



2025

IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

n. 32, 2025

ISSN 2039-2362 (online)

© 2010 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttori / Editors in chief Patrizia Dragoni, Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors Nadia Barrella, Fulvio Cervini, Alexander Debono, Stefano Della Torre, Giovan Battista Fidanza, Pierpaolo Forte, Borja Franco Llopis, Angelo Miglietta, Christian Ost, Tonino Pencarelli, Giuliano Volpe

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator Maria Teresa Gigliozi

Coordinatore tecnico / Managing coordinator Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozi, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico / Scientific Committee Sergio Barile, Simone Betti, Ivana Bruno, Riccardo Lattuada, Anne Lepoittevin, Federico Marazzi, Iaria Miarelli Mariani, Raffaella Morselli, Haude Morvan, Federica Muzzarelli, Paola Paniccia, Giuseppe Piperata, Pio Francesco Pistilli, Massimiliano Rossi, Marialuisa Saviano, Valentina Sessa, Ludovico Solima, Andrea Torre

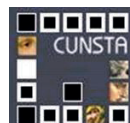
Editors Alice Devecchi, Concetta Ferrara, Costanza Geddes da Filicaia, Alessio Ionna, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Alessandro Serrani, Carmen Vitale, Marta Vitullo

Web <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: icc@unimc.it

Editore / Publisher eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel. (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, info.ceum@unimc.it

Layout editor studio editoriale Oltrepagina

Progetto grafico / Graphics +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SIMED
Rivista indicizzata WOS
Rivista indicizzata SCOPUS
Rivista indicizzata DOAJ
Inclusa in ERIH-PLUS

Cesare Brandi, dal manuale alla Teoria del restauro

Maria Ida Catalano*

Abstract

Tra le carte Einaudi (Torino, Archivio di Stato), si è recuperato il progetto di Cesare Brandi degli anni Cinquanta per un manuale sulla conservazione, che collegava teoria e pratica secondo un'angolazione poi persa col naufragio dell'iniziativa. Il ritrovamento ha offerto l'occasione di analizzare il piano dell'autore, confrontandolo con i materiali superstiti delle lezioni e la struttura, tra paratesto e testo, della *Teoria del restauro*, approdata nel 1963 alla prima pubblicazione per i tipi delle Edizioni di Storia e Letteratura. Ne è scaturita una rinnovata verifica sulla sua genesi, dove sottrazioni e sussistenze si combinano al deliberato processo di distillazione speculativa della ventennale esperienza di direzione dell'autore all'Istituto Centrale del restauro. Le interpretazioni proposte, misurate anche sul piano della intertestualità, testimoniano che, nonostante la grande fortuna in Italia e all'estero, la *Teoria* può ancora considerarsi per tanti aspetti suscettibile di approfondimenti.

* Professore associato di Storia del restauro, Università degli Studi della Tuscia, Dipartimento per la Innovazione nei sistemi Biologici, Agroalimentari e Forestali, Area Paesaggio e Beni Culturali, largo dell'Università (Riello), s.n.c., blocco F, 01100 Viterbo, e-mail: m-i-catalano@unitus.it.

Per il confronto e gli stimoli si ringraziano: Maria Andaloro, Ilaria Batassa, Maria Rosaria Caira, Giorgio Capriotti, Silvia Cecchini, Angela Cerasuolo, Pietro Petrarola, Paola Pogliani.

Among the Einaudi papers (Turin, State Archives), Cesare Brandi's 1950s project for a manual on conservation was recovered, linking theory and practice in a way that was subsequently lost when the initiative was abandoned. The discovery provided an opportunity to analyse the author's plan, comparing it with the surviving materials from his lectures and the structure, between paratext and text, of *Teoria del restauro* (Theory of Restoration), which was first published in 1963 by Edizioni di Storia e Letteratura. This led to a renewed examination of its genesis, where subtractions and continuities combine with the deliberate process of speculative distillation of the author's twenty years of experience as director of the Central Institute of Restoration. The interpretations proposed, also measured in terms of intertextuality, show that, despite its great success in Italy and abroad, the Theory can still be considered in many respects susceptible to further study.

Testo noto e insieme sconosciuto, la *Teoria del restauro* non cessa di sorprendere. All'Archivio di Stato di Torino, tra le carte Einaudi, nell'ambito del piano dell'opera sulla *Storia della Cultura figurativa in Italia*, che Giulio Carlo Argan prospettava alla casa editrice, si inseriva nel 1954 il progetto di un volume sulle tecniche, i falsi e i restauri, autore Cesare Brandi. La notizia è emersa dalle ricerche di Luca Pietro Nicoletti, che ricostruisce tutte le traversie della vicenda progettuale di Argan negli anni della sua più intensa collaborazione con gli ambienti di via Biancamano, quando l'autore presentava all'editore la realizzazione di un'opera in dodici volumi, configurabile come una sintesi organica¹. Una novità assoluta rispetto al grande lavoro della *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi, che avrebbe tenuto insieme collaboratori diversi dentro un'unica regia. Ma l'impresa presto sarebbe naufragata tra difficoltà tecnico-organizzative, titubanze, rifiuti e rinvii degli autori proposti per l'opera collettanea, mentre negli stessi anni Argan si impegnava con Sansoni nei lavori per l'*Enciclopedia Universale dell'Arte*, impresa avviata quasi parallelamente dal 1955². Eppure, il fallimento – “condizione necessaria al moto del pensiero”³ – non si rivelerà vano e il naufragio del progetto sembra infiltrarsi nella programmatica alternativa, alla fine degli anni Settanta, della *Storia dell'Arte italiana* Einaudi, come sembra suggerire l'inserimento del volume dedicato a *Conservazione, Falso, Restauro*⁴. L'insieme della vicenda, che coinvolgeva una delle architetture della mente di Argan e l'indicazione contestuale

¹ Nicoletti 2018, p. 139.

