalizzato. Io ho la sensazione che sia in qualche maniera un pensiero che resta legato nell'adesione all'oggetto.

Philippot: Ma se lei fa una pulitura, ad un certo punto vede che si deve fermare, lo vede, potrebbe riflettere

e cercare di dire perché si ferma in questo momento e concettualizzarlo.

Cerasuolo: Certo, e sicuramente è anche necessaria questa fase, ma è successiva. Nello svolgimento dell'operare che è continuo, questa serie di osservazioni, ragionamenti, riflessioni e il ritorno alla verifica sull'opera non si articolano necessariamente in un pensiero distinto. Per questo è difficile cogliere la razionalità presente nell'operare.

Catalano: Lei approda all'ermeneutica, nei suoi ultimi contributi. Però, rileggendo articoli precedenti, fra cui quello sulla pulitura, ci è sembrato di vedere *in nuce* già tutte le tematiche dell'ermeneutica.

Philippot: Sì. A un certo momento ho cominciato a leggere Gadamer e ho usato questa parola.

Catalano: Però, in realtà, già prima era presente in lei questo concetto dell'andirivieni dalla materia all'immagine e viceversa.

Philippot: Dal tutto alla parte, dalla parte al tutto.

Catalano: Nel corso di questo processo si precisa quella che lei definisce la 'diagnostica critica', che è una modalità di 'ascolto' dell'opera, tra 'familiarità ed estraneità', concetti familiari all'ermeneutica. Ma già prima, lei concepiva questo tipo di esperienza dell'opera. È così?

Philippot: Sì. Ma quando ho trovato queste parole nella letteratura ad un certo punto me ne sono servito.

Catalano: Nell'attività ermeneutica la distanza temporale non va superata come voleva lo storicismo, poiché è essa stessa fonte produttiva di una possibilità di conoscenza storiografica (Gadamer). Nel restauro l'interprete opera simultaneamente sul corpo stesso dell'oggetto.

Philippot: Questo è il privilegio pericoloso del restauro.

Catalano: In questo senso diverso da qualsiasi attività ermeneutica.

Philippot: Certo. Le parole è possibile sostituirlle con altre, ma se pulisci un po' troppo... Non tutto nel restauro è così ma, insomma, molte operazioni sono irreversibili.

Catalano: Nel restauro, quindi è molto particolare l'opera di mediazione tra passato e presente.

Philippot: Ma sì, perché l'opera d'arte, come opera d'arte, è presente. Dunque è un passato che è presente. Questo lo ha detto bene Argan: la storia dell'arte è l'unica storia che si fa 'in presenza' dell'oggetto; l'arte è percezione di qualcosa che è il passato, viene dal passato, ma si dà nel presente. Questo concetto credo che Argan lo abbia preso in origine da Brandi. Era bella l'intesa di Brandi con Argan. Ognuno era se stesso, pur prendendo sempre un po' dall'altro senza dirlo.

Catalano: Sì, alcuni spunti di Argan sul restauro in quegli anni erano embrionali, poi è stato Brandi ad elaborare compiutamente il concetto di restauro critico.

Philippot: Ma Argan ha avuto l'intuito, quando si è creato l'Istituto Centrale del Restauro, di dire (perché gli avevano offerto la direzione, aveva fatto il lavoro propedeutico, lui): «Date la direzione a Brandi, è più qualificato di me».

Catalano: Sì, forse per l'attenzione più specifica che Brandi aveva all'opera d'arte.

Philippot: Ecco. Ed è una cosa che non succede spesso. In nessun paese del mondo, veramente.

Catalano: La teoria di Brandi è espressamente diretta al restauro delle opere d'arte; spesso si avverte la necessità di principi guida per interventi su manufatti di interesse storico che opere d'arte non sono (strumenti d'uso, oggetti d'artigianato, ecc.), o in cui il giudizio di artisticità appare secondario. Non crede che il concetto di Brandi di restauro richieda un ampliamento nell'individuazione dell'oggetto del riconoscimento?

Philippot: Io avrei un po' paura di toccare questo tema: perché l'istanza storica è chiaramente spiegata e se l'interesse fondamentale dell'oggetto è storico, funziona l'istanza storica.

Catalano: Noi abbiamo delle difficoltà a confrontarci con quella che sembra essere una dicotomia. Mi spiego meglio: l'istanza estetica è sempre anche istanza storica.

Philippot: Per forza! Ma ci può essere un'istanza storica che non ha la dimensione estetica.

Catalano: Questo sì.

Philippot: Un qualsiasi strumento che si vuole conservare...

Catalano: Nel caso di un utensile, per esempio, non c'è una valenza estetica, certo. Però comunque ci si pone il problema della conservazione.

Philippot: Sì, per ragioni storiche.

Cerasuolo: Non ha nessuna valenza estetica, secondo lei, la componente di antico, presente in un utensile, che ci s'immagina più o meno artigianale?

Philippot: In senso largo sì. Per esempio, nei problemi di patina o non patina, unità del tempo sull'oggetto, tutto questo si riferisce anche a quello che non è opera d'arte.

Cerasuolo: Ci farebbe piacere che illustrasse meglio questo concetto, su cui comunque noi continuiamo un po' ad arrovelarci.

Catalano: Anche un oggetto che ha accumulato su di sé solo valori temporali, non artistici, può avere una valenza estetica?

Philippot: È chiaro, è chiaro.

Cerasuolo: Nel *Mémoire* lei parlava del chicco di grano trovato nella piramide egiziana, che possiede una grande capacità evocativa.

Philippot: Per forza, sì, ma non è una creazione artistica. Però c'è una dimensione sensibile al tempo passato. Riegl ha spiegato questo molto bene. Un biglietto di ferrovia di tanti anni fa ha un certo interesse. Si vede chiaramente questo in America, nel Canada, dove ho visto restaurare perfino dei termosifoni.

Catalano: E le sembra assurdo?

Philippot: No, ma è strano per noi. Se per loro è importante questo tipo di termosifone perché non si fa più, per esempio, allora ha senso restaurarlo. Ma un termosifone non è mai stato un'opera d'arte.

Però, in che stato si presenta, arrugginito, non arrugginito, tutti i problemi estetici ritornano.

Secco Suardo: E non rischia di essere un'operazione di riparazione a quel punto?

Philippot: Ma, non credo, perché riparazione è un rimettere in funzione.

Catalano: Ma, non è solo questo, perché se si parla di conservare o meno la ruggine, oltre alla funzionalità eventuale, si parla proprio, invece, di una valenza visiva di ricezione dell'oggetto, no?

Philippot: La valenza visiva esiste sempre per un oggetto antico o vecchio.

Catalano: In questo senso, allora, forse le due istanze sono più complesse e sottili da separare.

Philippot: Sì, sì. Perché un'opera d'arte è 'anche' un oggetto. Per questo partecipa a due livelli. Come atto creativo, che è un atto storico, nato in certo momento della storia, è l'oggetto che è entrato nel tempo e subisce l'effetto del tempo.

Catalano: Ed è un manufatto... non solo un'idea.

Philippot: Sì, dunque, in quel momento è uguale ad ogni altro manufatto, ma... Io stesso cerco di chiarirmi le idee, non vorrei che prendeste quello che dico come saggezza suprema. Ma non credo utile cambiare il concetto fondamentale. È come la proposta di rivedere la Carta di Venezia per i monumenti: io non credo che sia utile. Non credo perché è una cosa che si è potuta fare in quella forma in quel momento, per tante ragioni che non hanno nulla a che fare con il risultato. Si vuole 'aggiornare': non ci credo; sono più dalla parte del diritto anglosassone che conserva le vecchie tradizioni, piuttosto che come il francese che rifà una nuova costituzione ogni volta che la situazione politica cambia. Le vecchie leggi sono sempre reinterpretate, è nella giurisprudenza, si adatta, si aggiusta, ma non si cambia il testo fondamentale. I francesi, come gli italiani, vogliono sempre cambiare qualcosa nella Costituzione. Perché c'è bisogno di avere lo scritto in perfetta corrispondenza con i fatti del momento. Per me, lascerei la storia fare il suo lavoro, che è nel pensiero.

Catalano: Sì, ma si procede per questi lenti aggiustamenti, trasformazioni, che poi diventano cambiamenti, però. Il suo pensiero, rispetto a quello di Brandi, ha proceduto così. Come se ci fosse un lento cambiamento di prospettiva. Che non è negazione, ma

che è comunque aggiustamento e alla fine trasformazione. Lei si rende conto che c'è anche una parte di trasformazione?

Philippot: Beh, fino a un certo punto, perché per molte cose ho l'impressione di aver capito meglio di prima.

Catalano: Cioè?

Philippot: Di aver capito Brandi meglio di prima.

Cerasuolo: Di essersi avvicinato a Brandi più adesso che nel passato?

Philippot: Sì, per certe cose sì.

Catalano: Per quali?

Philippot: Per quali non saprei dire adesso così, ma per aiutarla a capire, penso che parte integrante del pensiero di Brandi sul restauro sono tutti gli articoli che lui scriveva per i giornali sui restauri in corso. Sono i libri di viaggi dove riporta le sue reazioni spontanee, che sono il compenso della teoria dove si stringe, si tiene, vuole il sistema, come dice lei. Ma c'è in lui la lotta contro il sistema, anche. Perché è un intuitivo, Brandi, un emotivo, anzi. E quando esplode, esplode e poi, dopo, vuole cercare di spiegare. Ma c'è questa capacità, davanti ai casi più vari che incontra nel mondo, di colpire sempre nel segno la cosa essenziale.

Catalano: In che senso lei lega questo al restauro?

Philippot: Ma perché è sempre un giudizio il restauro. Il riconoscimento dell'oggetto e del punto dolente nell'oggetto.

Catalano: Quanto la sua conoscenza delle tecniche artistiche e del comportamento nel tempo dei materiali che costituiscono l'opera d'arte ha formato il suo occhio, influenzando il suo approccio alla storia dell'arte?

Philippot: Mi sono occupato di tecniche artistiche soprattutto all'inizio dei miei articoli di storia dell'arte, quando ho scritto sui primitivi fiamminghi, per esempio. Poi, mi sono un po' stufato di queste cose tecniche, perché intorno a me vedevo storici dell'arte che si occupavano di tecnica e non mi interessava il loro modo di fare: ricerche basate solo sugli infrarossi, per esempio. Mi seccava. Per me, davanti ad un



certo caso, dico: forse una risposta posso trovarla dagli infrarossi. Ma c'era gente che ha creato dei dipartimenti universitari e non fa altro che guardare infrarossi: è una cosa infernale. L'infrarosso è diventato più importante del quadro. E da quel momento mi sono allontanato un po'.

Catalano: Ma era così diversa, però, la sua esperienza delle tecniche. Lei non correva certo questi rischi.

Philippot: Già, è chiaro. È un fenomeno che fa parte di quell'intellettualizzazione di cui si parlava. Sul grande pubblico il riferimento al laboratorio ha un effetto straordinario. Dà un'autorità incredibile. Se poi si parla con gli anglosassoni e con gli americani che non fanno altro che cose del genere...

Cerasuolo: Ma questo non è dovuto anche al fatto che nel mondo anglosassone ha avuto poco spazio l'aspetto critico della ricerca?

Philippot: Si tratta di considerare il concetto di scienza che hanno gli anglosassoni: c'è la scienza e tutto quello che non è scientifico è una questione di fede. **Cerasuolo:** Non dovrebbero occuparsi delle opere d'arte, allora.

Philippot: No, infatti. Eppure, capiscono che c'è altro. La Getty, due anni fa, ha pubblicato un grosso volume di testi su problemi storici e filosofici del restauro. Ed è divertente, perché sono tutte traduzioni di autori italiani o francesi. Però gli articoli sono molto tagliati. E tagliare un testo di Brandi, vuol dire che non si capisce più niente. Ma è l'unica pubblicazione di questo tipo da cui si vede che hanno cercato un confronto con l'esterno.

Catalano: Lei sente che nel suo percorso di storico dell'arte le problematiche del restauro e della conservazione l'hanno plasmata in qualche modo?

Philippot: Sì, per me la comprensione della tecnica è servita a comprendere la forma. Visto che la forma è un risultato, la vediamo come un risultato. Ma attrverso la tecnica si vede il cammino verso quel risultato. E in questo senso è un arricchimento. Può trovare una conferma di un dato formale nell'evoluzione materiale dell'immagine, per esempio, cambiamenti progressivi apportati. Non si può abusare con

infrarossi e radiografie, naturalmente, ma si tratta di cose molto interessanti.

Catalano: Di solito lo storico dell'arte si confronta con il risultato, non con il processo.

Philippot: Sì, esattamente. Conoscere le tecniche aiuta a capire che la forma si fa, evolve, ha un primo stadio e poi si precisa...

Cerasuolo: Gli storici dell'arte italiani della generazione di Brandi, lo stesso Longhi, avevano una formazione diretta con le opere d'arte, spesso disegnavano, dipingevano, frequentavano artisti. Questa è una cosa che in qualche maniera si è andata perdendo completamente.

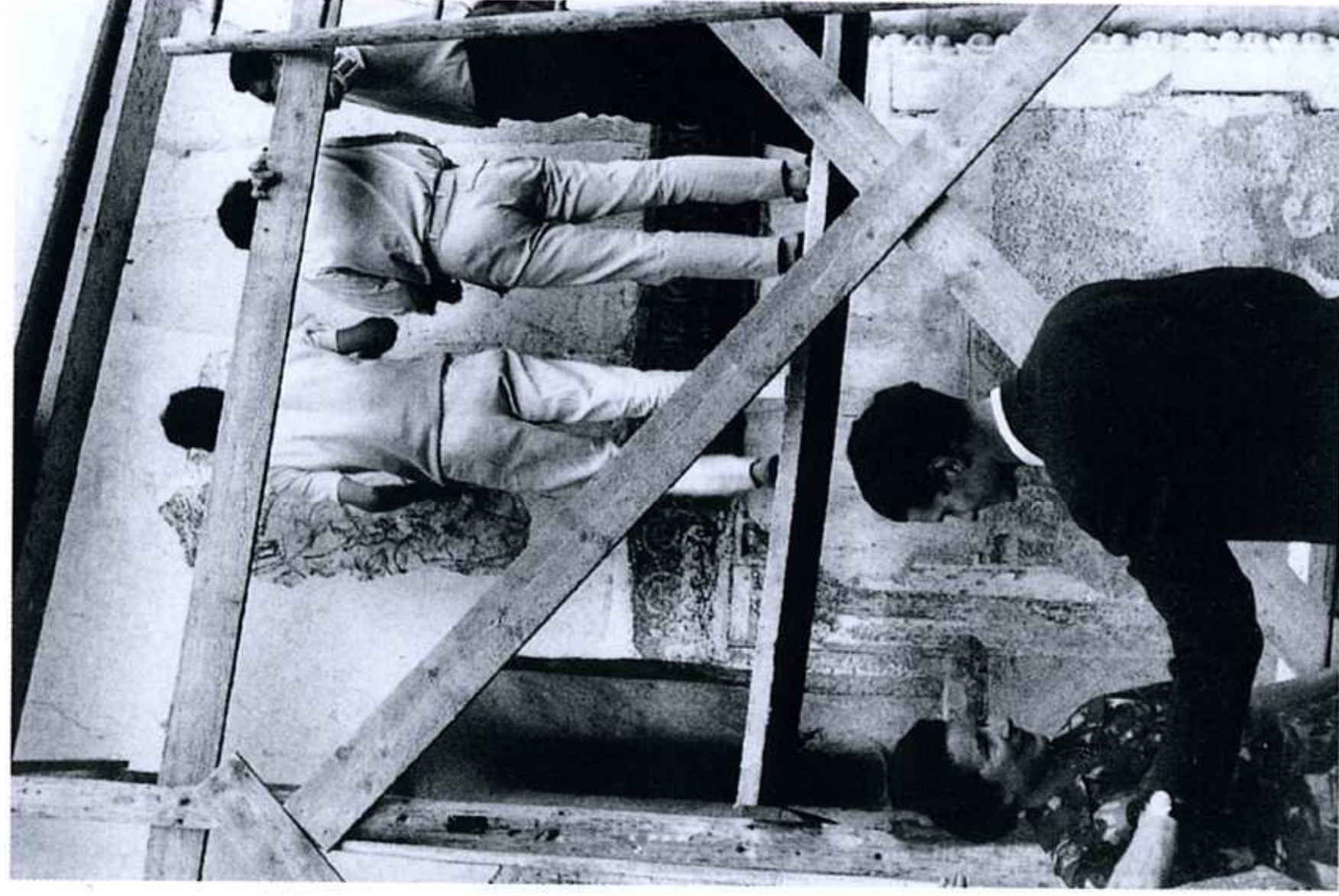
Philippot: Sì, la divisione delle discipline è un fenomeno moderno di carattere generale. Perfino nei laboratori, ancora negli anni Cinquanta, il chimico faceva tutto, toccava tutti i campi. Si occupava di metalli, di pietra, di pittura; e questo dava un'apertura di spirito. Adesso si occupano di una cosa precisa approfondendola, si sono specializzati anche loro.

