

Il pensiero di Paul Philippot

Riflessioni sul restauro



Paul Philippot,

Uno dei più grandi esperti di restauro, nasce a Bruxelles nel 1926 da Albert, importante restauratore e pittore del secolo scorso: a lui si deve, tra l'altro, l'intervento sull'*Agneau Mystique* di Jan van Eyck.

Si laurea prima in Legge e poi in Archeologia e Storia dell'arte, diventa Vicedirettore (1959-71) e poi Direttore (1971-77) del **Centro internazionale di studi per la Conservazione e il Restauro delle Opere d'arte (ICCROM)**, l'organismo dell'UNESCO specializzato nella tutela dei Beni Culturali, con sede a Roma in quanto funzionalmente collegato con l'Istituto Centrale del Restauro (ora Istituto Superiore per la conservazione e il restauro).

Passa poi ad insegnare alla Libera Università di Bruxelles, impartendo lezioni di Storia dell'Architettura e della pittura, di Tecnologia delle arti figurative e di Estetica ad archeologi, architetti e storici dell'arte, nonché principi e metodologia del restauro ai restauratori, continuando comunque a collaborare con l'UNESCO.

Philippot è stato lo studioso straniero che più di ogni altro si è impegnato ad approfondire e diffondere a livello planetario la *Teoria del restauro* di Brandi e la conseguente pratica presso l'Istituto centrale del restauro, di fatto a cominciare proprio dalla trattazione post-laurea (Mémoire de licence): *L'Istituto centrale del restauro, son organisation et sa position devant les principaux problèmes de la restauration des peintures* (1951), che alcuni anni fa è stata finalmente tradotta in italiano.

Essa costituisce la prima trattazione sistematica, in Italia e all'estero, del pensiero filosofico di Brandi sulla creazione artistica e sul restauro in quanto attività critica, in cui, peraltro, il giovanissimo studioso riesce ad individuare con sicurezza i nessi più originali, e pieni di futuro, della **Teoria del restauro**: ossia il vincolo indissolubile tra teoria e pratica, l'interdisciplinarietà dell'attività di restauro.

L'opera era rimasta dimenticata (perfino dall'autore) nell'archivio dell'ICR fino a quando non è stata rintracciata, trascritta e tradotta in italiano da Giuseppe Basile.

P. Philippot, *L'istituto Centrale del Restauro. La sua organizzazione e le sue posizioni riguardo ai principali problemi del restauro dei dipinti*, Provenzano, Palermo 2012

Il pensiero di Philippot sul restauro:

Pur apprezzando il superamento dell'approccio artigianale al restauro ed il suo volgersi alle scienze, si è sempre rifiutato di ridurre il restauro al suo substrato tecnico, affermando che la conservazione presenta innanzitutto un carattere culturale, insieme storico e estetico, e che essa non potrebbe mai ridursi ad una semplice opera di manutenzione;

ha inoltre rilevato il pericolo insito nella convinzione che l'impiego di metodi nuovi costituissero di per sé una garanzia di successo,

dal punto di vista operativo ha costantemente professato l'idea d'una vera collaborazione interdisciplinare fra lo storico dell'arte, il restauratore e il ricercatore di laboratorio, con pari dignità per ciascuno.

La sua lunghissima attività per l'ICCROM lo ha portato a curare molteplici aspetti del restauro, dalla formazione dei restauratori all'organizzazione dei sistemi di catalogazione e documentazione dei lavori compiuti, dalla ricerca di base all'assistenza specialistica a progetti locali, con speciali attenzione ai paesi extraeuropei.

Sono interessanti, a questo proposito le sue osservazioni sul restauro in Giappone dove emerge un atteggiamento di rifiuto nei confronti dell'approccio critico all'opera in una prospettiva, insieme storica e estetica.

Nell'Estremo Oriente, attitudine consueta è che un'opera d'arte degna di questo nome deve dare l'impressione di essere nuova, da cui discende la pratica del rinnovamento parziale, a date fissate di certe parti di statue e monumenti, e il rifiuto dell'apprezzamento, occidentale, per le tracce lasciate dal tempo trascorso sulle antiche opere.

Problema legato non al solo Oriente, ma pure all'antichità romana e mediterranea, oltre che, in genere, a tutte le civiltà legate ad una **concezione circolare**, e non **lineare**, **del tempo**.

Ma anche problema già sollevato da **Alois Riegl** a proposito del valore di novità e ricorrente anche oggi, nel campo del restauro,

come tendenza al ripristino ed a forme spinte di manutenzione, tanto più subdole quanto più fondate proprio sulla capacità artigianale di assimilare e ripetere le tecniche tradizionali.

Il pensiero di Philippot sul restauro è forse poco compatto, non organicamente esposto, ma dotato di radici forti, sostenuto da robusti convincimenti.