² Gamba 2023, pp. 271-272.

³ Macrì 2017. A questa prospettiva fanno riferimento a Milano i curatori di *MoRe. Il Museo-archivio del “non realizzato” contemporaneo*, dimensione che espone opere nel luogo virtuale del web.

⁴ Sulla *Storia dell'Arte Einaudi* cfr. Castelnovo 2015, pp. 335-342. Lo studioso commenta la lunga e tempestosa gestazione dell'opera nel suo complesso, avviata nel 1972-1973, dove Giovanni Previtali avrebbe diretto la prima parte (*Materiali e problemi*), Federico Zeri la seconda e la terza (*Dal Medioevo al Novecento e Situazioni, momenti, indagini*) con l'uscita del primo volume nel 1979 e dell'ultimo nel 1983.

della progettazione del contributo di Brandi, ha sollecitato la continuazione delle ricerche e si è stati spinti ad indagare direttamente la corrispondenza dello studioso senese con casa Einaudi. Qui è emersa una storia controversa, che consente di inquadrare meglio la complessa gestazione dei pensieri approdati nel 1963 alla *Teoria del restauro*, opera infine pubblicata in una sede speciale ed impreveduta, le Edizioni di Storia e Letteratura.

1. *Per una necessaria visione integrata.*

L'indagine delle problematiche filologiche, critiche ed estetologiche intorno alla genesi e ai significati del celebre testo sul restauro, nella scelta di eludere un'angolazione settoriale, chiama in causa innanzitutto gli impegni paralleli dell'autore con Einaudi per la pubblicazione della terza edizione del *Carmine*⁵, che vedrà la luce nel 1962, e le questioni circa l'uscita dell'intera *Elicona*⁶, nonché le vicende della pubblicazione del volume *Quarantuno disegni di Giacomo Manzù* (1961). Ma non è solo il numero simultaneo e la densità dei progetti editoriali che interessa sottolineare, quanto la trama delle riflessioni dell'autore, le declinazioni della sua esperienza dell'arte percorsa da una circolarità di pensieri correlati dentro un'aspirazione di natura organica. Il versante esperienziale storico critico, gravido di una conoscenza di materiali e procedimenti costitutivi dell'opera che ha attraversato il tempo, come quello teorico procedevano insieme, si insinuavano nella scrittura dei viaggi, invernati nelle idee e nei termini adottati, costruiti sui rinvii di un andamento dove il lettore è mobilitato a percorrere l'intertestualità e a cogliere una stratificazione in cui ogni volta il precedente sussiste integrato agli ultimi traguardi raggiunti. L'indagine intorno al segno grafico di Manzù – uno degli artisti più amati da Brandi – che non giace mai in piano ma scava nello spessore della carta⁷ si avvaleva degli sche-

⁵ Dopo un'edizione del 1945 ristretta a pochi esemplari, *Il Carmine o della pittura con due saggi su Duccio e Picasso* sarà edito da Vallecchi nel 1947, ristampato nel 1962 per i tipi della Einaudi, privato dei due saggi esemplificativi su Duccio e Picasso e del *Registro dei principali argomenti trattati* che, suggerito da Argan, rappresenta un singolare viatico alla lettura del testo redatto da Brandi stesso (Catalano 2004, pp. 106-107). L'edizione Einaudi del *Carmine*, di cui si seguono le traversie nelle carte torinesi, era accompagnata da un'importante *Nota introduttiva* ripubblicata per gli Editori Riuniti nel 1992 a cura di Luigi Russo, che ne commentava il significato (Russo 1992, pp. XXI, LI nota 25).

⁶ Nelle carte Einaudi emergono anche le vicissitudini di un primo progetto complessivo di pubblicazione dei *Dialoghi*, che parte da una lettera del 4. V.1956 di Cesare Brandi a Luciano Foà (A.S.To, AE., CI, b. 29, f. 6). Dell'impresa è riportato il contratto del 19.VI. 1956 (A.S.To, AE., CI, b. 29, f. 9) dove, oltre al *Carmine*, al *Celso*, ad *Arcadio* ed *Eliante*, compaiono *Ascanio o della Musica*, *Carmine o del Teatro*, che non verranno mai realizzati.

⁷ Si cita qui dal saggio ristampato (Brandi 1976, p. 143).

mi spontanei della percezione, nel superamento del rapporto di antitesi figura fondo, zona inerte e zona figurata⁸, secondo un andamento di ragionamenti presentati a New York, sulla scena internazionale, con risultati confluiti poi nel '63 in *Postilla teorica al trattamento delle lacune*, testo inserito nell' *Appendice della Teoria del restauro*, dove agiva l'analisi delle strutture della Gestalttheorie⁹. Intanto, contestualmente alla pubblicazione della *Teoria del restauro* usciranno *Segno e immagine* per Il Saggiatore (1960) e *Burri* con Editalia (1963). Entrambi questi contributi, in una fase di interesse per lo strutturalismo e la semiotica, partecipavano di quella «capacità di riformulazione dello scenario culturale di riferimento» di Brandi negli anni Sessanta, che anche in questa fase contaminava i saperi contenuti nella cultura del restauro, senza operare una «mera trasposizione», ma sempre secondo il metro di una profonda verifica¹⁰. Se la *Teoria* valutava, come si vedrà, l'adozione esplorata anche in altri testi dello schematismo kantiano, il saggio su Burri risulta particolarmente funzionale ad una lettura comparata, nel coinvolgimento di una riflessione critica accostabile all'esperienza delle tecniche e del restauro, non solo per le evidenze della dinamica enucleata tra struttura e aspetto dell'opera, ma anche per la continuità di osservazione del direttore dell'Istituto Centrale del restauro abituato a riconoscere il fascino che la granulazione della trama della tela esercita quale elemento di ritmo in pittori come Tiziano o Tintoretto, quindi predisposto a cogliere il passo compiuto più in là da Burri, che volle di quella trama costituire il dipinto stesso¹¹, connotandolo nella materia che si screpola, espone la distruzione, senza alcuna volontà di produrre suggestioni evocative.