Catalano: C'è una perdita in questo.

Philippot: Sì, perché il collegamento diventa più difficile. Per coordinare bisogna avere una visione di tutte le discipline.

Catalano: Questa evoluzione settoriale qui in Belgio è più forte che in Italia?

Philippot: No, credo che anche in Italia sia così, nei laboratori, per esempio. Poi, c'è la storia di ogni istituto, evidentemente. Le persone che danno vita ad un'istituzione sono più impegnate nei problemi di quelle che seguono, che trovano dei posti con un compito predeterminato. Anche il reclutamento è diverso. Per esempio, all'ICCROM avevano bisogno di una persona specializzata nel restauro architettonico e urbanistico. Ho visto le candidature; in realtà si cercava un manager. Questo fa vedere due cose: la prima, che non c'è più nessuno che domina tutta l'architettura e l'urbanistica; la seconda, che per



Ninfa (Sermoneta), Paul Philippot con Gertrude Tripp in un cantiere didattico dell'ICCROM (foto fornita da P. Philippot).

avere la visione generale come vuole l'ICCROM si cerca un manager, il quale non ha nessuna visione generale, ma nessuna visione particolare. Anche questa è una perdita. È tutto un sistema che cambia. Ma io credo che questo sia un processo in un certo senso inevitabile: è l'invecchiamento di un'istituzione nel passaggio verso una struttura amministrativa più complessa, che costa di più e dove le motivazioni del lavoro individuale passano in secondo piano.

Comunque, dipende anche dalle persone.

All'ICCROM certe cose sono cambiate e non mi piacciono ma ritengo che non era possibile altrimenti. L'istituzione continua a vivere, le cose lanciate continuano. Ma io ho avuto uno choc vedendo che non chiedevano un architetto, non chiedevano un urbanista ma chiedevano un manager. L'architetto avrebbe fatto il manager per forza!

Catalano: Nel suo *Mémoire de licence en Histoire de l'Art et Archéologie* lei già sottolineava l'esigenza per i restauratori di una diversa formazione estetica e per gli storici dell'arte di una diversa conoscenza delle fonti e delle tecniche artistiche. Da allora ad oggi, pensa che tali lacune siano state almeno in parte colmate?

Philippot: Mah, si è fatto qualche cosa, la situazione è

molto cambiata. Quando scrivevo il *Mémoire* i riferimenti erano pochi. In quegli anni si cominciava a diffondere l'insegnamento del restauro e questo ne ha cambiato la natura. Dall'atelier si è passati alle scuole. C'è stato anche un grosso dibattito, in certi paesi. I risultati migliori si sono avuti dove non sono state fatte le scuole, malgrado tutto.

Catalano: Cioè?

Philippot: Alludo ai paesi dove si è conservata la formazione nell'atelier integrata da possibilità più moderne.

Catalano: Quali paesi?

Philippot: Ma, per esempio, faccio il caso di Monaco di Baviera, perché l'ho conosciuto molto bene. Là erano contrari alla scuola, perché dicevano che sarebbe diventato tutto teorico e si sarebbe perso ogni spirito pratico; volevano che si imparasse facendo, insomma. Sono andati avanti con un allargamento dei rapporti, dei confronti, con conferenze, per esempio, o altre cose del genere. E poi sono arrivati ad avere le riviste di restauro insieme più tecniche e più storiche che ci siano. Sono fatte molto bene. C'è una rivista dove scrivono molti restauratori. In Germania hanno incoraggiato i restauratori a scrivere. Un rapporto di lavoro per esempio doveva essere pubblicabile.

Cerasuolo: Mi pare che il periodo di formazione per un restauratore in Germania sia molto lungo...

Philippot: Sarà intorno ai quattro, cinque anni. Gli stage di pratica durano molto.

Catalano: Quindi, lei oggi si dice addirittura contrario all'idea di scuola?

Philippot: Contrario forse no, ma prima di tutto è molto difficile avere un gruppo di insegnanti coerenti, spesso si chiamano persone che hanno provenienze diverse. Questo va bene per un corso di specializzazione o di aggiornamento. Per la formazione ci vogliono una o due persone molto vicine che diano l'esempio.

Catalano: Già nel *Mémoire* lei rivendicava la sapienza degli antichi atelier. Quello che colpisce moltissimo è come il suo pensiero abbia mantenuto sem-

pre le istanze iniziali.

Philippot: È vero. Forse non erano tanto sbagliate, non so.

Cerasuolo: Lei ha una formazione veramente complessiva...

Philippot: Una dimensione del mio percorso che non bisogna sottovalutare è quella della conoscenza delle varie lingue. Perché si impara molto leggendo altre lingue. La mia formazione che aveva nel francese un punto di partenza naturale, non sarebbe stata la stessa senza la mia conoscenza dell'italiano e del tedesco. E di continuo leggo l'una e l'altra lingua.

Parlavo francese a casa e la scuola era francese.

Dico francese, ma mia madre e la famiglia di mia madre parlavano fiammingo. Dunque ho parlato fiammingo anche. Mia moglie è fiamminga. È un aiuto per imparare il tedesco. L'inglese più o meno tutti lo studiano e un po' se la cavano. Poi, per le idee, io continuo a credere che soprattutto dal mondo germanico vengano gli stimoli, dall'Italia e dalla Francia, che non sempre concordano tra loro. Ma questo è interessante: si vedono le angolazioni diverse.

Catalano: I suoi interessi per l'estetica sono nati nel rapporto con l'Italia?

Philippot: Sì. Prima c'era la critica e l'estetica era solo un sottofondo della critica.

Zorzetti: Le capita di seguire qualche restauro o visitare dei cantieri?

Philippot: Fino a poco fa sì. Ho seguito per molto tempo, a Roma, tutte le discussioni intorno al problema dei colori nell'architettura.

Catalano: Nel *Mémoire*, a proposito della patina, lei parlava di valore tattile nella pittura, e distingueva la patina della pittura da quella della scultura e dell'architettura.

Philippot: Sì. Ma si tratta sempre dello stesso problema, è il passare del tempo sull'oggetto. Secondo me è pericoloso dividere per categorie, perché si perde la problematica fondamentale. A livello tecnico c'è una valenza specifica.

Cerasuolo: Brandi aveva ben presente che cosa fosse

la patina in pittura dal punto di vista tecnico. Però non ha mai dato una definizione fisica della patina.

Philippot: Perché quando Brandi ha scritto sulla patina c'era la polemica con Londra. In quell'occasione, si creò grande confusione tra il problema della patina e quello delle velature.

Cerasuolo: Però Brandi aveva le idee chiarissime. Tra le righe, a proposito della pellicola di essudato dell'olio, parla della 'pelle', così come la definisce Balducci. Ne parla fra le righe, perché preferisce sempre una definizione traslata.

Philippot: Sì. Ma io, vivendo in un mondo nordico, dovevo dire esattamente che cosa è la patina.

Cerasuolo: Forse anche nel mondo latino sapere che cosa è aiuta a capire!

Philippot: Certo. Appena si arriva col batuffolo a quella pelle, che cosa è quella pelle, bisogna saperlo.

Secco Suardo: Volevo fare una domanda riprendendo l'argomento della formazione. In Europa, si è arrivati ad accettare il principio che il restauro sia una professione, e quindi necessariamente che debba avere un suo percorso formativo d'alto livello.

Philippot: Sì, è questo un argomento a favore delle scuole, ovviamente, rispetto agli atelier.

Secco Suardo: Dalle scuole, inoltre, ci potrebbe essere un passaggio alle università. Lei però riconfermava la validità di una formazione di bottega, apparentemente contrapposta ad una formazione accademica. Può chiarirmi questo punto?

Philippot: Sì. Io penso che la forma della scuola è quasi indispensabile per ottenere il riconoscimento legale, ma che la formazione della bottega è quella ideale per la trasmissione del lavoro. Dunque il problema sta qui: vedere come combinare queste cose. La bottega non darà mai un diploma, non avrà mai un certo livello di statuto: questo è il problema.

Secco Suardo: Quindi potrebbe essere una fase successiva, secondo lei, ad una formazione accademica riconosciuta?

Philippot: Ma, i tentativi sono talmente vari, in pratica, che non vedo esempi utili. Comunque, il gran

pericolo della scuola è sempre il succedersi di corsi unicamente teorici. La difficoltà per un organismo, un'istituzione scolastica è quella di trovare il materiale, gli oggetti su cui lavorare. Una via interessante è stata presa a Maastricht. Conosco un atelier che riceve soldi, credo dalla provincia o comunque da organismi ufficiali, e deve produrre. C'è, dietro a questo, lo spirito mercantile olandese, perché gli apprendisti devono produrre un lavoro che alla fine potrà essere pagato. Ciò presenta degli aspetti positivi, poiché è un'introduzione al mestiere, tutto all'opposto dell'università. Conseguenza: pochissimi ammessi ogni anno, che è una buona cosa, perché l'università tende ad avere sempre più studenti.

Secco Suardo: Questo, però, se divenisse un principio di formazione, sicuramente sarebbe difficile da organizzare. Si potrebbe rischiare di tornare ad una dimensione artigianale.

Philippot: Dipende dalla persona che dirige.

Secco Suardo: Penso all'esempio ormai vecchio della formazione medica, per cui si è voluta creare un'organizzazione di tipo accademico. Quando questo succedeva il restauro si apprendeva ancora in bottega. Adesso l'obiettivo è quello di evitare una formazione empirica a favore di una formazione accademica ad alto livello che sia non solo teorica, garantisca il riconoscimento di uno status professionale e quindi di una posizione di responsabilità all'interno di un progetto.

Philippot: Il vantaggio dell'atelier è la possibilità che offre di portare un lavoro avanti fino alla fine, mentre nella scuola si frazionano gli interventi e sparisce l'aspetto più importante, cioè l'oggetto nella sua unità. Il restauratore deve prendere su di sé la responsabilità di curare un oggetto nella sua totalità e di capire da dove cominciare e come finire. Allora si tratta di inserire su questo una parte teorica a mano a mano che sorgono certi problemi. Non è una cosa facile.

Catalano: Lei prefigura una bottega colta dove si ha la possibilità di riattraversare nel profondo l'esperienza dell'arte e del restauro, ciò che non dà una scuola

divisa in discipline teoriche separate.

Secco Suardo: D'altra parte, se si afferma il principio che sempre di più il restauratore deve avere un ruolo di protagonista nella progettazione rispetto alle altre professionalità coinvolte, credo che il problema sia come la sua professionalità sia misurabile da parte degli enti pubblici. Così come in altri campi, la formazione è la minima, se vogliamo, obbligatoria garanzia: una persona può essere laureata in medicina ed essere un disastro, ma la laurea è la condizione minima per riconoscere a questa persona un livello professionale.

Philippot: Non è che faccia propaganda per questa formula. La presento solo come una possibilità interessante.

Cerasuolo: I laboratori annessi ai musei potrebbero essere luoghi deputati ad una formazione di questo tipo.

Zorzetti: Noi ci siamo formate con un restauratore che lavorava nei laboratori del Museo di Capodimonte, ed è stata una formazione lunga.

Philippot: Ah sì, sicuro. Il problema è come inserire questa formazione in un sistema che sia valutabile in termini amministrativi.

Zorzetti: Il vantaggio di formarsi in un laboratorio come quello di Capodimonte, avendo anche la fortuna di incontrare un maestro bravo, consiste nell'opportunità che si ha di lavorare su molte opere, vedere e conoscere molti altri interventi, con tempi e modi congeniali ad un apprendimento attivo. Più che delle ricette o delle norme operative, l'esperienza nel laboratorio offre un'impostazione che predispone ad affrontare casi sempre nuovi, mentre mi sembra che le scuole propongano spesso metodologie forzatamente standardizzate.

Philippot: Sì. Bisogna vedere anche come l'Amministrazione ha inquadrato tutto questo, perché, per esempio, in Italia c'è tutta la categoria degli 'operatori tecnici' che sono una categoria riconosciuta, ma non possono assumersi alcuna responsabilità. Ora un restauratore deve poter prendere delle responsabilità. È fondamentale capire nella formazio-

ne qual è il punto di partenza. Ho sempre rivendicato un livello universitario, come qualità del lavoro, del pensiero, della cultura; però se lei prende una facoltà di Storia dell'arte, per esempio, e cerca di inserirci una sezione di restauro non sarà una cosa facile. Mentre, se parte da un museo, dove passano opere che si restaurano, che si prendono in un certo stato, si riportano in un altro, si parte da una base migliore. Il problema è di incastrare tutto ciò in un sistema di tipo universitario, ma di conservare l'importanza della pratica come nucleo fondamentale. Vedo i restauratori che escono dalle scuole non avere un'indipendenza sufficiente. Mentre ho visto gente formata da Taubert, per esempio, a Monaco, nell'atelier, che a un certo punto assume la responsabilità di un cantiere. Questo in Italia manca. In realtà, secondo me, l'unico principale scopo della scuola è fornire un titolo di studio come per le altre professioni. Ma come si struttura l'insegnamento che porta a questo titolo è un problema un po' diverso. Si cerca una fisionomia uguale agli altri percorsi formativi, se no non si avrà mai alcun riconoscimento: è una questione di mentalità. Certo, mi domando fino a che punto è possibile fare passare l'atelier per una scuola. In un paese come la Francia non lo vedo. In Olanda funziona: dove la gente è più empirica, più pratica, può funzionare meglio.

Secco Suardo: Anche perché tutto lo scenario di interdisciplinarietà che ormai il restauro richiede sempre di più ha bisogno di una struttura formativa di qualche tipo.

Philippot: Sì, ma l'interdisciplinarietà si forma intorno all'oggetto che dà la finalità, senza la quale l'interdisciplinarietà diventa formale.

Cerasuolo: Parlavamo prima di com'è nato il suo libro con i Mora, che è rimasto per gran parte un caso isolato. Una via interessante è anche quella di lavorare per la formazione di un materiale didattico.