Alcuni punti fermi dell'insegnamento philippottiano restano e, a distanza ormai di molti anni dalle sue primitive formulazioni, possono essere storicizzati;

- in primo luogo l'insistenza, più o meno esplicita sull'unità metodologica del campo disciplinare del restauro stesso, pur con tutte le sue articolazioni.

- altro punto fondamentale è quello riguardante l'annotazione circa il carattere inevitabilmente interpretativo del restauro, il suo ruolo di **critica in atto** che, con connessioni con la filologia, si svolge però con un linguaggio non verbale o scritto, ma con il medesimo genere di espressione dell'opera su cui si è esercitata l'esegesi.

Fautore dell'attento giudizio caso per caso,

Philippot fa discendere le sue proposte di restauro dalla natura stessa delle opere da conservare.

Accanto ai suoi contributi sul restauro pittorico rivestono una speciale importanza, quelli sulle sculture policrome, troppo spesso trattate come forme artistiche minori.

In merito egli osservava che *“il problema delle lacune non si poneva in maniera uguale per le sculture policrome e per i dipinti; nel primo caso la lacuna resta in effetti ‘relativa’, nella misura in cui la forma stessa della scultura si conserva, mentre, nel secondo caso essa oblitera necessariamente la lettura dell’immagine”*.

Rispetto alla riflessione brandiana egli si pone in posizione di attenta e costruttiva critica;

di fronte alle sue indeterminate possibilità di contemperamento delle due istanze, tende a risolvere il conflitto chiarendone e mettendone in evidenza i termini contraddittori: *«le soluzioni sono due: o si lascia l'opera come si trova e, allora, si rispetta la storia, oppure si interviene, e allora sarà l'estetica a prevalere. Le componenti del gusto intervengono necessariamente nel restauro, e quindi è inutile tentare soluzioni di compromesso ...»*

e ancora: *«la ragione d'essere dell'opera è l'estetica, non la storicità, posto il conflitto vince l'arte ... è inutile difendere una storicità che vuole sempre essere contraddetta da un'unità artistica da recuperare. La attualizzazione estetica è l'unica prospettiva del restauro».*

Questi concetti sono chiaramente espressi dallo studioso belga quando scrive che: *«compito del restauro è di rendere alla struttura estetica la chiarezza di struttura perduta»*

« ogni restauro resta essenzialmente un'ipotesi critica, proposizione sempre modificabile, senza alterazione dell'originale, quando una critica più illuminata lo giudicherà necessario».

Sua è la migliore definizione di restauro come ipotesi critica, non espressa verbalmente ma in atto, realizzata con il linguaggio medesimo dell'oggetto dell'intervento, (l'interpretazione critica non si può limitare ad un giudizio verbale, è necessario che si concretizzi in un atto).

In quanto **atto critico**, esso è volto alla restituzione del testo autentico dell'opera e, accanto alla sua conservazione e trasmissione al futuro, a facilitarne la lettura, non diversamente da una vera e propria edizione critica di un testo letterario.

Nel rispetto della dialettica fra esteticità e storicità dell'opera, quest'ultima dovrà essere intesa comunque nella sua più ampia totalità (come immagine e come consistenza materiale, risolvendo in quest'ultima anche altri elementi intermedi tra l'opera e il riguardante);

di conseguenza il restauro è considerato quale intervento sulla materia ma anche quale salvaguardia delle condizioni ambientali che assicurino il miglior godimento dell'opera e, dove necessario, come risoluzione del raccordo fra lo spazio fisico, nel quale sia l'osservatore che l'opera stessa si collocano, e la spazialità propria dell'opera, accostandosi così alla museografia.

Questa attenzione all'opera nel suo ambiente, all'opera come **Gesamtkunswerk** (l'opera d'arte totale apprezzata nell'unità intrinseca di pittura-scultura-architettura e non secondo la consueta divisione delle arti) lo porta ad esprimersi contro frettolosi interventi di strappo e spostamento delle pitture murali, attuati per salvaguardare la semplice immagine isolata dal suo contesto ed alterata nelle sue originali condizioni di visibilità.

In quanto **'ipotesi critica'** il restauro porta logicamente con sé i corollari della **reversibilità** e della **distinguibilità dell'intervento**, che costituiscono due acquisizioni fondamentali, probabilmente definitive, della moderna riflessione in materia.