Già da questi esempi di simultaneità emerge l'esigenza di assumere l'approccio integrato di cui si è fatto cenno, avvalendosi di quanto ormai più di un ventennio fa emerse dalle giornate del convegno viterbese del 2003 *La Teoria del restauro nel Novecento. Da Riegl a Brandi*. Qui, negli atti del 2006, l'*Introduzione* di Maria Andaloro si gravava del mandato di evidenziare la densità della *Teoria*, invitando gli studi a non parcellizzarne la portata per «saggiare il grado di osmosi fra Brandi teorico e critico dell'arte e teorico del restauro»¹². Sempre tra quelle pagine, non ancora pienamente esperite dalla critica, si collocavano le indicazioni di Luigi Russo, dove la *Teoria del restauro* era presentata

⁸ Ivi, p. 145.

⁹ Il testo nasce come comunicazione al XX Congresso di Storia dell'Arte di New York del 7 – 12 settembre 1961, collocato nella sessione *The Aesthetic and Historical Aspects of The presentation of Damaged Pictures*. Oltre a costituire un saggio inserito nell'Appendice della *Teoria del restauro*, il contributo venne pubblicato negli atti del congresso cfr. Brandi 1963 b, pp. 146-151.

¹⁰ Petrarola 2023, in corso di pubblicazione.

¹¹ Brandi 1963 c, p. 26

¹² Andaloro 2006, cit. p. 8. Il convegno si configurò come un sondaggio a più voci tra filosofi, storici dell'arte, restauratori, architetti, archeologi, giuristi e diagnostici, in cui vennero combinati, dentro una serrata struttura di ripartizione tematica, contributi estetologici con riflessioni di natura tecnica e storico documentale.

come un palinsesto sedimentato nel tempo, una foce di convergenze e un centro irradiante rispetto all'universo brandiano¹³. Contestualmente agli atti delle giornate viterbesi, in occasione del centenario della nascita, nel raccogliere gli scritti sull'arte tra Medioevo e Rinascimento, sempre Andaloro ribadiva la necessità di cogliere l'autore come un intero e non una somma di parti estrapolabili e giustapposte¹⁴. Ma nonostante l'evidenza delle indicazioni metodologiche, la *Teoria*, nata contro la precettistica corrente, è stata spesso e ancora può continuare ad essere intesa come un banale insieme di regole specialistiche, col rischio di una proiezione sul testo di una sorta di formulario moderno, progressivamente ridotto ad una mera sequenza di assiomi, incanalato in un'asfittica logica binaria, funzionale a una divulgazione semplicistica tra gli studenti o messa in campo ad uso di lettori disposti a prescindere dalla stratificata espansione delle sue pagine con interpretazioni che estrapolano il loro senso dall'universo dell'autore. Sussistono quindi i rischi di un isolamento del testo, nonostante gli studi estetologici abbiano tenuto ben presente il problema, fin da quando nel volume *Brandi e l'estetica* a cura di Luigi Russo, Pietro Petrarola sviluppava le sue riflessioni sulla genesi della *Teoria*, inaugurando un nuovo corso di pensieri¹⁵. Nella densità di un intervento breve, lo studioso intrecciava considerazioni di natura teorica a un approccio storico e filologico su base cronologica, che consentiva di correlare convincentemente la *Teoria del restauro* al *Carmine*. Il nesso, non solo riportava l'origine dei pensieri di Brandi sul restauro nel cuore della sua estetica, agli inizi degli anni Quaranta, ma attestava implicitamente la forma palinsesto della *Teoria*, stabilendo fruttuose interdipendenze. Secondo una visione integrata si continuava quindi a lavorare in sede teorica attraverso le indicazioni di Luigi Russo che, nella sua prefazione alla riedizione del *Carmine* del 1992¹⁶, rilanciava la correlazione costitutiva tra l'estetica della creazione dell'opera d'arte e la fenomenologia della ricezione istituita con la *Teoria del restauro* – estetica della ricezione in atto, avrebbe specificato Paolo D'Angelo¹⁷ – assumendo un'interdipendenza d'altra parte instaurata da Brandi stesso nella *Nota introduttiva* del '62 alla terza edizione di quel suo primo testo di natura teorica. A breve distanza da questo lavoro produttivo appariva il volume monografico di Massimo Carboni¹⁸ dove, seguendo Brandi nella globalità della sua teoria ed esperienza dell'arte, il restauro, inteso come speciale attività ermeneu-

¹³ Russo 2006, pp. 301-314.

¹⁴ Andaloro 2006, p. XV.

¹⁵ Petrarola 1986, pp. LXXVII-LXXXVI. L'autore si era poco prima incamminato nel percorso intorno alla genesi della *Teoria del restauro* con un contributo nell'ambito del convegno del 1984 a Roma, che vedeva attiva una prima visione integrata dei pensieri estetologici e storico critici intorno al nome di Brandi (Petrarola 1988, pp. 51-54).

¹⁶ Cfr. nota 5.

¹⁷ D'Angelo 2006, p. 139.