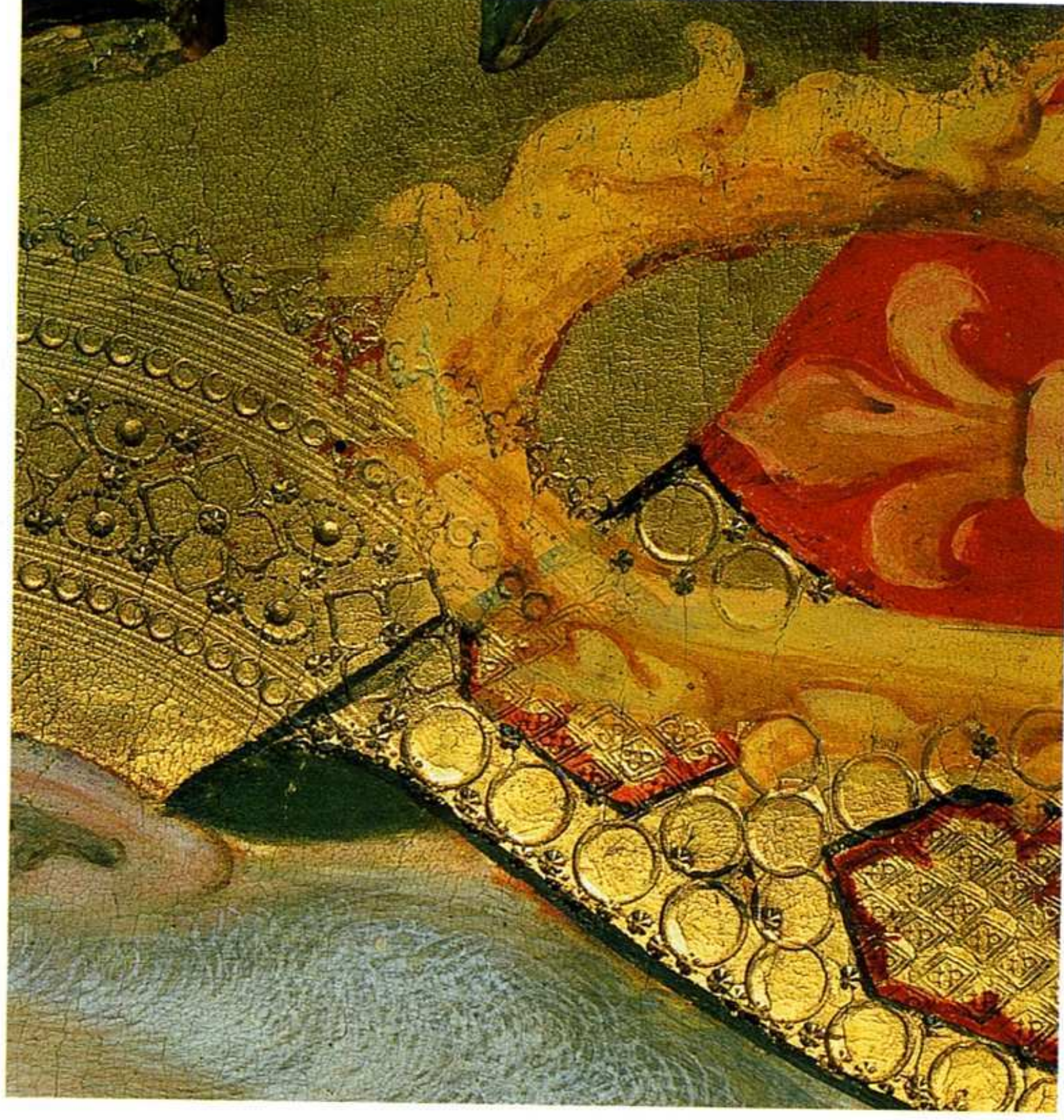
Philippot: Taubert, a ogni allievo che restaurava una policromia, faceva rifare la policromia su dei pezzetini di legno; così la doratura, poi tutto quello che si può fare su una doratura: incisioni, punzonature,

velature, graffiti. Perché solo rifacendo si capisce. Dunque: fare il campione didattico è un bell'esercizio per l'allievo e non danneggia nessun oggetto, ma insegna a guardare.

Zorzetti: A riconoscere e a capire il comportamento dei materiali.

Philippot: Sì esattamente. E questo è un punto importante. Mi ha colpito, per esempio, guardando i primitivi senesi, la grande varietà di tecniche utilizzate per l'oro, veramente incredibile. Di una raffinatezza tale che il risultato è equivalente alla pittura. L'effetto di profondità sull'oro, ottenuto solo con velature, graffiti, tre o quattro sistemi combinati. A Siena o a San Gimignano si possono vedere cose fantastiche. Si vede subito allora, dopo un po' d'abitudine, uno che è veramente un artista, che dipinge attraverso tutto questo gioco di graffiti e l'artigiano che fa un graffito e basta. Per esempio Sano di Pietro non è Neruccio de' Landi, si vede subito: le tecniche sono uguali, ma il risultato per l'uno è pittura, per l'altro è graffito.

Siena, Pinacoteca Nazionale, Sano di Pietro, trittico, pannello con S. Martino e S. Francesco (particolare).



Cerasuolo: Cosa pensa della formazione dello storico dell'arte che segue i restauri?

Philippot: Ma, io non ho mai pensato ad un sistema. Credo che l'unica cosa sia fare come ho fatto: andare spesso a guardare.

Cerasuolo: Il problema è che all'università questo non è previsto.

Philippot: No, ma se si ha la possibilità di entrare in un museo, in un laboratorio di restauro, di andare a vedere, di starci per ore, penso che questo sia l'unico sistema.

Cerasuolo: Non si dovrebbe, non dico rendere obbligatorio, ma formalizzare maggiormente un tipo di apprendimento di questo genere?

Philippot: Mi sembra più facile formare lo storico dell'arte perché basta che abbia la volontà di capire e di guardare, in fondo. Ci vuole un interesse per questa dimensione; se no farà, non so, iconologia, per esempio.

Catalano: La definizione formulata da Brandi di restauro implica un processo d'interiorizzazione dell'immagine...

Philippot: Ma l'immagine è già interiore, dunque questo è un po' dire due volta la stessa cosa. L'immagine si materializza nell'oggetto ed è interna alla coscienza.

Catalano: Eppure, la logica attuale nega l'interiorità dell'immagine, vede il restauro condizionato da tempi esterni, snaturato da scadenze perentorie e risultati finali certi, il più possibile uniformi ma eclatanti, privi di problematiche.

Philippot: Questa è un'accusa a tutto il mondo moderno. Si fa un restauro perché si prevede un'elezione o una festa, un anniversario, una mostra. E allora c'è una ragione. Non esiste una politica della conservazione, ma quando si ha bisogno di un avvenimento culturale il restauro è l'ideale, cascano tutti su questo. Se non parte dall'oggetto la decisione risulta esterna. Perché tutta Roma è adesso in restauro? Per il Giubileo, no? Chiaro. E questo è pericoloso perché orienta il restauro verso l'effetto spettacolo. Mentre un buon restauro è quello di cui

nessuno si accorge. Ma spesso la motivazione è fuori del restauro, intorno, sopra.

Cerasuolo: Non trova che a volte il pensiero di Brandi venga utilizzato in maniera strumentale?

Philippot: Ma certo. È diventato l'autorità, per un periodo almeno. Dunque, se si riesce a fare riferimento a qualche frase di Brandi, non si manca di farlo.

Cerasuolo: E un modo per dire che è stata rispettata l'istanza estetica o quella storica si trova sempre.

Philippot: È come gli architetti e la Carta di Venezia: anche se fanno il contrario di quello che dice. Si fa riferimento ad un'autorità per difendersi, ma non è una cosa pensata.

Cerasuolo: Come spiega questo sterilirsi del dibattito sul restauro?

Philippot: Gli anni subito dopo la guerra sono stati anni veramente eccezionali. Per una quantità di condizioni riunite. Durante la guerra c'era stata una lunga mancanza di contatti internazionali di tipo intellettuale, e in tutti i paesi c'era il desiderio di confrontarsi. Un desiderio di scambio, di capire. Le persone che avevano posti di responsabilità, che fossero storici dell'arte o restauratori o chimici, erano poche e si occupavano di tutto. Era un'apertura che la specializzazione ha ridotto. Penso a persone precise. Come Brandi in Italia, ma c'era Bazin in Francia, c'era il direttore del Doerner, Wolters, a Monaco e altri ancora. Queste persone hanno sentito il bisogno di chiarire il problema restauro. E allora le idee si sono manifestate attraverso occasioni come la polemica di Londra, che ha costretto tutti a pronunciarsi su questi temi, chiarirne le basi. Tutto questo si è sviluppato negli anni Cinquanta. Ma dopo, naturalmente, non si fa due volte la stessa cosa. Raggiunto lo scopo previsto bisogna trovare altri scopi, ma dove sono questi altri scopi? Nel frattempo il restauro, essendo stato pubblicizzato, ed è colpa nostra, da tutti, averne parlato tanto perché si affrontasse il problema è diventato una moda: il pubblico si è interessato, capendo pochissimo, naturalmente, ma chiedendo molto.

E allora è diventato un fenomeno di massa.

Catalano: Come si poteva evitare?

Philippot: Mah. È la storia, non so come si evita la storia, sa. Noi abbiamo vissuto questo quando abbiamo scritto il libro sui dipinti murali pensando di non parlare più di questi argomenti. E mai se n'è parlato tanto come da quando è uscito il libro. Ci siamo accorti però che pochissimi lo avevano letto. Lo compravano per comprare la scienza che c'era dentro.

Cerasuolo: Però non a caso dopo si è parlato di più di pittura murale, perché c'era qualcosa su cui basarsi per scrivere altro.

Philippot: Era metodologia generale, infatti.

Cerasuolo: È stato un contributo di base, che per i dipinti mobili manca tuttora, come manuale organizzato, intendo dire.

Philippot: Sì, ma in fondo il modo di avvicinare il problema è generalizzabile. L'unica studiosa che l'ha fatto è, per il restauro archeologico, la francese Berducou. Lei ha ripensato l'archeologia un po' come noi abbiamo ripensato la pittura murale: mettendo l'oggetto nel contesto e riflettendo sul problema insieme al contesto, intendendo il restauro come Brandi, cioè come ricezione dell'opera, ricezione dell'avanzo archeologico, con tutto quello che può significare, secondo dove viene trovato, insieme a che cosa. Tutto ciò interessa il restauro, avvicina l'archeologia al restauro. L'archeologia ben pensata, non è una ricerca di oggetti, è conservazione del passato.

Cerasuolo: Tornando al discorso sugli anni Cinquanta e alla polemica sulle puliture. In realtà Brandi uscì vincente da quella polemica.

Philippot: Così noi siamo convinti, almeno.

Cerasuolo: Fu la posizione più autorevole, accolta anche da studiosi stranieri come Gombrich, Kurz.

Philippot: Sì, bisogna vedere però l'evoluzione della pulitura dei quadri in Europa: si avvicina sempre di più al sistema anglosassone.

Cerasuolo: È quello che stavo per dire.

Philippot: Ecco. Dunque, non ho capito tanto.

Catalano: Ma è lo stesso fenomeno per cui Brandi è

stato accolto teoricamente ma tradito nella realtà.

Philippot: Accolto, ma capito? Accolto, venerato come un'autorità, ma non capito per questo.

Cerasuolo: Ma Brandi sosteneva che una pulitura non doveva essere un'operazione meramente tecnica che eliminasse i materiali estranei dalla superficie di un dipinto, ma un'interpretazione critica. È difficile che un restauratore, oggi, sostenga una pulitura come interpretazione critica.

Philippot: Ecco. È la paura della 'soggettività' che fa sviare tanta gente.

Catalano: Sì, ma qualsiasi operazione di restauro non può che essere interpretativa.

Philippot: È chiaro. Ma non è una ragione per non intervenire. La mia risposta è che negarlo è un'altra soggettività: è altrettanto soggettivo.

Cerasuolo: Infatti, noi abbiamo sempre trovato molto bella la sua definizione di 'stato attuale dei materiali originali' per quello che si può ottenere come forma illusoria di oggettività in una pulitura 'totale'.

Philippot: Sì. Ma l'unità dell'insieme è sempre una cosa che è nella coscienza di chi guarda. Nessuno può togliere questo fatto.

Zorretti: Per questo è difficile insegnare il restauro, pensare ad una scuola. Insomma, trasmettere questo è più un lavoro d'educazione che non...

Philippot: Non un'argomentazione. Ad un'argomentazione c'è sempre un argomento contrario da opporre. Ma quando ci si immerge in un ambiente dove si pensa così, si lavora così, la cosa passa naturalmente.

Catalano: Anche questo rincorrere metodi esatti. È un'illusione.

Philippot: Che poi non è che il rovescio di un'altra posizione moderna, che dice: «Questo non è un'opera d'arte, se io lo metto al muro diventa un'opera d'arte. Se dico che è un'opera d'arte è un'opera d'arte».

Questo è un atteggiamento ben noto nell'arte contemporanea. Qui è il contrario: non si vuole più l'oggetto, si vuole eliminare l'oggetto. Lo stesso estremismo, di segno opposto. Eh, il restauro del contemporaneo è un altro rompicapo: meglio non incominciare.

Catalano: Che ricordi ha di Brandi nei laboratori e nei cantieri di restauro?

Philippot: Ricordi diretti non ne ho, non sono mai stato presente. Ma so che quando i Mora lavoravano su un pezzo importante, lui era là, ogni giorno accanto, a vedere. E nei primi anni dell'Istituto lavorava anche con gli allievi, per ricostruire per esempio gli affreschi di Viterbo. In parte le soluzioni adottate le hanno messe a punto insieme. Dunque, era molto vicino al lavoro che si faceva nei laboratori. Non sembra così, perché il suo modo di scrivere è molto lontano da questo, ma in realtà come persona era molto vicina. Un riflesso si ha nei suoi articoli, dove si vede l'immediatezza delle sue reazioni a tutte le situazioni. E poi, quando si trattava di riempire una lacuna o no, di ritoccare o no, una pittura da fare o no, poteva succedere che i Mora avevano un parere, lui non era d'accordo e loro di nascosto facevano una prova. Poi lui passava, diceva qualcosa o non diceva niente, così c'era una specie di piccola guerra, insomma, era divertente.

Cerasuolo: Brandi era per un intervento generalmente più limitato?

Philippot: Ma, no, di solito il restauratore ha un'idea più precisa di quello che può fare rispetto ad ogni altra persona, qualsiasi sia la sua competenza.

Dunque, se Laura Mora diceva: «Questo lo posso fare, usiamo questo», lui diceva: «No, no, no...», lei cominciava piano piano, poi lo convinceva.

Catalano: Tendeva a far intervenire poco?

Philippot: Sì, sempre. Era l'impostazione generale, perché si partiva da una situazione dove bisognava frenare sulle quattro ruote.

Catalano: È importante sottolineare che, pur ponendosi il problema estetico del senso dell'immagine, Brandi si muoveva prioritariamente in un'ottica conservativa. E quindi l'unità era suggerita, evocata...

Philippot: Sì, sì. È chiaro. Bisogna avvicinarsi a questa cosa. E fino a che punto si può senza cascare in un buco, questo è il punto. Ci si avvicina e poi a un certo punto si è andati troppo oltre. Non si può tornare indietro. Ma questo un restauratore l'anticipa

meglio che qualsiasi storico dell'arte. È naturale, perché passa la vita dalla mattina alla sera davanti a dei quadri. Le sovrapposizioni di certe materie le conosce a memoria. Per avere questo tipo di cultura bisognerebbe stargli accanto lo stesso tempo con la stessa attenzione, nessuno storico dell'arte può farlo.

Catalano: Secondo lei, in quale direzione uno storico dell'arte può 'aiutare' un restauratore?

Philippot: L'aiuto viene dalla cultura che ha e dai paragoni che spontaneamente fa con altri casi che conosce. Secondo gli interrogativi che ci si pone, si vedono altre cose: e ciò aggiunge una prospettiva diversa.

Catalano: Come vede questa dinamica, questo rapporto restauratore-storico dell'arte?

Philippot: Una dimensione molto umana. Molto delicata, perché la soggettività è determinante in questi casi. Non vedo una regola né un metodo. Ma il fatto di essere convinti di avere lo stesso scopo, di lavorare per la stessa cosa, fa sì che ognuno provi un po'.

Catalano: Come guardare all'opera nella consapevolezza delle nostre moderne assuefazioni visive senza rimanerne prigionieri?

Philippot: La mia sensazione generale è che si lascia poco parlare l'opera d'arte. Si guarda poco. La maggioranza della gente proietta subito sull'opera.

Proietta delle cose, delle sensibilità, formate non so come, ma che non tengono conto dell'oggetto che è là davanti. Lo sforzo più difficile, sia per lo storico dell'arte nell'insegnare agli studenti che per il restauratore, è di vedere l'oggetto con la sua distanza e la sua alterità, eppure aderirci. Quest'adesione e questa distanza che sono insieme sempre, perché se riconosco qualcosa come un'opera d'arte vi aderisco, insomma, m'identifico, eppure non è mia; l'espressione non è la mia espressione, è quella di un altro che devo rispettare.