Trattamento delle lacune

Movendo dalla convinzione che l'opera d'arte dovesse necessariamente essere integra per poter essere apprezzata, egli riconosce tale predilezione favorevole al completamento e al ripristino come del tutto naturale in una società tradizionale, e può, in linea di principio, essere concepita ancora oggi, **purché si parli di manutenzione o di riparazione, ma non di restauro.**

Bisogna invece chiaramente ribadire che quest'ultimo implica, nel suo stesso concetto, una presa di distanza storica nei confronti della tradizione, che rende impossibile la continuazione spontanea dei suoi processi creativi, e non permette altro che concepire un intervento sull'opera del passato quale interpretazione critica. **Opera unica e irriproducibile sia in quanto documento storico che in quanto espressione artistica.**

Contro gli eccessi del purismo conservativo, che conduce al rifiuto radicale di ogni forma di intervento sulle lacune, egli osserva che si tratta ugualmente di un errore, quello di chi rifiuta a priori e per principio di considerare l'opera d'arte in ciò che costituisce la sua stessa essenza e il fondamento del suo restauro: la sua realtà estetica.

Realtà che sussiste tutta nella sua apparenza e il cui godimento è indissociabile dalla presentazione dell'opera.

A tale riguardo il non-intervento è anch'esso una forma di presentazione: quella, precisamente, che elude il problema estetico.

Sempre sulla scorta di Brandi, segue il richiamo alla nozione di 'unità potenziale' dell'opera d'arte mutilata e, dal punto di vista estetico, il criterio della sutura per il ristabilimento dell'unità formale interrotta nella misura in cui questa restava immanente nei frammenti, sapendosi arrestare dove comincia l'ipotesi.

In Philippot, accanto ad una sostanziale concordanza con le idee di Brandi, prima fra tutte la **concezione del restauro come atto critico**, è rilevabile un'ancora più decisa asserzione del prevalere, sugli aspetti storici, dell'istanza estetica.

Egli infatti, insieme alla polemica contro la tinta e gli accostamenti neutri e ad alcune stimolanti indicazioni creative, si esprime con grande autonomia ed originalità circa il problema delle patine, delle puliture e del restauro visto come «ricerca dell'equilibrio attualmente realizzabile che fosse il più fedele possibile all'unità originale».

«Lo stato originario dell'opera, ovvero quello nel quale l'artista l'ha lasciata allorché si è concluso il processo di creazione, è impossibile da ristabilire e da determinare oggettivamente. Nessun restauro potrà mai pretendere di recuperare lo stato originario di un dipinto. Esso non potrà che rivelare lo stato attuale dei materiali originari».

*La conoscenza circa l'evolversi dei materiali nel tempo consente di risalire idealmente all'unità originaria, là dove questa rimane niente più che una congettura incentrata propriamente su tale conoscenza; **un'ipotesi su cui fondare, alla fine, la propria valutazione critica.***

Affermazione ineccepibile e di fondamentale chiarimento – nell'asseverare l'impossibilità di ristabilire l'opera nel suo stato originario e nel richiamare la possibilità di rivelare, al massimo, lo stato attuale delle materia originale o, se vogliamo, dei materiali originali,

LA PATINA

È sua la definizione della patina come concetto critico e non meramente fisico.

«La patina è precisamente quell'effetto 'normale' del tempo sulla materia, non è un concetto fisico o chimico, ma un concetto critico, che suppone un giudizio estetico».

La patina, in senso ampio, è qui intesa quale esito di uno sviluppo intrinseco, nel tempo, delle componenti materiali dell'opera, in dipendenza dell'interazione con l'ambito circostante. In senso stretto essa, a sua volta per Philippot, designa un siffatto risultato, finché questo non sia capace di compromettere la conservazione dell'oggetto. Le due definizioni potrebbero, alla fine, non escludersi, incarnando la seconda una visione in apparenza più circoscritta della prima.

pur espungendo la patina, sarebbe comunque vano illudersi di poter risalire allo stato originario della materia.

Mentre, in effetti, non si potrebbe non esumare nient'altro che "*l'etat actuel du document*", stato che, peraltro, per coerenza, dovrebbe essere inclusivo, allora, della patina, appunto come parte coessenziale della materia coinvolta.

Altrimenti, come affermerà più tardi il belga, si verrà a produrre un effetto di novità inestricabilmente e contraddittoriamente congiunto, in vero, ad una condizione alterata in termini inesorabili; insomma, con il prevalere di una sorta di *interesse igienico*: peraltro non dotato di particolare consistenza, come si può osservare, in senso né scientifico, né critico

Philippot ha chiara coscienza, trattando di **lacune e reintegrazioni**, della necessità, specie in architettura, di un'azione ri-creativa ormai, per la stretta accezione brandiana, oltre il restauro;

egli, dopo aver notato che la lacuna *«appare come un'interruzione della continuità della forma artistica e del suo ritmo»*, la quale può reclamare di essere o non essere reintegrata in base ad una valutazione critica, perché *«molto spesso lo stato frammentario ha acquistato un valore così com'è»*,

osserva che, restando pienamente valide le due esigenze fondamentali del trattamento reintegrativo delle lacune da un lato e della loro immediata riconoscibilità dall'altro, il campo d'azione si potrà ampliare *«fino al punto in cui l'intervento diventerà ipotetico, o così esteso che solo una creazione moderna eviterebbe una falsificazione»*.