¹⁸ Carboni 1992.

tica, era posto al centro della successione dei capitoli. La collocazione non era l'esito di una occasionale distribuzione delle pagine ma al contrario appariva il risultato di una deliberata iscrizione della questione restauro nel contesto di una lettura globale, critica ed estetologica dell'opera dello studioso. Giungevano progressivamente altri apporti che, nel riconsiderare l'attualità del testo¹⁹, proseguivano a ragionare in relazione e a ridosso del centenario²⁰, trovando un altro momento di stringente connessione con le riflessioni filosofiche e critiche di Brandi nel denso volumetto di Paolo D'Angelo, dove si recuperano pagine inerenti allo schematismo trascendentale kantiano, questione presente nel *Celso*, come in *Segno e immagine*²¹, rifunzionalizzata nel primo capitolo della *Teoria del restauro*, dove si affronta il passaggio dal preconconcetto al concetto di restauro. Intanto, la stagione delle diverse traduzioni dallo spagnolo (1988) al cinese (2006) introduceva nuovi materiali non ancora pienamente sfruttati in chiave comparativa per considerazioni sulla fortuna all'estero del pensiero di Brandi in tema di conservazione²². Ma nonostante il lavoro compiuto e in corso²³, tanto resta da fare per attraversare la profondità e l'estensione della mente di Brandi con l'obiettivo di aggiungere elementi alla genesi della *Teoria del restauro* che, come le carte Einaudi documentano, rivela ancora sorprese indicative della sua complessa gestazione. Accanto agli strati è necessario quindi considerare ancora le interdipendenze e i parallelismi con gli altri testi dell'autore rispetto ai temi del restauro, provando pure a intravedere possibili allargamenti di percorso critico.

¹⁹ Nel 1994 un'ampia raccolta di scritti di Brandi sul restauro veniva curata da Michele Cordaro, consentendo di cogliere la vastità degli scritti sulla tutela dello studioso senese; mentre, il convegno di Siena, *Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte* (2001), dedicava un'intera sezione alle problematiche del restauro, considerando in particolare le interferenze tra l'elaborazione della *Teoria* e i *Dialoghi*.

²⁰ Nel corso del centenario, l'iter interpretativo sul restauro approdava poi ad una ulteriore, chiarificante visione nel volume di Paolo D'Angelo, che confermava come nello studioso alla fenomenologia della produzione artistica si collegasse fin da subito quella della ricezione incarnata dalla dimensione del restauro (D'Angelo 2006 p. 325, 2007, nota 17, p. 140). Nell'occasione celebrativa e subito a ridosso uscivano il contributo di Caterina Bon Valsassina (2006), incentrato sulle vicende della nascita e dell'attività dell'Istituto Centrale del Restauro, e l'analisi di un decennio di fondazione e di trapasso effettuata da chi scrive (Catalano 2007).

²¹ D'Angelo 2007, pp. 114 e ss. Sullo schematismo si vedano in particolare le pagine di Emilio Garroni (1986, pp. Lxvi e ss.).

²² La prima verifica del lavoro delle traduzioni si ebbe negli atti del convegno di Viterbo (cfr. nota 12), che dedicarono al tema un'intera sezione. Più recentemente, è stato pubblicato l'articolo di Mu, Xingyu 2020, pp. 87-89.

²³ Nel 2022 è uscita una nuova ristampa della *Teoria* per i tipi di La Nave di Teseo, che si è giovata della prefazione di Vittorio Sgarbi, di testi di Antonio Paolucci e Giuseppe Basile, e di un saggio introduttivo di Massimo Carboni, dove è confermato al testo il ruolo paradigmatico e seminale di lucida costruzione logica (Carboni 2022, pp. 17-18). A distanza di un anno da questa ristampa (2023), c'è stata a Roma un'altra chiamata a raccolta nel nome di Brandi e della sua visione sul restauro, scandita in tre intense giornate di studi su cui sarà utile discutere in seguito alla prossima pubblicazione degli atti (*Cesare Brandi e le frontiere del restauro. Teoria e prassi*, in corso di pubblicazione).

Si tratta di riprendere sentieri interrotti e di attivare nuove avventure interpretative, considerando più attentamente anche l'esito della prima edizione del '63. Un'edizione nelle cui pieghe sono racchiusi numerosi elementi tuttora da esplorare anche rispetto alle vicende di Brandi con Einaudi che, per i dissapori tra lo studioso e la casa editrice, determinarono la brusca interruzione del progetto sul restauro, producendo un sostanziale cambiamento di rotta.

2. *Il Manuale mancato*

Il rapporto diretto di Brandi con la casa editrice torinese per questioni relative al restauro prendeva avvio da quando il 30 dicembre 1954 lo studioso riceveva dall'editore le condizioni per la proposta contrattuale circa il volume sulle tecniche, i falsi e i restauri, con scadenza della consegna a marzo del '56²⁴. Già nel corso della corrispondenza con Luciano Foà, in una lettera di un mese prima, il 20 novembre 1954, avendo sistemato autori e contenuti di quelli che definiva i volumi – pilastro, che sarebbero dovuti uscire nel corso del 1957, Argan precisava la partecipazione di Brandi all'impresa sulla cultura figurativa italiana, inizialmente pensata con un volume inserito tra i contributi definiti 'minori', che sarebbero usciti prima degli altri, entro il 1956²⁵. A proposito del quinto della serie, proprio quello relativo a tecniche, falsi, restauri, Argan sottolineava la provvisorietà del titolo e contestualmente sottolineava la consistenza del contributo e il suo valore: «300 pagine di testo e 200 o 250 illustrazioni. Data di consegna tra dicembre 1955 e marzo 1956» scriveva²⁶ e continuava:

Il compenso per questo volume dovrebbe essere tra i maggiori, per: a) notorietà e autorità dell'autore nel campo generale degli studi e speciale del restauro; b) rarità del materiale ch'egli potrà mettere a disposizione; c) assoluta assenza di altre trattazioni scientifiche complete dell'argomento in Italia e all'estero; d) probabilità che il volume acquisti rapidamente le caratteristiche del classico manuale²⁷.