Catalano: È l'andirivieni...

Philippot: È l'ermeneutica, infatti.

Catalano: Ma per lei questi concetti erano già presenti prima dell'approdo all'ermeneutica. Dell'andirivieni con l'opera accennava già nei suoi primi articoli.

Philippot: Sì, sì. Questo pensiero forse l'avrà formulato anche mio padre, è possibilissimo. Quello che lui mi ha esplicitamente detto e quello che ho ritenuto dallo stare accanto a lui, non so, proprio non posso più distinguere: non l'ho documentato, questo. Tanto più che io facevo opposizione naturalmente, com'è logico a quella età. Dicevo il contrario. E tiravo fuori gli argomenti attaccando. Com'è naturale.

Catalano: E suo padre come reagiva?

Philippot: Ah, era piuttosto calmo, in queste cose. Dava l'impressione di averne viste tante. Diceva, per esempio, che l'ultimo batuffolo quando si pulisce è sempre psicologico.

Catalano: Cioè?

Philippot: Quello che ho detto: è psicologico, dipende dalla psicologia della persona. Non è tecnico, si sente. Questo è il limite.

Catalano: Dava vibranti definizioni, suo padre.

Come restauratore aveva una sensibilità, una capacità di definire quello che faceva lui stesso molto particolare.

Philippot: Sì, relativamente sì, rispetto ad altri restauratori.

Zorzetti: Aveva scambi con i suoi colleghi, o era isolato?

Philippot: Piuttosto un isolato. Faceva un corso di disegno e pittura, un corso serale all'Accademia, dove aveva contatto con i giovani.

Cerasuolo: Però ha avuto rapporti col Giappone, addirittura. Allo stesso tempo era aperto anche al confronto con laboratori lontani.

Philippot: Sì, sì. Io ero andato in Giappone, ho portato dei restauratori là, che sono tornati e hanno parlato di quello che hanno visto e così mio padre si è interessato alle loro tecniche.

Catalano: Suo padre, quindi, non si spaventava di confrontarsi con esperienze diverse.

Philippot: No. Ma non cambiava facilmente. Come tutti gli artigiani, si sentiva sicuro di ciò che sapeva fare bene, questo è naturale. Erano frequenti le discussioni con Coremans, in laboratorio, che proponeva nuovi materiali usando motivazioni scientifiche:

«È questo il prodotto migliore». E lui: «Vediamo, vediamo». L'introduzione dei prodotti sintetici è stato un grosso affare.

Catalano: Lui era restio?

Philippot: Sì, si è visto che non era utile andare troppo in fretta. Questo falsa molto in tutti i campi; parliamo del restauro ma è vero in tutti i campi. Per scrivere un libro, per fare i corsi all'Università. Oggi si passa, direi, più tempo a scrivere rapporti su quello che si fa che a fare. La malattia del tempo.

Catalano: Che impressione sta ricevendo da queste domande?

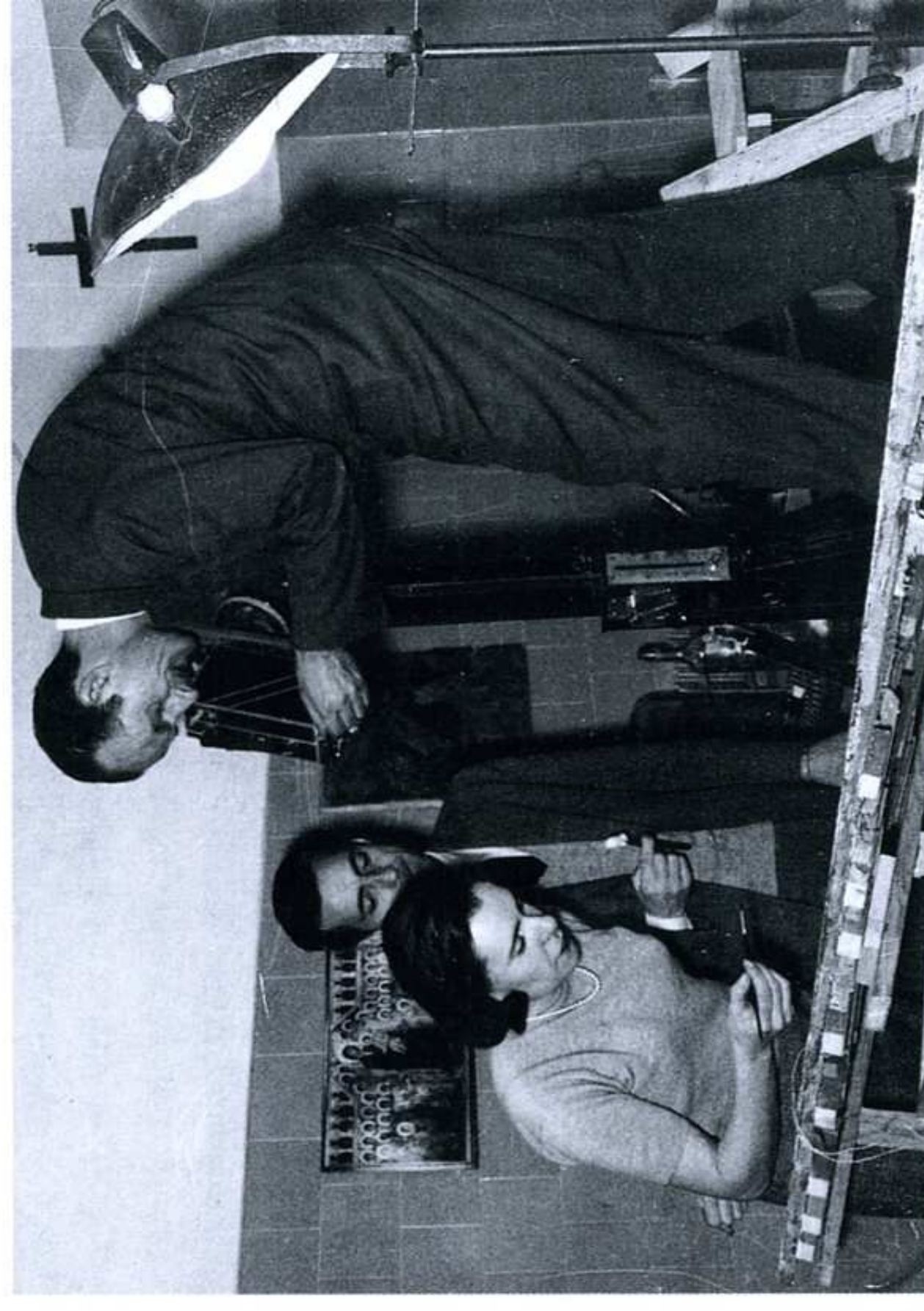
Philippot: Ho riattraversato molti percorsi. Tutto. Mi aspettavo che sarebbe stato interessante. Perché, come dicevo prima, non avrei mai ricominciato a pensare alle circostanze dei miei inizi: erano troppo evidenti per me, non erano problematiche in nessun senso.

Catalano: Invece è un percorso particolare, per nulla scontato.

Philippot: Benissimo. Mi avete fatto rivivere tutto un periodo. Peccato che voi non avete avuto occasione di conoscere la situazione tedesca. È interessante e un po' diversa. C'è il problema della lingua.

Zorzetti: Allude alla situazione attuale?

Roma, ICR, riprese cinematografiche della *Maestà* di Duccio.



Philippot: Non solo. Perché la teoria del restauro è importante nei paesi germanici dall'inizio del secolo. Da Riegl in poi.

Catalano: Tornando a Brandi, lei prima ha contestato l'uso della parola 'sistema' a proposito della *Teoria del restauro*.

Philippot: Sì, perché 'sistema' mi fa pensare ai tedeschi, a Hegel, per esempio. E non sento niente di simile in Brandi: forse solo perché il modo italiano è un po' diverso, più sciolto. Croce ha un sistema, mi pare più sistematico di Brandi. In Brandi c'è la reazione immediata, che rimane sempre sensibile, filtrata attraverso la sua stessa personalità. Sistema nel senso di volontà di sistematizzare, non lo vedo tanto. Ma la volontà di capire tutto, questo sì.

Catalano: Nella *Teoria del restauro*, non pensa che ci sia stata la volontà di sistematizzare una materia?

Philippot: Mah, in questo senso qui, di ordinare, senz'altro: perché c'era un caos tale che era necessario mettere un po' d'ordine. In questo senso, sono d'accordo.

Catalano: La *Teoria*, di per sé, aveva una forma chiusa.

Philippot: Sì, parlava perfino di dedurre tutto il restauro dal concetto di arte, e questo per me era un po' forte, diciamo. Comunque era una linea utile.

Cerasuolo: E oggi in che maniera possiamo intendere questa linea? Oggi, che si pone il problema di restaurare anche altro e non solo le opere d'arte?

Philippot: Per me questo non fa problema, perché l'esteticità è una dimensione che si aggiunge o che è più forte nell'opera d'arte rispetto a un altro oggetto. È una questione di gradazione, non è una questione di natura, perché la storicità è già inclusa nel 'sistema'. Se Brandi avesse lasciato da parte la storicità, sarebbe un problema, ma visto che l'inclusione fin dall'inizio: bisogna vedere caso per caso dove la si colloca.

Cerasuolo: Quindi una storicità che non esclude l'estetica, che in qualche modo la contiene.

Philippot: La storia contiene tutto. Quando si guarda un paesaggio non si guarda un'opera d'arte, però

una dimensione estetica c'è. Il paesaggio non è la natura, è 'storico', noi ce lo siamo costruito attraverso i pittori che hanno 'inventato' il paesaggio, sviluppato questo tema. Dunque un'esteticità c'è sempre, una specie di irraggiamento dell'arte a lunga distanza, direi, che permea la sensibilità di tutti, senza che ce ne accorgiamo. Ma, se si va alla radice, perché guardiamo in un certo modo, è perché tra di noi e un certo tempo ci sono gli impressionisti, ci sono i pittori inglesi, che ci hanno fatto vedere la natura in un altro modo. I primitivi fiamminghi erano così precisi nel vedere tutto, ma una nebbia è impensabile per loro, perché è una confusione nella chiarezza dell'immagine cercata. Poi c'è stato un momento in cui la nebbia è stata l'ideale... Dunque, questo è un concetto storico ma che ha i suoi momenti di scoperta nell'arte. Come anche l'arte contemporanea, per quanto ne ho potuto capire, ed è molto poco - mia moglie se ne occupa e abbiamo delle discussioni un po' difficili ogni tanto - propone un certo modo di vedere, questo è l'aspetto interessante. Già, il fatto di fare un'opera, che sia d'arte o no, con tutto quello che si può racimolare sulla strada, spinge ad avere un altro sguardo su queste cose.

Catalano: L'arte restituisce altre possibilità di lettura del reale.

Philippot: Ecco. E questa è stata sempre una funzione dell'arte. Non sempre intenzionale da parte dell'artista, ma socialmente ha funzionato così.

Catalano: Qual è il suo rapporto col pensiero di Brandi oggi, in particolare sul restauro?

Philippot: Ma per me è sempre il punto di riferimento, direi; quando voglio chiarire una cosa, dico: «Vediamo un po' come la vede Brandi». E poi continuo a pensare senza occuparmi se ragiono allo stesso modo o diversamente: credo di pensare un po' per me, a quel punto. Però, appena ho un problema un po' strano, vado a vedere quello che ha scritto, trovo un passo che mi aiuta. Per mia moglie è lo stesso, ma lei ha incominciato con Heidegger che è una foresta infernale in cui ci si perde facilmente. Avere un pensatore guida, insomma, da

qualche parte: non si ritiene di doverlo seguire in tutto, questo no, ma è come un amico da cui si cerca consiglio.

Cerasuolo: Ma il fatto che per necessità storica Brandi abbia voluto mettere ordine su tutta la problematica del restauro, non ha favorito un uso schematico del suo pensiero?

Philippot: Ma questa tendenza alla sistematizzazione - adesso mi servo del vostro vocabolario - è un'esigenza del pensiero! Se vuoi chiarire devi unificare: dividere unendo, lo dice Aristotele.

Cerasuolo: È una divisione, diciamo, convenzionale, funzionale a mettere chiarezza.

Philippot: Così funziona la mente: per chiarire le cose bisogna unificarle e poi dividerle. Per organizzare i dati, insomma, per articolare il pensiero del reale, per articolare il singolare con l'insieme. Dividere per unire.

Cerasuolo: Io penso al fatto che quando si parla volgarmente dell'istanza estetica e dell'istanza storica questi concetti vengono utilizzati come schemi rigidi, banali, come due cose contrapposte.

Philippot: Ah, sì. La terminologia italiana si è troppo affinata a dare un nome ad ogni momento di quello che si fa. Nemmeno io ci vedo chiaro nel restauro storico, nel restauro filologico, nel restauro critico. Per me tutto questo crea confusione. Il restauro è critica. Forse, si capisce un po' meglio nell'archeologia.

Cerasuolo: Una definizione del restauro oggi come la darebbe?

Philippot: Una definizione del restauro, oggi? No, non cercherei di darne. Quella di Brandi mi va bene.

Cerasuolo: Il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte.

Catalano: Ma lei ha prefigurato atti continui di riconoscimento, non un momento.

Philippot: Sì, ma questo non è molto originale.

Catalano: Ha parlato di critica in atto, più che di atto critico. C'è un passaggio, in questo.

Philippot: Sì, ma bisogna pensare anche in che circostanze ho formulato queste espressioni. 'Critica in

atto' è un concetto venuto molto presto, come avete ricordato. Perché volevo far capire che il restauratore pensa, anche, non esegue e basta. È solo questa la ragione di quell'espressione, in quel momento.

Catalano: D'altra parte, il concetto di 'ascolto' dell'opera mi sembra che sia una costante di tutto il suo approccio. Ed è in altri termini presente anche nello stesso pensiero di Brandi.

Philippot: È incluso.

Catalano: Però io vedo un'autonomia di pensiero che non significa contrapposizione.

Philippot: Quando ho letto Brandi, ho trovato concetti che sentivo ma non avevo. E avere i concetti è anche uno strumento per andare avanti.

Catalano: Però poi ha sempre affinato i suoi stessi concetti, e alla fine è pervenuto ad un suo approdo.

Philippot: Quando io ho parlato, negli ultimi articoli per la Francia, di restauro come 'atto critico', è perché c'era un gruppo di filosofi, diretto da un pittore filosofo, un filosofo pittore... di cui non ricordo mai il nome, che ha fatto quella rivista "Recherches Poétiques", credeva di inventare qualcosa con questa 'i' che aggiungeva, quando in Brandi è ovvio che una poetica è il modo di fare l'arte. Costoro volevano estendere al restauro la loro idea di 'poietica', e allora io sono stato assolutamente contrario, perché se si apre appena questa porta ai filosofi è pericolosissimo. Così ho scelto la definizione di 'restauro atto critico', cioè non 'atto creativo', per controbattere la loro idea che in tutto c'è la creatività. È un concetto che torna sempre, un numero molto conosciuto. Io volevo stroncare quest'idea, per questo ho detto: «No, il restauro non è creazione, assolutamente, è rispetto della creazione di un altro, e dunque è un atto critico». Vede, le due espressioni le ho usate in circostanze molto diverse, a distanza di tempo. Non è che cambiano i concetti, cambia la luce; mi indirizzo in prima linea a certe persone per rettificare un'idea con una visione mia che difendo e, secondo da dove viene il nemico, direi, cambio le armi, e questo fa cambiare il pensiero. Per cambiare ci vuole un motivo.

Catalano: Ma lei non procede per rotture.

Philippot: No, per forza, perché è sempre la stessa visione, solo la difendo su un nuovo fronte. Questo fronte a volte è ovvio, perché lo dichiaro, ma non sempre è ovvio.