*« Per questa integrazione così creativa e moderna le vecchie parti costituiranno l'elemento basilare del problema, essendo lo scopo il raggiungimento dell'unità complessiva ... Una tale **integrazione creativa** richiederà un tipo speciale di studio della vecchia costruzione, del suo contesto, e lo studio di tutto il centro storico, secondo la necessità, per stabilire il ritmo irregolare delle strutture sottostanti il vecchio complesso e adeguare lo schema della creazione moderna a tali modelli e materiali originari»,
ove, inoltre, «la valutazione dettagliata attraverso uno studio approfondito del monumento e del complesso di edifici, deve sempre precedere qualunque studio di adattamento a nuove funzioni. In caso contrario il restauro risulterà inevitabilmente un esercizio di architettura moderna fatta a danno di vecchi edifici».*

Si tratta di un punto nodale della questione: di fronte a un'opera profondamente lacerata, che non si voglia o non si possa lasciare allo stato di rudere, il restauro filologico si rivela insufficiente, anzi fuorviante nelle indicazioni che propone.

La necessità in questi casi è di intervenire con un deciso impegno creativo, facendo uso degli strumenti figurativi dell'architettura e dell'arte contemporanee, ma sempre entro i limiti di un rigoroso controllo critico.

Un'osservazione interessante soprattutto per l'architettura è poi quella dell'indissociabilità tra aspetto e struttura; un rapporto così stretto e biunivoco da cui trarre tutte le estreme conseguenze, nel senso di un mantenimento e di una non sostituibilità di questa.

E ciò non in perfetta sintonia con Brandi, ove il prevalere dell'esigenza estetica, nelle sue modalità, rendeva come minimo meno impellente l'impegno di serbare l'autenticità statica della fabbrica.

Ancora nel caso delle lacune e del loro risarcimento, quando si abbia a che fare con intonaci colorati, Philippot sostiene trattarsi di restauro architettonico a pieno titolo, egli sostiene che l'apparecchio murario eventualmente esumato costituirebbe comunque figura, non fondo, con i problemi conseguenti in sede di restauro. Ancora la geometrizzazione seppur minima delle lacune, le condurrebbe facilmente a proporsi inusitatamente e nocivamente in quanto, a loro volta, figure.

Una speciale attenzione egli riserva al problema del **restauro delle facciate dipinte**, anche qui la sua preoccupazione è stata quella di far emergere sopra un terreno, in apparenza pratico, gli aspetti di riflessione teoretica e le conseguenti implicazioni di metodo e applicative.

Nel corso degli anni Settanta e Ottanta a Roma, dove egli operava, furono molto forti in contrasti su tale argomento, egli si oppose sempre alla crescente pratica del ripristino e tentò di ricondurre il dibattito ai principi generali e di maggior rispetto espressi dalla Carta di Venezia, di cui era stato uno dei coautori.

Con l'ausilio dei coniugi Mora, Philippot sul tema del trattamento del colore e dell'alterazione d'immagine delle città storiche è stato molto chiaro e severo.

Egli sosteneva che da una ventina d'anni l'immagine di Roma era andata deteriorandosi rapidamente, rinnovamenti e restauri erano stati condotti senza un approccio critico al problema, come se il colore fosse una semplice veste decorativa, formalmente indipendente dalla struttura architettonica. **Gli errori che si riscontrano alla base di tutto ciò sono di natura storico-critica, in primo luogo, tecnica poi e** coinvolgono non solo gli operatori generici ma anche gli specialisti e le stesse soprintendenze (scialbature dei travertini dal fondamento storico non sempre certo, stuccature improprie, spugnature che proiettano sull'architettura una sorte di visione pittorica post-impressionista e così via).

Se si riconducesse ogni edificio al suo colore primario, allora si trasformerebbe l'insieme urbano in una giustapposizione di situazioni cromatiche mai effettivamente contemporaneamente esistite in alcun momento della storia. Del resto si potrebbe aggiungere interrogativamente quale significato rivesta una cromia 'originaria' in un edificio largamente stratificato, in un palinsesto architettonico.

La proposta dello studioso belga è che, «*senza sottovalutare le ricerche che s'impongono nelle fonti letterarie e d'archivio*», l'esame diretto dei monumenti costituisca il fattore determinante per un approccio critico sistematico e che si applichi una metodologia che costituisce l'applicazione rigorosa alle parti architettoniche del metodo già praticato per i dipinti, quindi null'altro che l'invito a ricondurre l'intervento sul colore nell'alveo della più meditata riflessione sul restauro generalmente inteso.



P. PHILIPPOT, *Saggi sul restauro e dintorni. Antologia*, Bonsignori editore, Roma 1998