²⁴ Lettera di Giulio Einaudi a Cesare Brandi (A.S.To, AE., Corrispondenza con autori italiani, d'ora in poi CI., b. 29, f. 2). Il rapporto fin qui accertato tra lo studioso senese e *Casa Einaudi* risulta dal 26 ottobre 1949, quando Brandi riceveva una lettera di rifiuto a pubblicare *La fine dell'Avanguardia*, che riporta il parere dell'insieme dei consulenti (Lettera del 26 ottobre 1949, A.S.To, AE., CI, b. 29, f. 1). La questione meriterebbe un'analisi circostanziata fuori dai temi di questo scritto.

²⁵ Nicoletti 2018, pp. 139-140. Oltre alle informazioni tratte dalle ricerche dello studioso, che riporta brani della lettera, si è visionato direttamente il testo di Argan a Foà del 20 novembre 1954 da cui sono state tratte le ulteriori informazioni riportate (Argan a Foà, A.S.To, AE., CI, b 8, f.122).

²⁶ Nicoletti 2018, pp. 139-140.

²⁷ Nicoletti 2018, p. 140.

In un'altra lettera sempre a Foà del 21 aprile 1956 Argan annotava ancora:

Brandi sta lavorando al libro sul restauro e la tecnica per la serie della "Cultura figurativa in Italia". Verrà un manuale di altissima importanza, un classico addirittura. Ma ho pensato che sarebbe ancora più interessante e fondamentale se accompagnato da un'appendice contenente un dizionario o glossario della tecnica pittorica: dizionario storico critico, si intende. Il materiale per questo dizionario è praticamente pronto, a cura di due collaboratori di Brandi nell'Istituto del restauro: il dr. Carità e il dr. Mora: non si tratta che di integrarlo e dargli forma perché ora si compone di pure schede raccolte per ragioni di lavoro. Ciò raddoppierebbe l'estensione del volume passandolo nella serie dei 'grandi', ma mi pare che anche questo sarebbe un vantaggio. Raddoppierebbe anche la spesa, perché ai due estensori bisognerà dare un compenso, che mi riservo di suggerirvi a ragion veduta, ma penso possa aggirarsi sulle trecento mila a persona. Sappimi dire qualcosa anche su questo punto, che ritengo essenziale: un dizionario del genere non esiste e farebbe del libro un testo unico in materia²⁸.

Si tratta di indicazioni preziose sulla portata del volume di Brandi, che si avviava ad assumere una forma imponente, come dimostra il seguito recuperato della corrispondenza dello studioso con lo stesso Einaudi. D'altra parte, anche solo considerando queste battute iniziali sull'inedita avventura, pur nella provvisorietà gestazionale, si coglie tutta l'ambizione del progetto, evidentemente concordato tra Argan e Brandi. Dal numero di pagine previste per il testo alla quantità delle immagini programmate emergeva la volontà di produrre un manuale di natura eccezionale, un ampio contributo di sintesi a cui avrebbe aggiunto valore un dizionario tecnico, secondo una configurazione, certamente condivisa con Brandi, che d'altra parte Argan promuoveva negli anni Cinquanta²⁹ e di cui Einaudi suggeriva anche la possibile autonomia³⁰. Il coinvolgimento in proposito di Paolo Mora e Roberto Carità già costituisce un indizio dell'esigenza di dare ampio spazio a problematiche tecnico operative, secondo un approccio storico critico, poi sviluppato in un nuovo piano progettuale suggerito ad Einaudi direttamente da Brandi, che avrebbe riservato per sé una parte introduttiva di esclusiva impostazione teorica. La provvisorietà del titolo, cui faceva riferimento Argan, veniva ribadita da Brandi all'editore in una lettera del 14 gennaio 1955³¹, dove l'autore si riprometteva ancora «di dare la dizione definitiva», mentre specificava che il volume, «d'impian-

²⁸ Pietro Nicoletti pubblica in parte il testo della lettera (Nicoletti 2018, p. 151) e anche in questo caso si è presa diretta visione del documento, così da aggiungere informazioni funzionali al discorso qui effettuato A.S.To., AE, CI, b8 fol. 122.

²⁹ Gamba 2023, p. 274.

³⁰ La lettera del 3 maggio 1956 (A.S.To., AE., CI, b. 8, fol. 122) di Foà ad Argan è citata da Nicoletti (2018, p. 114 nota 120) ed è stata riconsiderata integralmente. A proposito del *Dizionario* risulta funzionale il passo che segue: «l'idea piace molto a Einaudi, tanto che egli si domanda se non varrebbe la pena di farne un volume a sé stante, che potrebbe avere, in quanto tale, una maggiore fortuna editoriale».