Catalano: C'è una libertà nel suo pensiero che forse proviene dall'interiorizzazione profonda di quello che vuol dire il restauro avvenuta proprio attraverso la figura di suo padre. Da questo punto di vista il suo percorso è molto peculiare per uno storico dell'arte.

Philippot: Mi ha molto interessato, questo che ha detto. Perché non sono mai stato cosciente di ciò fino a questo punto. Ho sempre detto, sapevo, che all'inizio dovevo tutto a mio padre. Ma lei lo ha formalizzato e me l'ha fatto capire meglio. Molto meglio. Ancora oggi, quando faccio certe cose mi dico: «Cosa avrebbe detto, cosa avrebbe fatto mio padre?».

Catalano: Quando lei ha descritto le lumeggiature, l'uso dell'oro in Sano di Pietro, ho pensato che è molto difficile trovare uno storico dell'arte, anche di grande statura, che abbia questo tipo di sensibilità e di attenzione per la materia. Lei ce l'ha in modo molto particolare, perché ha avuto una formazione non accademica, in qualche modo, fin dall'origine.

Philippot: Sì, è vero, nell'arte la forma e il modo di farla sono pensate insieme. Ma credo che ora sia chiaro che certi cambiamenti nel mio pensiero non si possono capire o sapere perché sono avvenuti solo dai miei scritti. Molte volte, sono testi sollecitati da circostanze precise. Mi rivolgo ad un certo pubblico con un certo scopo in un determinato momento. Ma il concetto lo formulo in termini generali, perché voglio vederlo sempre nell'insieme; a prima vista ciò non appare. Tutto è coerente, insomma, non c'è un punto di rottura, solo che è cambiato il pubblico. E col tempo, anch'io, naturalmente, ho visto le cose con distanze varie...

Secco Suardo: Secondo lei, il suo pensiero, e anche il pensiero di Brandi, rispetto al periodo di cui si parlava prima - quaranta anni fa circa in Europa - oggi si sta applicando e diffondendo o accade il

contrario, e perché?

Philippot: Io direi che il diffondersi di ciò che è stato capito di quello che abbiamo fatto in quel periodo è diventato negativo, a un certo punto. È come ogni fenomeno di massa. Se c'è un posto molto bello, finché ci sono pochi turisti, sono quelli che apprezzano. E poi arriva la gente che viene perché si sa che si deve andare a vedere quel posto. E allora è finita. Apparentemente non è cambiato niente e in fondo è cambiato tutto. Sembra un fenomeno quantitativo, ma è un fenomeno qualitativo. E questo succede in tutti i campi. Il posto dove ho la casa di campagna nelle Ardenne, per esempio, è lungo un fiume che ancora qualche anno fa era come sempre, di una purezza perfetta: c'erano le trote, tutto quello che si voleva. Adesso, hanno fatto una diga per avere un po' d'elettricità, per dare lavoro a quattro gatti in un villaggio. Questa diga fa alzare e scendere l'acqua, ci sono piante che sono sparite, non resistono a queste piene innaturali, brutali. Ogni ventiquattro ore c'è una piena, poi scende, c'è tutta una zona che subisce un'erosione e poi, non c'è quasi più pesce. Allora, prima dell'apertura se ne versa tanto dentro, poi arrivano schiere di pescatori e li prendono, li riprendono, e si dice: «Beh, nel fiume c'è sempre pesce, c'è tuttora pesce nella Samois, non è cambiato niente». È cambiato tutto. È cambiato tutto. E quelli passano sempre per lo stesso passaggio, per questo sono arrabbiati: lungo la mia casa c'è un prato e l'acqua è tenuta da una specie di muro naturale di pietra; per mantenere questo dopo le piene d'inverno c'è un gran lavoro. Se dietro a questo muro i pescatori passano e vanno, fanno un canale, e l'acqua comincia a passare dietro il muro e alla fine non è più un prato, è tutto, come si dice, un pantano. E allora, ogni volta che arriva un pescatore arrivo io, e dico: «Non si può pescare qua». Mi risponde: «Ma perché, non faccio niente di male». E io: «Sì, lei fa molto male, perché se passa da solo non è niente, ma se passano in dieci, cento come lei, guardi che succede...».

Catalano: E quanti sono passati per il restauro, sul

pensiero di Brandi come quel pescatore?

Philippot: È lo stesso fenomeno, capisce? E il dilagare fa scendere qualche cosa, fa diminuire il valore, e porta con sé anche il bisogno di quantità, produzione, produttività di cui abbiamo parlato.

Catalano: Di semplificazione.

Philippot: Semplificazione, questo faceva sempre arrabbiare mio padre: quando lui spiegava come si fa una cosa e una persona diceva: «Non sarebbe più facile fare così?». E lui: «Non si tratta di fare la cosa facile, ma di fare la cosa giusta». Secondo me il caso del restauro è un caso come altri della cultura moderna. È la massificazione della cultura che diventa un avere più che un essere: si vuole un riconoscimento invece di soddisfare un'esigenza.

Cerasuolo: Il problema è che nel restauro questo avviene anche a danno delle opere d'arte.

Philippot: Perché si fanno molti, troppi restauri. È diventata una moda. Per ogni avvenimento si fa una campagna di restauri. E chi può dire di no, per una volta che riesce ad avere un po' di soldi? Si cercano tutto l'anno invano soldi per fare una cosa indispensabile, ma c'è l'anniversario di un tale artista, si fa una grande mostra, allora il Comune dà i soldi e tutto funziona così. Oppure, un po' prima delle elezioni si ricordano tutti dei problemi culturali, sempre, in tutti i paesi. Non hanno una politica culturale, ma quattro mesi prima, cercano, cercano rapidamente; «Mi dica, che cosa si potrebbe restaurare, ma in fretta sa, perché ho bisogno di farlo per questa data». È così, è dappertutto così. Beh, sa, io sono impotente davanti a questo fatto monumentale, però bisogna capirlo bene.

Zorzetti: Il modo in cui alcuni restauri sono condotti è funzionale a questa logica.

Philippot: Io adesso seguo poco i restauri in Italia e solo a Roma, perché a Roma sono andato quasi ogni anno. Hanno cominciato a toccare una cosa che per molto tempo non si era toccata e cioè le grandi volte delle chiese barocche. Su questo problema in Germania, dove hanno tante cose del tardo Barocco, tra Barocco e Rococò, hanno messo a punto, piano

piano, un certo tipo di tecnica, parlo di organizzazione di cantiere. Hanno pubblicato un libro sul restauro delle chiese barocche. Prima di stabilire gli interventi, hanno fatto studi approfonditi sulle tecniche in tutti gli ambienti di una chiesa. Il lavoro poi è stato realizzato per insiemi di trattamenti. Si comincia, per esempio, da una cappella, a trovare il metodo e calibrarlo, in modo che il riferimento è sempre l'insieme della cappella. Così sono arrivati a mettere a punto un certo modo di lavorare, di collaborare, perché ci vogliono tanti restauratori di specialità diverse per fare questo, dunque il coordinamento è molto importante, deve essere di uno storico dell'arte che si intenda molto di restauro. A Roma, mi sono trovato ad osservare da un anno all'altro il procedere dei lavori durante il restauro di una chiesa barocca: un bel giorno arrivo e trovo tutti gli stucchi bianchi bianchi, di un bianco terribile, perché il resto è sporco. Come si può giudicare il livello di pulitura di questi stucchi quando tutto intorno l'oro è sporchissimo? Ma come intervenire sull'oro, si tratta di ghirlande, piene di polvere. Sono necessarie ore di lavoro per trovare la soluzione più ragionevole e non troppo lunga, perché il ponteggio costa. Prima hanno affrontato una tecnica, poi un'altra tecnica, infine un'altra. Nessuno ha afferrato questo problema dell'intonaco come un insieme. E il lavoro è stato separato: un tipo di lavoro per gli stucchi, uno per gli affreschi e quello che ne viene fuori, come vuole che sia unitario! Sarebbe un miracolo. Questo era sotto la direzione di una Soprintendenza. Là mi sono spaventato, da quel momento non ho più citato l'Italia come un esempio. Non più. Si poteva benissimo cominciare da una cappella, e fare i saggi lassù. Una volta trovato il sistema soddisfacente si procedeva sapendo in che ordine, con che gradazione, lo stucco rispetto alla pittura o se è meglio cominciare dall'uno o dall'altro, forse dei campioni di tutti e due, insomma, questa è una gestione di cantiere.

Zorzetti: Ma no, perché generalmente oggi si restaura sapendo già a cosa si vuole arrivare, avendo già in testa un risultato.

Philippot: È un ragionamento anglosassone: lo stucco torna stucco, pulito, l'oro torna oro, pulito, come se si rifacesse accanto un'altra chiesa. E poi tutto è comandato dal bilancio, ogni anno un finanziamento: un anno si fanno gli stucchi, un anno i marmi, un anno gli ori. In verità, credo che gli ori non si faranno mai perché costano tanto tempo e allora l'oro sarà sempre molto scuro e l'affresco sarà terribilmente pallido. Eppure, l'esempio c'è, era pubblicato: è questo. Vi ho detto di cose belle fatte in Germania. Ci sono anche cattivi interventi, ma quello che vi ho mostrato in questo libro è un bel lavoro. Hanno fatto per tutta la volta quello che fanno per una statua policroma. La stessa cosa. Lo stesso lavoro. Solo in scala più grande, quella di un cantiere.

Cerasuolo: Lei come si spiega questa maggiore attenzione che c'è in Germania rispetto all'Italia?

Philippot: È chiaro, la Germania è un paese che non è mai stato 'classico' né classicheggiante, se non minimamente. Dal Medioevo al Barocco non c'è una vera cesura, e c'è sempre stata una specie di manutenzione o di rimessa al gusto del tempo. Hanno una quantità, anche pericolosa, di artigiani, che tuttora ripropone il barocco, di un kitsch orribile. Nella continuità però hanno conservato le tecniche e dunque si trova gente che, opportunamente istruita, diretta da storici dell'arte che del barocco si sono sempre interessati, può arrivare a formare una squadra efficiente.

Catalano: Invece, in Italia che cosa è successo?

Philippot: In Italia (anche in Francia e in Belgio) si sono consumate delle rotture di tradizione e di sensibilità, mentre in Germania operano con la conoscenza moderna, ma sulla base di una continuità incarnata anche da questi artigiani. Oggi, trovare qualcuno che sappia bene maneggiare lo stucco non è facile. Ma almeno ciò che si dovrebbe fare, da parte di chi è responsabile ad alto livello come un soprintendente, è di vedere che paese ha già affrontato simili problemi.

Secco Suardo: Parlando con amici tedeschi, restauratori, di questo contesto interessante che è la Germania,

ho avvertito una grande preoccupazione nei confronti proprio di questo mondo di artigiani.

Philippot: Sì, c'è una grande battaglia perché gli artigiani sono sindacalizzati, hanno un peso sociale che, per mancanza di numero, i restauratori non possono avere; allora stanno lottando per creare il titolo di 'restauratore accademico'. E ci arrivano, piano piano.

Cerasuolo: E lei ritiene giusto, ovviamente, che si ottenga il titolo di 'restauratore accademico'?

Philippot: Certo, sì.

Catalano: Anche conservando il suo discorso su un tipo di formazione da atelier?

Philippot: Sì, ma si deve oltrepassare questa mentalità artigianale che consiste nel dire: «Sì è fatto sempre così, io faccio così». È pericolosissimo. Il lavoro artigianale è un tipo di lavoro dove la mente e la mano vanno insieme. E questo è difficile che un intellettuale lo capisca. Quel che spiegavo della Germania è un altro fenomeno, è un fenomeno sociale; è la sopravvivenza di un mestiere che ha conservato qualcosa della tradizione. Bisogna trovare le persone, formarle e poi fare una squadra, si fa un lavoro di gruppo.

Secco Suardo: Mentre invece sembra che si stiano creando delle contrapposizioni, anche sociali ed economiche.

Philippot: Sì. È un grosso problema politico. È da dieci anni che va avanti questo.

Secco Suardo: Con l'impressione, tra l'altro, che mentre in Germania succede questo, gli anglosassoni, e in parte gli olandesi, si orientino diversamente. Si cerca di ridimensionare il più possibile il ruolo del restauratore, forse per ragioni di mercato. Mi sembra che sia sempre più difficile nel mondo anglosassone ipotizzare un panorama di tipo brandiano, o come quello che sta ipotizzando lei.

Philippot: Devo dire che non ho simpatia per l'ambiente anglosassone, anche se non l'ho mai frequentato e quindi molte cose non le conosco. Ma è chiaro che la formazione in Inghilterra del restauratore avviene fondamentalmente nel laboratorio scientifico. Per questo si parla innanzi tutto in termini di

materiali. Quando si vuole mettere su un progetto loro dicono: «Facciamo una sezione sul legno, una sul metallo, una sui pigmenti ecc.». E allora, l'opera d'arte sparisce: c'è il legno, il metallo, ci sono i pigmenti. Sempre gente diversa, dietro al suo microscopio. L'oggetto è tutto questo insieme che è passato attraverso la storia, ma questo nessuno lo sostiene, perché lo storico dell'arte aspetta di sapere la verità dagli scienziati. Però i restauratori devono sapere molte cose sui materiali e questo è un punto positivo. Bisogna dire che in questi paesi i restauratori hanno la formazione scientifica più avanzata.

Zorretti: E in Germania?

Philippot: In Germania la situazione è molto più bilanciata. Questa, per esempio, è la rivista pubblicata dall'associazione dei restauratori tedeschi.

Catalano: I restauratori italiani scrivono molto poco.

Philippot: È un equilibrio difficile da trovare, perché ci sono restauratori che non sanno fare altro che scrivere, e quelli spesso non sono buoni restauratori. In questa rivista tedesca, pur essendoci diversi contributi di taglio tecnico, la storia è sempre presente. L'impostazione tiene conto dell'aspetto storico ed estetico. Ma anche dell'analisi dei fatti. Quando accompagnavo su un cantiere il mio amico Taubert, che si occupava di policromie, lui aveva una squadra che lavorava e, circa una volta la settimana, faceva un giro, andava a vedere come procedeva il lavoro, dava consigli, saliva sull'impalcatura. La prima domanda era: «Che cosa avete trovato? Fatemi vedere esattamente cosa avete trovato... Che cosa significa questo strato? E quest'altro? Cosa abbiamo davanti a noi? E cosa facciamo?».

Cerasuolo: Quindi, anche un modo di concepire il cantiere come lavoro collettivo organizzato.

Philippot: Bisogna pensare ad inserire una dimensione archeologica. Una 'archeologia delle superfici', perché tutti i sondaggi sono un'archeologia delle superfici. Senza i sondaggi, dopo non si può controllare cosa c'era, che lavoro si è fatto. Allo stesso tempo si deve avere un'idea dell'insieme. Si procede con i sondaggi, si fa un pezzo per vedere, questo sì.

Ma bisogna saper prevedere come si svilupperà nell'insieme: ci vuole un po' di immaginazione. È qui la 'creatività' del restauratore: deve immaginare quello che non vede, ma si potrebbe far vedere.

Catalano: Un'immaginazione colta.

Philippot: Sì, esattamente, che rispetta i dati forniti dalle stratificazioni dei materiali.

Cerasuolo: Riprendiamo il corso delle domande. È sempre più raro trovarsi di fronte a un'opera che non ha subito alcun restauro. Pensa che un simile oggetto dovrebbe essere sottoposto, per le infinite informazioni che contiene, ad una tutela particolare, ad una sorta di vincolo preventivo, alla non dispersione dei messaggi di cui è testimonianza?

Philippot: Io penso, soprattutto, che opere di questo tipo, che sono di solito nei musei, dovrebbero essere segnalate come tali. Dichiarate - come si dice - 'monumento nazionale'.

Cerasuolo: Perché a noi è capitato di dovere restaurare delle opere intatte, ed abbiamo avuto il rammarico poi, in qualche modo, che non fosse organizzato



Roma, Paul Philippot con Johannes Taubert negli anni Settanta (foto fornita da P. Philippot).

un servizio di raccolta di informazioni adeguato.