³¹ Lettera di Cesare Brandi a Giulio Einaudi (A.S.To., AE., b. 29, f. 3).

to e concezione» moderni, doveva coinvolgere «specialmente il restauro e la conservazione dell'opera d'arte». La precisazione spinge a cogliere un allontanamento dall'idea progettuale del volume su tecniche, falsi e restauri, nella centralità affidata alle problematiche della conservazione. Contestualmente al nuovo impegno, Brandi accennava a un possibile slittamento per la data di consegna. Ma il tempo passava e le questioni relative alla pubblicazione della seconda edizione del *Carmin*e prendevano il sopravvento, mentre l'impresa di Argan naufragava. Si arrivava così al 10 aprile 1961, quando Brandi decideva di riprendere il discorso e scrivere nuovamente ad Einaudi:

Caro Einaudi – si legge – sono venuto nella determinazione di accelerare i tempi per la compilazione di quel manuale di Restauro. Di cui Ella mi ha incidentalmente parlato già da diversi anni, e, ultimamente, anche quando ci si trovò da Manzù. Allora io ebbi qualche incertezza, ma in realtà che resti o non resti all'Istituto, ciò non ha alcuna importanza ai fini di un'opera che non deve essere illustrativa dell'Istituto, ma essere più generale e comprensiva. Viceversa, l'urgenza di un'opera simile è dimostrata anche dal fatto che è uscita da poco una ristampa del Secco Suardo, vecchio manuale del tutto superato: e, a me personalmente, anche dal fatto delle insistenti e vantaggiose offerte, in tal senso, da parte dell'Electa e soprattutto di Feltrinelli. Se dunque siamo d'accordo, io le prometterei per i primi di maggio, non appena torni da Palermo, un piano generale dell'opera e dei collaboratori. Le sarei grato di volermi rispondere a “grande velocità” in quanto che intendo cominciare la stesura del piano dalla settimana prossima, quando andrò a Palermo. Contemporaneamente potremmo anche parlare della nuova edizione del *Carmin*e e per quella dei disegni di Manzù, per cui aspettiamo le fotografie dei disegni già scelti e consegnati. Con i più cordiali saluti”³².

Dopo pochi giorni, il 13 aprile 1961, arrivava la conferma dell'interesse di Einaudi per il *Manuale di restauro*³³ e a breve distanza giungeva all'editore una lettera di Brandi del 18 maggio 1961 accompagnata dal piano dell'opera³⁴, in cui il progetto iniziale appariva notevolmente accresciuto e insieme precisato:

Caro Einaudi – si legge ancora – accluso alla presente è l'abbozzo di un piano per il manuale di restauro, di cui alla Sua ultima lettera. L'abbozzo è fatto perché si possa rendere conto dell'ampiezza e della completezza del lavoro, ma è suscettibile di varianti, soprattutto se, per non ingrandire troppo la mole del libro, si dovesse decidere di limitare la materia alle sole pitture (mobili e immobili) alle sculture e agli oggetti mobili, riservando a un secondo volume, e allora ingrandendone la trattazione, la parte dell'Appendice I sul restauro dei monumenti ed eventualmente le falsificazioni con i metodi di accertamento. Il volume come risulta dal piano attuale non potrebbe avere meno di 500 pagine di testo con circa 150 illustrazioni nel testo e almeno 100 tavole fuori testo. Le illustrazioni nel testo sono indispensabili, dovendo esibire non solo fotografie, ma disegni di utensili e di apparecchi, spaccati etc.etc. Le illustrazioni, almeno una piccola parte, dovrebbero essere a colori. Dal punto di vista redazionale, tutto avverrebbe sotto la mia direzione: i collabo-

³² Lettera di Cesare Brandi a Giulio Einaudi (A.S.To, AE., C.I., b. 29, f. 88).

³³ Lettera di Cesare Brandi a Giulio Einaudi (A.S.To, AE., C.I., b. 29, f. 89).

³⁴ Lettera di Cesare Brandi a Giulio Einaudi (A.S.To, AE., C.I., b. 29, f. 91). Cfr. in appendice il piano dell'opera.

ratori sono (in ordine alfabetico) dr. Licia Borrelli – Vlad, Paolo Mora, Dr. Giorgio Torraca, Dr. Giovanni Urbani. E cioè un archeologo, un restauratore, un chimico, uno storico dell'arte, oltre lo scrivente. È accordo imprescindibile che questi nomi appaiono, col mio prima degli altri, in frontespizio, poiché è impossibile suddividere le trattazioni per autori, il che darebbe luogo a inevitabili ripetizioni e sostituirebbe alla forma del manuale, quella dell'Enciclopedia senza nessun beneficio. Propriamente a me spetterebbe la teoria generale del Restauro e parti teoriche che riguardano le appendici. Occorre prevedere l'aiuto di un disegnatore, che dovrebbe eseguire e rendere espliciti dei particolari essenziali che la fotografia non può dare, e l'acquisto e l'esecuzione di numerose fotografie. Si valuta che l'elaborazione del materiale richieda un minimo di due anni. Nello schema di contratto che Ella farà studiare dai suoi esperti, al punto di prevedere il genere di compenso per i collaboratori e per me, durante la compilazione e a fine dell'opera, si dovrà tener presente che un'opera del genere, assolutamente unica in un disegno così vasto, non può essere eseguita a tempo perso, ma occupa fortemente l'attività dei compilatori.

Eliminato il dizionario, i cui contenuti evidentemente sarebbero confluiti almeno in parte nell'articolazione complessiva del nuovo volume, il piano prevedeva il risalto del versante tecnico fabbrile, di quello diagnostico e documentario, mentre affrontava in sezioni separate la pittura e la scultura con esami propedeutici delle superfici, così come considerava i supporti su tela, tavola, metallo, fittile, murario, roccioso, i manufatti in bronzo, in avorio o osso, in legno e vetro o in terra cruda, ma anche le oreficerie e il mosaico, dal punto di vista delle tecniche e delle strategie di intervento. Nella vastità del progetto non mancavano in seconda battuta la questione del restauro dei monumenti, né l'esame degli strumenti di identificazione del falso³⁵. Il piano annunciava poi una parte specifica sulla museografia come restauro preventivo – anticipando l'assioma confermato nel '63 tra le pagine della *Teoria* – con affondi sulla climatizzazione, il metodo di appendere i dipinti ('attaccaglie', cornici, distanza delle pareti, strati isolanti etc.), la questione dell'illuminazione naturale e artificiale (lampade fluorescenti, e incandescenti etc.). Queste ultime tematiche si esplicitavano nel segno di una museografia filologica e critica, impostata sulla prevenzione, che certamente aveva sedimentato quanto era stato messo a fuoco nell'esperienza del *Manuel de la conservation et de la restauration des peintures* pubblicato nel 1939 dall'Office International des musées, preziosa opera corale, che vide una partecipazione nazionale circoscritta a causa della volontà di centralizzazione e di autosufficienza contestualmente attivate nel paese con la nascita a Roma dell'Istituto Centrale del restauro³⁶. D'altra parte,

³⁵ Per un'inedita attività espositiva che coinvolgeva Brandi e la questione del falso cfr. Prisco 2014, pp. 65-83.