Philippot: Io credo che la cosa migliore da fare sia di mettere in evidenza questa condizione. Prima di tutto ciò avrebbe un valore educativo, permette di capire come si presenta un dipinto mai toccato. Poi, per un restauratore, può costituire un punto di confronto molto utile: restaura un quadro dello stesso maestro, o dello stesso periodo, può andare a vedere come è un certo colore, come si è alterato, se si è scurito o è diventato più opaco; questa è la cosa più importante, una specie di 'catalogazione' delle opere in stato vergine. Sarà un libricino piuttosto sottile.

Questo mi ricorda quando le squadre dell'Institut Royal du Patrimoine Artistique compilavano il *Répertoire de la peinture flamande*; andarono a Granada, alla Cappella Reale, da dove tornarono meravigliati: «Ci sono dei primitivi fiamminghi che non hanno neppure craquelure». Subito mio padre disse: «C'è qualcosa che non funziona». Adesso, un allievo di madame Perier ha dimostrato che non sono primitivi fiamminghi, ma copie spagnole. È evidente che si tratta di una tecnica che vuole arrivare allo scopo più velocemente di un pittore fiammingo, è più grossolana, anche se l'effetto è simile. Sono copie tecnicamente perfette, ma è già un'altra tecnica, più affrettata, il pittore non ha avuto la pazienza di far lavorare le trasparenze e allora ha messo un po' di biacca, per esempio, invece di lasciare trasparire il fondo, ha fatto sempre più impasti. Nei fiamminghi - penso a Memling - la pittura è talmente immateriale che non si vede traccia del pennello. Mi ricordo l'esito di quella prima missione, erano tutti meravigliati, dicevano: «Abbiamo trovato dei primitivi fiamminghi in condizioni perfette, intatte, non ci sono craquelure». Mio padre non aveva trovato in tutta la sua carriera un primitivo fiammingo senza craquelure.

Zorzetti: Ma in che epoca sono state fatte queste copie?

Philippot: Sono del Cinquecento.

Catalano: Quindi, si tratta di copie molto antiche.

Philippot: Sì, eseguite a distanza di pochi anni.

Cerasuolo: Vorrei tornare su un argomento che in parte abbiamo già toccato: il termine pulitura porta con sé una visione riduttiva, esclusivamente determinante, di un'operazione che è anche ristabilimento di un nuovo equilibrio nell'opera sottoposta a tale delicato intervento. Quale valenza dà lei oggi al termine pulitura?

Philippot: L'uso di questo termine è una conseguenza delle puliture drastiche. Infatti, in Francia hanno la tendenza ad evitare, oggi, il termine 'nettoyage' e usano 'allègement de vernis', come si dice in italiano, 'alleggerimento della vernice'.

Cerasuolo: Ma, in realtà, non è questa l'operazione che si compie. È difficile che ci si trovi ad operare solo un alleggerimento della vernice.

Philippot: Comunque, il termine è più adeguato. Il risultato di una pulitura, in ogni caso, non è solo visuale, è anche tattile, perché c'è la parte di legante che sarà rimasta in superficie e che una pulitura un po' drastica può danneggiare. In questo caso l'effetto è di una certa crudezza che si vede subito. Quando in una mostra un dipinto viene da un museo inglese o americano si riconosce subito, da lontano: è crudo, aggressivo, mentre gli altri hanno quella dolcezza che mette le cose assieme, fa l'unità. Bisogna sapersi fermare in tempo. Mio padre diceva: «Si dipinge a rovescio. Invece di dipingere mettendo, si dipinge togliendo». Per questo diceva che «l'ultimo batuffolo è 'psicologico'». Quindi è importante dire che si alleggerisce la vernice e non dire che «si fa una pulitura». Perché la pulitura si fa... si fa per terra.

Cerasuolo: Il problema è che la visione anglosassone di pulitura, in qualche maniera è quella che è risultata vincente nella pratica.

Philippot: Perché è talmente banale che è più facile da capire. È solo questo.

Zorzetti: È più facile da capire ed è anche più facile come operazione. Perché si omette la lettura degli strati.

Cerasuolo: In un suo articolo, lei sottolineava come «Il problema della pulitura è rimasto un argomento tabù, indubbiamente per ragioni di cortesia interna-

zionale, ma forse anche perché da diversi anni il numero di storici dell'arte che prendono ancora parte a congressi di restauro non ha cessato di diminuire». Ci sono sempre meno storici dell'arte che si pronunciano sul restauro.

Philippot: È vero, durante gli anni Cinquanta ci sono stati articoli forti, una discussione onesta, diretta. Poi si è creato l'ICOM, si facevano delle riunioni, e non si voleva essere troppo scortesii verso gli altri paesi.

Cerasuolo: Però gli storici dell'arte interessati a questi argomenti sono diminuiti.

Philippot: Sì, la loro partecipazione è diminuita moltissimo.

Cerasuolo: Secondo Alessandro Conti questa è la conseguenza di una tendenza da parte degli storici ad una accettazione passiva dei risultati dei restauri: se l'opera restaurata non quadra più con la lettura precedente di quell'autore si aggiorna quest'ultima, ma non si mette in discussione l'intervento.

Philippot: Sì, è la compartimentazione delle specialità.

Cerasuolo: Conti la definisce «sistema Pease di competenze delegate», alludendo a ciò che Murray Pease negli anni Cinquanta auspicava: una separazione dei ruoli fra restauratore che opera su basi scientifiche e storico dell'arte che fa una supervisione 'estetica' senza entrare nel merito delle scelte 'tecniche'. Ora lei, invece, ha sempre strenuamente difeso la necessità di un approccio complessivo al restauro, che non perda di vista la componente di 'scienza umana' di questa disciplina. Questa defezione degli storici dell'arte a cosa l'attribuisce, su quali basi pensa che si possa recuperare questa frattura?

Philippot: Nella generazione più giovane ci sono alcuni che si interessano abbastanza. Catheline Perier, per esempio, che è stata mia allieva, si è buttata dentro queste cose con un'energia incredibile; e va a tutte le riunioni dell'ICOM, e batteggia in tutte le direzioni. In Francia c'è Ségolène Bergeon. Certo, sono esempi rari, perché fin dall'inizio bisogna conoscere un certo numero di cose per non sentirsi in stato d'inferiorità davanti al restauratore, il quale abusa delle sue conoscenze tecniche e racconta

balle, molto spesso le racconta per fare quello che gli pare. Questo succede tante volte, che bisogna stare attenti.

Catalano: Lo storico dell'arte che segue il restauro dovrebbe avere una competenza specifica che non si forma all'università. Si tratta di conoscere le fonti, la trattatistica tecnica, i materiali con la loro storia.

Philippot: E poi soprattutto vedere i quadri in vari stati di conservazione, questa è la cosa più importante. Vedere che questo non è un altro colore, è un colore sciupato; quest'altro è una ridipintura: se no, si può credere che siano tre colori diversi. All'università, con Catheline Perier, l'avevo come assistente, si interrogava in due. Lei era di una severità... aveva la sua terminologia, che voleva imporre a tutti, era terribile... per gli studenti era una cosa terribile. I colleghi non capivano perché gli studenti avevano più paura di questo piccolo corso di 15 ore che dei grandi corsi di 60 ore. La Perier diceva: «Sì, ma la cosa è che non vedono!». Chiedeva solo questo: «Ma che cosa è sopra e che cosa è sotto?», fino a che non aveva la risposta e insisteva, e povero studente, non ne poteva più! «Ma si vede!», diceva, «guardi, si vede!».

Cerasuolo: Madame Perier è stata sua allieva?

Philippot: Sì. Ma per me la tecnologia era una cosa fra molte altre, per lei è stato il suo cavallo di battaglia.

Cerasuolo: A proposito della patina lei ha dato per primo una definizione fisica del concetto distinguendolo da quello di malattia; questa distinzione dal punto di vista operativo pone problemi complessi, non sempre risolvibili. Infatti, per quanto il rispetto dei materiali originali sembri essere un principio irrinunciabile, nella realtà operativa la distinzione tra un naturale assestamento dei materiali costitutivi e una alterazione patologica che quindi richiede un intervento è labile e i confini sono a volte ambigui. In che misura si possono individuare dei principi di riferimento?

Philippot: Io credo solo al caso per caso: le risponderò davanti a un certo caso ma non a una regola. Per

esempio, c'è il caso dei verdi, specialmente nei primitivi italiani, che sono diventati marrone: il resinato di rame.

Cerasuolo: Nel caso del resinato di rame, come pure in molti altri casi di materiali originali alterati, come l'annerimento del cinabro o l'ossidazione dei leganti, a volte è possibile il recupero estetico solo con un sacrificio di parte del materiale originale. Questo è un grosso cruccio, uno snodo tra teoria e operatività.

Philippot: Io sarei pronto a mantenere il materiale originale alterato. Come minimo rischio. Bisogna imparare che il verdame imbrunisce, diventa marrone. Basta che sia integrato nella tessitura, con la vernice, insomma...

Catalano: Anche se c'è un'alterazione tale da ribaltare i valori cromatici originali, lei pensa sempre ad una sua conservazione?

Philippot: Credo sia più facile difendere questa posizione che l'altra. Perché altrimenti si comincia ad intaccare lo strato pittorico originale, e poi si deve mettere un'altra patina.

Cerasuolo: Noi siamo d'accordo con lei: ma non c'è sempre sufficiente chiarezza su questo che è un punto di discriminare preciso tra la conservazione e il recupero estetico. Nell'alterazione del cinabro, per esempio, a volte al di sotto di una superficie annerita, in una stesura di un certo spessore, si trova il colore perfettamente integro. In quel caso si trova il colore, però perdendo qualcosa che è un'alterazione, ma è anche parte dell'originale. Io penso che il sacrificio dell'estetica alla conservazione in questo caso sia necessario, però mi pare che non sia una cosa su cui si è riflettuto abbastanza.

Philippot: Perciò io dico che bisogna valutare caso per caso. Ma bisogna dire che tutto il sistema del restauro si muove sempre nei limiti del possibile. Forse, un giorno, un chimico veramente interessato troverà un sistema per rigenerare, migliorare questi materiali. E saranno ancora lì.

Catalano: Quindi, senza rimuovere.

Philippot: Sì, mi sembra una posizione più facile da difendere. Bisogna pensare anche a difendersi.

Cerasuolo: Sicuramente la soluzione alternativa, volendola difendere, sarebbe particolarmente audace. È una di quelle operazioni che si fanno ma non si dicono.

Philippot: Ah sì, c'è una parte nascosta del restauro che non si eliminerà mai, è naturale che si faccia così... le piccole menzogne.

Cerasuolo: Nel suo *Mémoire de licence* osservava che «spesso l'opposizione puramente oggettiva tra colori caldi e colori freddi si trasforma in un giudizio di valore a vantaggio dei primi». Siamo nel 1950.

Questa osservazione oggi è ribaltata. Quanto la difesa della patina di quell'epoca era condizionata dal quel gusto e quanto le puliture attuali sono invece condizionate da un gusto completamente cambiato?

Philippot: Io penso che in quel periodo il problema delle velature vere o false aveva ancora un'importanza notevole. Perché una velatura se è una velatura si vede. È uno strato di pittura come un altro, un po' più sottile, più trasparente, ma si vede. Si è molto parlato in letteratura di velature che si intaccano subito. Se n'è ancora parlato per la *Sisina*, è stato detto che erano state rimosse le velature di

Michelangelo sul suo affresco. Perché la gente immagina sempre che quando un'opera è esteticamente preziosa sia materialmente delicata. Invece, può essere molto resistente. Al contrario, una crosta può essere molto sensibile. Per questo per esempio a Parigi i conservatori hanno tanti problemi con la *Gioconda*. Perché c'è tutta una squadra di gente, pittori, professori, storici, che già prevedono una pulitura della *Gioconda* e che per evitarla raccontano tante storie sulla sensibilità particolare della tecnica di Leonardo perché all'immagine dello sfumato dovrebbe corrispondere una struttura materiale altrettanto impalpabile e immateriale. E allora se si tocca quel quadro si danneggia tutto. Articoli di pagine e pagine in cui non c'è nessun riferimento ad un esame chimico degli strati della pittura. Mentre si sa benissimo che lo sporco è sporco, la vernice è vernice, e si conoscono i solventi. Io sono convinto che la *Gioconda* naturalmente verrebbe talmente

chiara che sarebbe una cosa terribile, per questo non si tocca; ma non c'è nessun problema di principio. Già Bazin diceva: «La *Gioconda* è un mito. Per il *conservateur*, lo *chef de peintures* conviene conservare questo mito se vuole la pace». Ma non aveva scrupoli sull'idea di pulire la *Gioconda*. Come nessuno dovrebbe averne. Certo non è un quadro da dare al primo venuto, ma non vedo un problema particolare per la *Gioconda*. Hanno pulito tanti altri capolavori. Ma l'opinione pubblica è talmente focalizzata su queste cose, e quando la gente comincia a mitizzare feticcisticamente, ci sono dei ragionamenti tanto più difficili da disarmare quanto più sono irrazionali.

Cerasuolo: Per quanto riguarda questo cambiamento di tendenza nel gusto, dai colori caldi ai colori freddi, lei cosa ne pensa?

Philippot: Ma sicuramente l'Ottocento ha abituato tutti a colori 'riscaldati', contro i quali hanno reagito gli Impressionisti. Perché, per esempio, di vernice tinta per scuire la pittura, di cui si è parlato durante la polemica di Londra, se n'è trovata molto poca nelle analisi di laboratorio.

Cerasuolo: Ma nei restauri ottocenteschi si usava.

Vernice volutamente colorata per patinare.

Philippot: Ma non era una cosa tanto frequente, non credo.

Cerasuolo: Noi la troviamo con una certa frequenza. Ingiallita, ma a volte è anche pigmentata. Nella pratica di pulitura ottocentesca c'era l'abitudine di compensare una rimozione totale della vernice con un'altra vernice già pigmentata come se fosse invecchiata.

Zorzetti: Ma anche probabilmente per camuffare e armonizzare l'integrazione sempre molto spinta.

Philippot: Sì, ecco, di solito è così. Si camuffa aggiungendo sempre. Si scurisce tutto. Ma in questo caso il grosso problema è per il direttore del museo, di non mettere nella stessa stanza quadri scuri e uno recentemente pulito. Questo è provocare la polemica, è chiaro; perché allora verrà fuori che bisogna pulirli tutti perché siano tutti come il primo. Questo fa vedere come le cose sono relative. Quel quadro che

sembrava stesse bene, un giorno viene pulito, diventa chiaro e tutti gli altri sono diventati scuri.

Cerasuolo: La psicologia attuale cerca i colori freddi.

Philippot: La psicologia sbagliata è quella di mostrare il restauro come una scoperta, e allora metterci su i riflettori che enfatizzano il risultato, mentre tutto il resto è buio. Naturalmente la polemica scoppia, è chiaro. Ma si possono fare le cose senza nessuna polemica. Mentre scoppiava la polemica per la *Sistina*, i Mora hanno pulito la *Camera degli sposi*. Che io sappia nessuno ha detto niente, nessuno sa che è stata pulita. Hanno sbagliato in Vaticano a mettere subito i proiettori sulla parte pulita. La parte ancora da restaurare sembrava più nera di Rembrandt! È un contrasto aumentato. Sappiamo però che Michelangelo poteva contare solo sulla luce delle finestre. Lui ha dipinto chiaro, e poi sono i colori di Pontormo, dei Manieristi.

Catalano: Negli articoli che lei scrisse con suo padre, nel '59 e nel '60 sul trattamento delle lacune era messo in crisi il criterio della riconoscibilità dell'intervento integrativo, strenuamente difeso da Brandi. Più tardi, nel volume con Laura e Paolo Mora lei sembra aver un po' rivisto quelle posizioni iniziali. Come spiega questo cambiamento e che cosa pensa oggi del problema, ritiene che il criterio della riconoscibilità vada rivendicato in modo assoluto a prescindere dall'oggetto?