³⁶ Sul *Manuel*, che si avvaleva dell'esperienza pregressa del convegno di museografia di Madrid (1934), cfr. Cerasuolo (2023), *Fernando Perez e la 'pinacologia': la nascita del Laboratorio scientifico del Louvre e del Gabinetto Pinacologico di Napoli* in corso di pubblicazione e sempre Cerasuolo (2025), *Il percorso dimenticato di Selim Augusti, scienziato della conservazione* in questo stesso fascicolo de «Il capitale culturale».

il nesso museografia restauro era ben presente nei pensieri di Brandi, come emergeva fin dal *Carminé* dove, come è noto, aveva scritto che è critica «anche la collocazione di un'opera in un museo, e perfino la illuminazione, il fondale su cui l'opera, se sarà un dipinto o una plastica, verrà esposta alla pubblica cultura e perciò al futuro»³⁷.

L'impegno della trasmissione al futuro, fin dalla prima metà degli anni Quaranta coinvolgeva quindi la museografia, secondo un'impostazione che lo studioso aveva misurato anche in concreto nella *Sala delle Mostre*, dislocata negli ambienti rivisitati dell'ex Convento di San Francesco di Paola. Spazio archetipico concepito, sempre in quell'arco temporale di avvio, per una ricezione fenomenologica dell'opera nella coscienza e insieme luogo climatizzato di ricerca, filologia dei materiali, temi e approcci che il progetto del manuale intendeva affrontare³⁸.

L'intero piano per Einaudi, dove erano previste fotografie a colori e grafici, veniva preceduto dall'introduzione intitolata *Teoria generale del restauro*, segmento speculativo che Brandi assumeva personalmente. Ma nonostante l'impostazione del progetto i cui contenuti presumibilmente erano in stato avanzato, nel seguito della corrispondenza l'impazienza dell'autore cresceva a causa di vari impedimenti da parte editore, a cui lo studioso rispondeva rivendicando ancora la possibilità di pubblicare altrove³⁹, fino a quando tutto si sarebbe arenato e la storia, poco chiara in questo repentino passaggio, avrebbe preso un'altra piega, spingendo l'autore ad accogliere l'offerta delle Edizioni di Storia e Letteratura, la casa editrice fondata da Giuseppe De Luca, dove nel 1963 Brandi decideva di pubblicare solo la sua parte, forse corrispondente a quella fondativa premessa teorica prevista ad introduzione del manuale e scandita ad introduzione dei temi collocati nelle appendici del progetto.

Nel ricostruire il crollo dell'articolata impalcatura, dove si intendeva combinare in una unica visione teoria e prassi operative, le carte consentono di attestare la scelta di una decurtazione nella pubblicazione finale di un testo di natura speculativa, attraverso cui il critico filosofo testimoniava l'urgenza di stabilire principi scaturiti da ricerche ed esperienze che la direzione dell'Istituto Centrale del restauro di Roma aveva reso integrate e militanti, dentro la costruzione di un'equipe multidisciplinare di eccezione. Dalla polifonia delle voci

³⁷ Cesare Brandi (1992), p. 157.

³⁸ Catalano 2006, pp. 179-197. Di recente, Irene Baldriga (Baldriga 2023, pp. 28-39) ha collegato le istanze fenomenologiche e museografiche del pensiero estetico di Brandi di matrice husserliana con la nozione di museo vivente, così come si afferma attraverso Henri Focillon negli anni Trenta (su quest'ultimo aspetto cfr. in particolare Cecchini 2014, pp. 47-53), riconducendovi pure l'impatto del contributo di John Dewey. Si tratta di filoni eterogenei che appare problematico ricondurre ad unità, sebbene risulti interessante l'esplorazione di eventuali latenze, che hanno trovato spunti di riflessione anche recenti sul piano filosofico (cfr. in proposito Manca 2022).

³⁹ Lettera di Cesare Brandi a Giulio Bollati del 12.IV.1962 (A.S.To, AE., C.I., b. 29, f. 125).

emergere una voce sola, ed era una voce eterodossa, che considerava Kant e Husserl, come Hegel e Dewey, mentre si avvaleva dell'esperienza dell'arte e della sua storia, trovando spazio per digressioni sulle diverse tipologie museali o sulle differenti forme e funzioni assunte nel tempo dalla figura della cornice. Le carte torinesi consentono di seguire poi la ripresa degli scambi con l'editore, quando l'autore prospettava in una lettera a Einaudi dell'8.IV.1976 la ristampa dell'edizione del '63, all'interno dell'ideazione di un «volume delle opere teoriche, con i Dialoghi, Segno e immagine e le Due vie», configurazione nuova mai realizzata a cui evidentemente si stava pensando in quel giro di anni⁴⁰. La *Teoria*, come è noto, venne quindi ristampata per la prima volta e collocata nel 1977 nella collana della Piccola Biblioteca Einaudi con allegata la Carta di Venezia del 1972.