Philippot: Io sono sempre per la riconoscibilità dell'intervento, sono rimasto favorevole a questa idea. Come si raggiunge è secondario. E quando ho scritto quel primo articolo il problema non era molto

importante, per me. Avevo una conoscenza solo superficiale dei restauri a tratteggio; e solo con lunga frequentazione dei Mora ho capito meglio che cosa volevano fare. Questo l'ho scritto più tardi, nel libro sulla pittura murale: perché quella parte, con appunto di Laura, l'ho scritta io. Scrissi l'articolo con mio padre in seguito ad un restauro condotto da lui. Al Museo c'era un quadro con una lacuna che comprendeva la testa di una figura. Si discusse a lungo sulle possibili soluzioni. Mio padre pensò «Mah, io lo

ricostruisco, perché non è un problema per me, ma facciamo un articolo, in modo che si sappia bene come si è fatto». Fu scritto per difendere questa soluzione, insomma. Ma è un articolo pensato limitatamente a questo problema, non si intendeva generalizzare.

Catalano: Suo padre integrava in maniera mimetica. Quello che avete scritto insieme era molto argomentato, per noi ha conservato il suo significato anche a distanza di tempo. Erano considerazioni molto poco accademiche.

Philippot: Sì, questo sì.

Catalano: Il libro con i Mora manifestava la preoccupazione divulgativa di un metodo, no?

Philippot: Sì, sì, è chiaro.

Catalano: Quegli spunti precedenti, che erano il frutto del rapporto tra lei e suo padre, avevano qualche cosa di diverso.

Philippot: Non si è sempre giovani. Lo dicevo anche delle istituzioni, è un bel momento quando si comincia.

Catalano: Ma non le sembra che l'intervento condotto da suo padre era altrettanto corretto di un tratteggio?

Cerasuolo: Tra l'altro così documentato?

Philippot: Si può fare, ma non è sempre la stessa cosa; perché lei cammina in un museo, non è che va

a chiedere la documentazione per ogni dipinto. Il quadro si giudica a prima vista, allora è bene che a prima vista si sappia di che cosa si tratta. Per questo sono relativamente favorevole al tratteggio.

Cerasuolo: Certo, quando si tratta di lacune di una certa importanza o di un certo impegno ricostruttivo.

Philippot: Dipende anche dalla possibilità di ricostruire, questo sì, perché una lacuna che si lascia come tale, solo intonandola, anche è una bella soluzione. È molto chiara, non lascia dubbi. La cosa insopportabile è invece la lacuna mezza riempita, diciamo, con una sfumatura.

Cerasuolo: Sì, quelle 'nuvole', quei 'fantasmi' di ricostruzione. Però esistono altri problemi. Per esempio, a noi capitano di frequente dipinti di caravaggeschi, spesso molto rovinati, in cui le abrasioni diffuse dove affiora la preparazione molto scura frantumano la leggibilità. Lì un'integrazione riconoscibile è estremamente problematica.

Philippot: Perché è una cosa che si fa punto per punto.

Cerasuolo: E perciò non si distingue.

Philippot: È chiaro, è chiaro, solo col binocolo o ingrandendo...

Cerasuolo: Da vicino, in un museo se ci si può arrivare col naso dentro, forse è possibile, ma da quella distanza non si ha più la lettura del dipinto.

Philippot: Questo è sempre stato fatto e detto all'Istituto Centrale. Noi l'abbiamo anche scritto nel libro.

Catalano: Nel libro per le abrasioni parlate di velature.

Cerasuolo: Sì, di velature leggermente più fredde.

Philippot: Oppure di punti, sì.

Cerasuolo: Il problema è che in queste situazioni la contiguità di superfici tra originale e integrazione è talmente stretta che la distinzione, se anche si riuscisse ad operare una leggera differenza di tono o di *ductus*, sarebbe comunque impossibile.

Philippot: C'è sempre qualcosa dell'originale, mentre nella lacuna vera e propria non c'è.

Cerasuolo: Certo, però questo tipo di integrazione se

Pompei, Casa dei Vettii,
Paul Philippot e Paolo
Mora (1966).
Foto ICCROM.



è condotta in maniera meccanica rischia di falsare completamente la lettura. Ed è invece un tipo di operazione che si fa spesso automaticamente, senza calibrare l'intervento.

Philippot: Spesso ho trovato che lo scopo e il metodo del tratteggio non sono stati capiti: lo scopo del tratteggio non è di essere visibile, è di reintegrare.

Facendo il tratteggio si vuole reintegrare il meglio possibile; però, usando questa tecnica, si assicura un certo grado di visibilità da vicino. Spesso mi sono accorto che si capisce a rovescio, che si fa il tratteggio perché si possa vedere prima l'intervento e dopo il quadro. Questo soprattutto all'estero, ma succede anche in Italia.

Cerasuolo: A volte c'è anche un certo compiacimento narcisistico proprio per l'eleganza dell'integrazione.

Philippot: Sì. La natura del tratteggio va adeguata alla natura della pittura: non farà un tratteggio per Piero della Francesca come lo farà per Caravaggio o Tiziano o Tintoretto. Perché c'è una grana della pittura, un impasto, al quale bisognerà avvicinarsi nel tratteggio, perfino nella preparazione che dà la granulazione o la levigatura della superficie.

Cerasuolo: Il tratteggio su una superficie ruvida non si può fare, però.

Philippot: No.

Cerasuolo: Questo è un altro nostro problema con i dipinti caravaggeschi.

Philippot: Sì, sono pittori che danno la luce con l'impasto, mettendo.

Cerasuolo: Infatti. Sarebbe un'operazione macchinosa fare un tratteggio su questo tipo di dipinti.

Philippot: Sì, sì. Capisco. Perché nel tratteggio la luce deve venire dal fondo. E ad un certo punto Caravaggio faceva il contrario. È chiaro.

Cerasuolo: Quindi in questi casi lei ritiene legittimi degli interventi che seguano procedure diverse dal tratteggio?

Philippot: L'importante sono gli scopi, ma il vantaggio di aver trovato il tratteggio è che consente di concentrarsi sull'operazione essendo sicuri che poi si vedrà. È come se in un testo per reintegrare una

frase passa al corsivo. Si reintegra il ritmo, la continuità del discorso fila. In questo senso il tratteggio è, quando si può farlo, la condizione ideale.

Cerasuolo: La riconoscibilità non è garanzia di una lettura oggettiva dell'opera. Anche un tratteggio può falsare la lettura di un dipinto.

Philippot: Certo, come ogni lavoro fatto male. Quello che ho notato, è che nelle critiche c'è spesso un'incomprensione che scambia lo scopo col metodo e rovescia il sistema.

Cerasuolo: È che l'integrazione a tratteggio è funzionale ad una didattica semplificata.

Philippot: Sì. Ma questo non è uno svantaggio. Il tratteggio però non è stato concepito in vista di una didattica, e ancora meno se è semplificata, anche se la didattica richiede spesso delle semplificazioni. In verità, il tratteggio è stato elaborato da restauratori per realizzare il contenimento delle esigenze in apparente opposizione dell'istanza storica e dell'istanza estetica. È, in fondo, un bell'esempio di quella critica in atto di cui si è parlato. Se non lo è, allora si che diventa mero meccanismo, mera applicazione di un sistema.

Catalano: Una metodica preconfezionata.

Philippot: Sì, ma tutto sta nel modo di applicarla. Ségolène Bergeon mi ha chiesto proprio un articolo sul tratteggio. Perché ritiene che tutti intorno a lei non ne hanno capito niente. A me secca un po', perché ho riletto quello che avevo scritto nel libro e mi sembra che già tutto era scritto là.

Cerasuolo: In Francia si pratica il tratteggio?

Philippot: Ah, si fa un po' di tutto. Ognuno ha il suo sistema. Si fanno dei buoni restauri, veramente, sì. **Catalano:** In Italia a un certo punto la scelta del tratteggio sembrava essere diventata una linea di demarcazione fra buoni e cattivi restauri.

Philippot: Questa è una banalizzazione, una tendenza manichea fra bene e male.

Cerasuolo: Poi c'è stata la teorizzazione di Baldini della selezione cromatica.

Philippot: Baldini ha portato molta confusione, secondo me. Con la sua idea di fare una specie di model-

lato nel tratteggio, è la negazione del tratteggio: allora sì che comincia la fantasia.

Zorzettil: E sulle sculture lignee poi interferisce col modellato dando un verso alle pennellate.

Philippot: Ah sì. Ma Firenze doveva essere altra da Roma. Secondo me questa è la sola risposta.

Cerasuolo: In Baldini c'era anche questa scelta di un 'metodo unico': l'unità di metodologia.

Philippot: Sì, è questa matematizzazione: io ho cercato di leggerlo, poi non sono andato avanti. Eppure, ho rispetto per la persona di Baldini. Mi ha aiutato ogni volta che sono stato a Firenze, e gli devo molto. Ha fatto delle buone cose, ma questo libro non posso dividerlo.

Cerasuolo: Quella metodica è diventata una scuola.

C'è mezza Italia che integra a selezione cromatica.

Philippot: Era sufficientemente cervellotica per i fiorentini.

Catalano: Lei ha affrontato in modo specifico le problematiche relative alle sculture lignee policrome. È sempre lecito, secondo lei, in presenza di eventuali tracce cromatiche, conservarne il significato storico, anche quando si tratta di sopravvivenze non originali e di qualità scadente?

Philippot: No, credo di no. C'è una tendenza a conservare tutto. È più facile, non c'è giudizio. E nelle policromie a volte bisogna togliere cinque strati per arrivare a quello interessante. Non è sempre il primo, perché spesso è il più danneggiato e la difficoltà è di vedere a che punto ci si può fermare e riportare l'opera per avere una certa unità. Molte parti mancheranno, naturalmente, ma si ragiona così. Ci sono ridipinture senza nessuna qualità, per me non c'è nessuna ragione di conservarle.

Catalano: Anche se sotto non c'è più nulla?

Philippot: Sì, ma è raro questo, è raro.

Catalano: Eh, capita... e quindi si è costretti a portare il legno a vista, per esempio.

Philippot: Ah sì, ma ci siamo abituati a questo; come ci siamo abituati a vedere gli antichi senza colore.

Catalano: Si ha una perdita di informazioni in questi casi.

Philippot: Sì, certo, però è meglio il documento a quel punto che una falsa ricostruzione.

Catalano: Una domanda a proposito della documentazione. Ci circonda ancora una mentalità in cui persistono componenti positivistiche dove la realtà viene interpretata in chiave di progressiva evoluzione...

Philippot: Questo è uno schema immortale.

Catalano: Tale impostazione mentale, che tende ad eliminare dubbi e contraddizioni, sembra sostenere le correnti documentazioni dei restauri che vengono effettuati. Pensiamo alla logica che presiede le riprese fotografiche del prima, durante e dopo l'intervento. Quali suggerimenti operativi lei avrebbe per una documentazione adeguata all'opera, che intenda rilevare i problemi e sottolineare ciò che non si è saputo o potuto risolvere?

Philippot: Io ho pensato molto a questo problema, e credo che l'unica soluzione è che lo faccia il restauratore. Nessuna altra persona può stare accanto al restauratore a guardare per ore ed ore cosa succede e poi essere lì per il momento 'psicologico'. Oppure si potrebbe fare il tentativo in un'istituzione di avere una persona che si specializza in questo, che segua veramente da vicino tutti i lavori, sempre disponibile.

Cerasuolo: Sarebbe l'ideale...

Philippot: Ma sarebbe un fotografo raro da trovare, perché quando c'è un fotografo in un'istituzione, c'è sempre qualcuno che ha bisogno di un fotografo.

Cerasuolo: Noi abbiamo una certa procedura, che però comunque è legata alle foto di 'prima' e 'dopo'.

Catalano: C'è una logica di escalation nella documentazione, per cui si deve documentare come era brutto prima e come è diventato bello dopo.

Philippot: Ah, sì, questo è lo schema.

Catalano: È lo schema divulgativo che è la negazione di quello che poi avviene.

Philippot: Bisogna documentare 'dove è il problema'. In questo penso che il restauratore o lo fa da sé o se non è solo, se lavora in un gruppo, può prevedere una persona con questo incarico. Allora va bene.

Noi abbiamo avuto un'esperienza positiva in questo senso quando siamo andati a Pompei con Rigamonti. Lui lavorava per l'Istituto Centrale del Restauro da libero professionista, è venuto con noi ed era contento di venire, di vedere, e faceva precisamente quello che gli si chiedeva. C'erano cose difficilissime da documentare, per esempio cose che si vedevano solo a luce radente. E lui ha fatto bene il lavoro, ma è una situazione che difficilmente si realizza.

Cerasuolo: In realtà si stanno anche formando adesso queste figure 'intermedie', di persone che si occupano di documentazione, che a volte sono competenti anche di restauro.

Catalano: Si stanno cominciando a formare delle professionalità incrociate, per esempio alcuni storici dell'arte che hanno trovato uno sbocco professionale nella diagnostica artistica, e quindi impongono le indagini con una capacità globale di lettura dell'oggetto che chi si occupa solo di diagnostica non possiede.

Philippot: Certo, certo, sì. Si dovrebbe, se è possibile, ridisegnare un po' le specializzazioni, in base ai problemi che si pongono, a partire dalle esigenze del lavoro.

Catalano: In Italia, l'entusiasmo del dibattito degli anni Cinquanta è da tempo andato smarrito. Nel panorama attuale, emerge una totale assenza di riflessione. Quali ragioni individua per motivare tale vuoto? E non ritiene che in qualche modo si colleghi ad un'assenza di domande intorno ad un tema dove sembra che si sia tutti per sempre d'accordo?

Philippot: È un po' una finzione, che ci sia quest'accordo, è vero. A livello internazionale c'è la cosiddetta 'cortesia' di cui vi ho parlato. Difficilmente, in un convegno lei può dire pessime cose dei restauri fatti in altri paesi, o cose del genere: non si fa più. Si faceva, dopo Londra, perché la gente era esterrefatta da quello che vedeva, ma adesso si è visto di tutto e... E poi si sono sviluppati dei linguaggi differenti: un linguaggio storico-estetico, storico-critico nel continente, e un linguaggio che mira ad essere il più strettamente scientifico nel mondo anglosassone. Se

io prendo la classificazione delle discipline del Centro Nazionale delle Ricerche, vedo che per un certo tipo di discipline esiste un'infinità di ripartizioni; per la Storia dell'arte, non c'è quasi niente. Secondo me (non so com'è in Italia, forse è un po' diverso, è ovvio), la Storia dell'arte da noi non è mai stata presa sul serio. La conseguenza è che non è seria. È ovvio. È la dialettica hegeliana. È legittimata la ricerca semiologica o, che è lo stesso, iconologica. E sono cose che a me seccano, mi hanno sempre seccato, non mi hanno mai interessato. Quando mi si è posto un problema di questo genere, sono andato da uno specialista, gli ho chiesto: «Dimmi un po' che cosa è questo». In realtà, quando non si pone un problema di artisticità, va tutto bene. Ma appena c'è: «Huu, lo spettro del soggettivo!», e tutti, con paura, scappano.

Cerasuolo: E nel restauro, questo spettro è ancora più temibile.

Philippot: Certo, ancora di più. Solo però che ognuno è convinto di essere competente. Questo è il paradosso delle cose artistiche: il giudizio estetico è respinto perché soggettivo, ma ognuno si ritiene competente.

Cerasuolo: Questo proprio perché è soggettivo...

Philippot: Certo. Appunto. Ma non bisogna aver paura della soggettività quando è cultura, non è gusto.

Catalano: Non è soggettivismo.

Philippot: No, perché io posso dedicarmi allo studio, o al restauro di un artista che non mi piace per niente, non ha importanza. Poi non so bene che cosa vuol dire «non mi piace per niente», perché non è vero: dopo qualche tempo che si familiarizza, ci si trova qualche cosa, sempre.

Cerasuolo: Invece si pensa che il restauratore debba conoscere delle tecniche e metterle in pratica, e non utilizzare il suo bagaglio culturale per interpretare correttamente un oggetto. Si torna ancora una volta al problema della formazione. Come far sì che il restauratore operi con una soggettività che non sia un gusto casualmente formato, ma cultura?

Philippot: Una cultura basata sull'intuizione e sul mestiere, allargata dalla conoscenza storica. Ma è necessario un minimo di bagaglio scientifico, che ormai è indispensabile conoscere: l'uso dei solventi, per esempio, o la climatologia, che è uno dei primi problemi che si incontrano.

Catalano: Ripensando a suo padre, è molto cambiato il profilo che lei sta delineando del restauratore oggi.

Philippot: Ah sì, certo.

Catalano: Che cosa si è perso, secondo lei, e che cosa si è acquisito?

Philippot: Mah, quello che si è acquisito si vede subito, è facile. Ma quello che si è perso è il fatto che tutto succedeva sinteticamente in una persona, una volta. Questa coerenza era un vantaggio. Adesso le competenze idealmente necessarie sono così tante che sono necessariamente suddivise. Mi ricordo, ad esempio, che si parlava negli studi di 'solventi forti' e 'solventi deboli': che cosa erano? Miscugli, ogni restauratore faceva i suoi miscugli. È talmente vero che quando ho fatto uno stage al Louvre, ed era negli anni Cinquanta, quindi relativamente tardi, ero diventato amico dei restauratori del Louvre, che sa, era un po' difficile. Facevo una tesi per Bazin, che era conservatore delle pitture, mi aveva presentato lui: e io allora andavo ogni giorno, come avrei fatto più tardi all'Istituto del Restauro a Roma, a guardare. E un bel giorno dico: «Con che cosa pulisce?», e lui mi dice, senza sorridere: «Avec du mélange...», 'con un miscuglio'. Io non ho detto niente, ho fatto finta che accettavo la risposta, e se non avessi fatto questo sarei stato in guerra con lui, è chiaro.

Cerasuolo: Già la domanda era un'indiscrezione.

Philippot: Sì, sì. E lui avrà anche capito che capivo, naturalmente, e poi siamo restati buoni amici... ma questa era la situazione al Louvre. Adesso naturalmente è molto diverso. Da quando Bazin ha creato il laboratorio e tutto il resto.

Catalano: Ma questa è un'acquisizione, è un dato positivo. Le perdite sono altre.

Philippot: Certo. Comunque, l'idea che i solventi sono 'specifici' per certe materie è una cosa vecchia, rela-

tivamente vecchia per gli scienziati, ma è relativamente recente per i restauratori. Era 'forte' o 'non forte', così. E dava l'impressione di un atto di coraggio, veramente, andare con l'alcool su un dipinto. Alcune cose erano da evitare in ogni caso, salvo se nient'altro funzionava. Insomma era un mestiere pericoloso, sicuramente, per i quadri soprattutto, in quel momento.

Catalano: È abbastanza pericoloso anche ora, pure se si conosce quale solvente usare. Perché poi bisogna capire il modo in cui usarlo.

Philippot: Anche perché la gente si è sensibilizzata in qualche modo, ma non ha acquistato la competenza per sostenere i giudizi che formula: questa è la difficoltà. Bisogna dunque sempre sapere come difendersi. La documentazione per prima cosa rappresenta questo per il restauratore. L'unico documento per difendersi: io ho trovato questa cosa 'così', in tale data era 'così'. Perché dopo non si può dimostrare più nulla, e tutto viene dimenticato. Per quanto riguarda per esempio la fotografia, tocca a lei restauratore dire cosa va ben documentato, adesso.

Anticipare le critiche quando lei sa che qualcosa sarà completamente cambiato nella pittura, per esempio, una volta rimosso un ritocco ci sarà un buco o qualcos'altro, insomma. Per questo è indispensabile la collaborazione. Dunque, il vantaggio, come dicevo, è che prima una persona aveva in mano tutte queste dimensioni, anche se in ogni campo sapeva molto meno. Ma la dimensione di sensibilità è sempre stata individuale, in ogni epoca c'è una persona più sensibile e una più grossolana. L'aumento delle conoscenze non ha aumentato la sensibilità per forza. Si è più attenti a certe cose, a certe scoperte. Per esempio nel campo delle dorature: per tanto tempo si diceva: «È una doratura», e basta. Poi, se parla con i restauratori tedeschi si rende conto che 'doratura' è come dire 'dipinto', 'pittura', non vuol dir niente, perché sono tante, tante variazioni: c'è il bolo, se è brunito o no, se messo ad olio o no, a tempera se è brunito, a foglia o in polvere, poi ci sono i tipi di oro, c'è quello che si fa su quell'oro, insomma una

quantità di cose. 'Dorato' è una parola talmente generica che non significa quasi niente. Questo l'ho imparato in Germania, perché anche per me all'inizio una scultura era dorata e basta. È una cosa molto difficile da vedere.

Catalano: E l'ha acquistata nei laboratori, quest'esperienza, con i restauratori tedeschi?

Philippot: Sì, sì, vedendoli al lavoro. Lui, Taubert, ha studiato in Germania, prima, poi dal Doerner l'hanno mandato da mio padre, perché lavorasse sui Fiamminghi. In quel momento non sapeva una parola di francese, siccome io parlavo tedesco gli ho fatto da interprete, e subito abbiamo legato. Lui è andato ad abitare vicino a casa nostra, da amici, e quasi ogni giorno si faceva una lunga camminata, si parlava di tutto, di arte, perché lui era storico dell'arte, così ci siamo conosciuti molto bene. Dopo, mi ha chiamato da lui a Monaco, e ci andai, facevo per una settimana la sua vita: andavo in ufficio a vedere le cose che trattava, i laboratori, oppure lo seguivo quando faceva un sopralluogo, e così ho imparato il sistema tedesco.

Cerasuolo: In che periodo è successo tutto questo?

Philippot: Questo era negli anni Cinquanta-Sessanta. Anzi, fino al '59, perché poi in quell'anno sono andato a Roma. E ancora da Roma spesso passavo per Monaco. Andando a Bruxelles mi fermavo a Monaco per qualche giorno, molto spesso. Poi, lui è morto giovane, a cinquant'anni. Ma è stato per me altrettanto importante di Brandi, perché era un po' un completamente inverso. E, se visto largamente, gli scopi erano uguali.

Catalano: Cioè, era un polo meno speculativo, meno teorico?

Philippot: Ah, sì, molto più tecnico, attaccato all'oggetto.

Cerasuolo: Ma era uno storico dell'arte restauratore?

Philippot: Storico dell'arte e restauratore. Questa è una formula molto usata dai tedeschi.

Cerasuolo: Quale delle due cose, prima?

Temporalmente, prima.

Philippot: Ma, non so bene, perché quando è venuto

da noi non aveva ancora conseguito la laurea; ha fatto la tesi sul lavoro che aveva svolto qui, sui primitivi fiamminghi. È lui che ha scritto per primo su quello che si poteva fare per la storia dell'arte con gli infrarossi, faceva vedere i disegni dei primitivi. La sua tesi negli anni Cinquanta è il primo testo sull'argomento.

Cerasuolo: Prima della riflettografia.

Philippot: Sì.

Catalano: Ma restaurava ancora?

Philippot: Restaurava, sì, però era più dotato intellettualmente che manualmente, diciamo, e allora dirigeva dei gruppi, soprattutto, prendeva responsabilità.

Catalano: In Germania questa formula incrociata storico dell'arte-restauratore è...

Philippot: È molto comune.

Catalano: Ma da quando?

Philippot: Che io sappia, ho sempre conosciuto persone che facevano storia dell'arte e restauro.

Di solito cominciano con la storia dell'arte, perché, terminata la laurea, possono mettere liberamente le mani sulle opere. Ed è una buona formazione, eh! Perché questi lavori di cui vi ho mostrato le pubblicazioni vengono fuori da restauratori che sono storici dell'arte.

Catalano: Secondo me non è tanto importante se inizi dal restauro o dalla storia dell'arte.

Philippot: Questo dipende da uno come si organizza la vita.

Cerasuolo: L'ideale sarebbe che le due esperienze avvenissero contemporaneamente, perché si arricchiscono l'una dell'altra.

Philippot: Sì, ma sono troppo impegnative, l'una e l'altra, per fare tutto insieme.

Catalano: Ciò che colpisce del *Mémoire* è come tutto il suo pensiero sul restauro apparisse formato nei tratti essenziali già allora, a soli venticinque anni. Ci può dire quale è il cambiamento più profondo, se c'è stato, di questo percorso o comunque il punto di approdo della sua evoluzione che più si è allontanato da quelle premesse?

Philippot: Qual è stato il cambiamento più profon-

do, volete sapere?

Catalano: No, un po' tutto. Noi tentiamo in questo modo di descrivere un suo ritratto intellettuale.

Cerasuolo: Diciamo che c'eravamo formate un suo ritratto dalle nostre letture che corrisponde molto alla persona che abbiamo incontrato.

Philippot: Sì, si tratta di aggiustare un po' il tiro, un pochino, per queste piccole cose. Ma penso che la ragione per cui il *Mémoire* è quello che è sia chiara, adesso. Perché l'ho scritto che avevo venticinque anni e avevo vissuto sempre con mio padre, discutendo tutto quello che faceva, dunque per me era cosa d'ogni giorno. Cosa naturale, normale d'ogni giorno. Le risposte a queste domande erano belle e fatte, insomma. In questa situazione la cosa nuova è l'incontro con Brandi, chiaramente. Perché noi parliamo fra di noi in una specie di linguaggio d'atelier. Ed io avevo una certa cultura tedesca, tipo Riegl, ecc., che mi dava le basi metodologiche, storiche, di apertura critica, ma non un avvicinamento al processo creativo né al restauro. E il primo incontro con Brandi è stato soprattutto sotto l'aspetto della storia dell'arte che mi ha interessato. Mi ha dato subito da leggere il suo *Carmines* ed era uscito proprio quell'anno *La fine dell'avanguardia*. Ho letto questi libri, poi ho letto Croce, perché me lo chiedeva, me lo suggeriva, e allora cominciava ad uscire il "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", con i primi articoli di Brandi che sono diventati poi la *Teoria del Restauro*. Dunque, così ho visto in parallelo il suo pensiero sul restauro. E tanto per la storia dell'arte quanto per il restauro ho trovato i concetti che mi mancavano per pensare quello che pensavo, insomma. È successo così.

Cerasuolo: Possiamo dire la stessa cosa per l'esperienza che abbiamo fatto leggendo i suoi testi.

Philippot: Ho capito, ho capito, sì. E poi Brandi era molto aperto nel contatto. Lo vedevo e mi diceva sempre: «Fatti vedere all'Istituto, fatti vedere...», toscaneggiava sempre, quando era un po' eccitato. Poi la sera mi invitava spesso, mi ha fatto conoscere un sacco di ristoranti di Roma, che erano quelli che

lui aveva prescelto, naturalmente, perché erano cose, lui diceva, «Non caratteristiche, ma autentiche»; era molto esigente, su tutto. Questo mi ha sempre meravigliato: la sua permanente esigenza su tutto. E poi vivere con lui doveva essere impossibile, assolutamente impossibile. Una persona di una tale esigenza: con le parole che si usano, con il linguaggio, con quello che si pensa, ad un certo punto bisogna rilassarsi, no? Lui mai, mai si rilassava, quella mente non si rilassava mai. Quando viaggiava, continuava a scrivere dei libri: sembra impossibile, a me sembrava proprio impossibile. E non l'ho mai visto scrivere una scheda. Tutti i professori, si vede, hanno sempre una scheda da qualche parte, annotano un libro, qualche cosa, no: Brandi non l'ho mai visto con una scheda in mano che annotava qualche cosa.

Catalano: Non prendeva appunti?

Philippot: No, non l'ho mai visto. Non so come lavorava, insomma, perché non si vedeva esternamente. La mattina era all'Istituto, in ufficio, se volevo lo potevo trovare lì, il pomeriggio in certe ore lavorava, e poi la sera usciva con gli amici.

Così tutti i giorni quando non viaggiava. E viaggiava molto: i sopralluoghi per la Soprintendenza, per il Consiglio Superiore delle Belle Arti, poi qualche viaggio che faceva perché voleva vedere tutto, sapere di tutto, gustare tutto, insomma...

Cerasuolo: Una curiosità esigente.

Philippot: Sì, lui diceva che il suo difetto era la sua 'golosità'.

Catalano: Forse rispetto alla vita in genere.

Philippot: Sì, sì, a tutto: per il pensiero aveva la stessa golosità che per il mangiare. Ma questa esigenza veramente continua a me stancava. Anche i Mora lo dicevano (erano stati con lui in Cecoslovacchia): «È terribile! Se tu non lo segui passo passo e non fai tutto quello che fa, è impossibile, si arrabbia. Ma è un ritmo impossibile, è il suo ritmo, non il tuo, è impossibile!». La forza di una personalità così...

Dunque questo l'incontro con Brandi. Poi, secondariamente, l'incontro con Taubert, che mi ha aperto alla Germania. Un complemento importante. Ma non



Biografia

Nato a Bruxelles nel 1925, figlio di Albert Philippot, pittore e restauratore, e di Emile Van der Veken, il cui padre Joseph Van der Veken era anche lui restauratore, Paul Philippot dal 1945 al 1959 studia Diritto e Storia dell'arte alla Université Libre di Bruxelles. Un viaggio di studio a Roma durante l'inverno 1949-50 con l'intento di studiare l'Istituto Centrale del Restauro gli permette di conoscere Cesare Brandi, allora direttore dell'Istituto, e gli fornisce il tema della sua tesi: L'Istituto Centrale del Restauro et sa position

devant les principaux problèmes de la restauration des peintures. Nel 1956 presenta una tesi di dottorato su L'art du portrait dans les anciens Pays-Bas à l'époque du maniérisme. Durante gli anni Cinquanta segue da vicino i lavori di restauro realizzati sotto l'egida di Paul Coremans in quello che diventerà nel 1957 l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, dove suo padre è restauratore capo.

Nel 1959 è nominato vice direttore del Centro internazionale di studi per la conservazione e il restauro dei beni culturali (oggi ICCROM), fondato dall'Unesco con sede in Roma. Nel 1972 succede a Harold J. Plenderleith come direttore di quest'istituto, che dirigerà fino al 1977, mentre contemporaneamente all'Università di Bruxelles insegna Storia dell'arte medioevale e moderna, Estetica e tecnologia delle arti plastiche.

Un'utile rassegna bibliografica degli scritti di Paul Philippot si trova in appendice a *Paul Philippot, saggi sul restauro e dintorni. Antologia*, a cura di Paolo Fancelli, Roma 1998.

così decisivo, perché ero più preparato, potevo leggere il tedesco facilmente. Solo che lui mi ha introdotto nei laboratori, abbiamo fatto dei viaggi insieme, quella chiesa che vi ho mostrato sul libro l'ho vista con lui, per esempio. La comprensione del Barocco tedesco per me è avvenuta grazie a lui. Perché sono certe cose che con una formazione strettamente latina non passano facilmente, bisogna essere introdotti da qualcuno che l'ha capito, l'ha fatto suo, e ti fa vedere i punti chiave. E allora si entra dentro il sistema.

Catalano: Per finire, cosa pensa di questa intervista?
Philippot: Mi ha fatto un grande piacere, perché ho ripassato tutta la mia vita e tutti i miei problemi, ma mettendomi un po' dal di fuori, fino a un certo punto, se è possibile. Non ho mai pensato, anche se ho sempre saputo che dovevo tanto a mio padre, non ho mai pensato questa relazione come me l'avete presentata, è molto giusta. È vero. Poi è bello vedere che questi problemi continuano a vivere. Perché vivono finché qualcuno li ha a cuore.

Roma, Colonna Traiana
 Bernard M. Feilden,
 Cevat Erder,
 Harold J. Plenderleith,
 Paul Philippot (1983).
 Foto ICCROM.