3. *Sul paratesto*

Per le generazioni che hanno letto e studiato la prima come le altre ristampe, la *Teoria* è giunta senza immagini, privata del sottotitolo, della bibliografia e della preziosa *Notizia biografica*, componenti del paratesto affatto marginali, che corredevano l'edizione originaria dalla quale sono state lasciate sussistere solo la dedica e la nota in margine. Ma se si esplorano proprio titolo, sottotitolo, notizia biografica e tavole del volume, se ci si interroga sulla dedica e sulla nota in margine emergono strati di senso inesplorati, che contengono elementi dell'idea iniziale concordata con la casa editrice torinese. Tornando infatti al primo testo pubblicato, alcuni anni fa fu possibile recuperare nell'archivio delle Edizioni di Storia e Letteratura un foglio, un appunto sciolto dettato per telefono, presumibilmente da Brandi stesso, che indicava un altro titolo: *Lezioni di teoria del restauro (1941-1961)*⁴¹. Ormai, il riferimento a quello che, seppure in via provvisoria, era stato definito un manuale non era più attuale. Il termine lezioni e la cronologia che la nuova proposta sottolineava combinavano la conferma dell'intento formativo con la volontà di evidenziare il ventennio dell'attività di Brandi alla direzione effettiva dell'Istituto. Ma l'idea dovette avere vita breve, se infine veniva varato un ulteriore cambiamento risolto nel titolo definitivo: *Teoria del restauro*, si legge nel frontespizio della prima edizione, senza quella specifica di 'generale' – *Teoria generale del restauro* – con cui nel progetto Einaudi lo studioso aveva denominato la parte introduttiva spinto dall'intenzione di rafforzare l'intento esaustivo. La modifica, forse sollecitata da una volontà editoriale di semplificazione comunicativa, conservava nel sottotitolo, cassato sistematicamente nelle ristampe, il riferimento alle

⁴⁰ Lettera di Cesare Brandi a Giulio Einaudi (A.S.To, AE., C.I., b. 29, f. 306).

⁴¹ Catalano 2004, pp. 109, 125 nota 27.

lezioni: *Lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani con bibliografia generale dell'autore*, si legge a conferma della volontà di lasciare sussistere l'idea progettuale formativa. I protagonisti del lavoro di collazione tornavano nella nota a margine, lasciata al contrario in tutte le ristampe successive, dove era scritto:

Abbiamo voluto qui raccogliere gli scritti dedicati da Cesare Brandi alla conservazione delle opere d'arte: ai problemi che essa pone in concreto e come momento cruciale della riflessione estetica. E già questa non è un'astratta proposizione teorica, ma un insegnamento, per chi lo ha appreso da lui, all'Istituto Centrale del Restauro, è divenuto, inseparabilmente, via del conoscere e fondamento morale. Ci compensa sapere che così sarà per molti altri, ora che Cesare Brandi lascia i suoi antichi allievi dell'Istituto per la cattedra universitaria.

Si trattava di un commiato dal valore simbolico. Brandi stava cominciando a Palermo una nuova avventura e ai collaboratori lasciava enunciare, come agli allievi protagonisti dei dialoghi di *Elicon*, la lezione appresa sulla conservazione, intesa quale «via del conoscere e fondamento morale». Lo studioso, accogliendo le loro voci lasciava sussistere traccia di un lavoro corale, assumendosi personalmente il compito di una riscrittura nella stesura finale del testo che, tra termini-nozione, definizioni, istanze e assiomi, guardava ai fondamenti, profilandosi come peculiare teoria del restauro in Italia e poi all'estero. La ricezione era così indirizzata verso la salvaguardia di principi scaturiti da una profonda esperienza dell'arte, enucleata non solo attraverso le esemplificazioni figurative presenti nel testo, ma contenuta dentro le stesse istanze teoriche accresciute dal contatto diretto con il corpo e la pelle dei manufatti vissuti negli anni dell'istituto.

Il paratesto della prima edizione conteneva poi un apparato di immagini che non va sottovalutato per il ruolo di controcanto alle pagine scritte⁴². La cartellata iconografica si apriva in modo insolito per quegli anni col retro a piena pagina dell'*Ecce Homo* di Antonello da Messina di Palazzo Spinola a Genova e si concludeva con due fotografie di sale sistemate da Carlo Scarpa nelle Gallerie dell'Accademia a Venezia. Dalla filologia dei materiali alla museografia, quella storica sequenza costituisce di per sé un viatico che purtroppo, su suggerimento di Paolo Fossati evidentemente accettato da Brandi, verrà tagliato in tutte le successive ristampe⁴³. Sempre in quella prima edizione era quindi presente la dedica, *Alla memoria di Don Giuseppe De Luca che questo libro volle né poté vedere stampato* è scritto e ripetuto in tutte le ristampe. Sebbene in sede critica il rapporto tra Brandi e De Luca sia stato focalizzato⁴⁴, è possibile ag-

⁴² Catalano 2004, p. 116. Si veda il contributo di Daniela Diletti (2004), pp. 121-123.

⁴³ Lettera di Paolo Fossati a Cesare Brandi del 25 giugno 1976 (A.S.To, AE., C.I., b. 29, f. 312).

⁴⁴ Apa 2001, pp. 168-175.

giungere qualche nuovo elemento per spiegare quell'omaggio apparentemente inaspettato. Il recupero di una lettera di Brandi a De Luca del 21. V. 1941⁴⁵, agli esordi della sua attività alla direzione dell'organismo romano, conferma l'avvio precoce di una comunione culturale e spirituale dai molteplici risvolti. Nel testo si faceva riferimento ad una breve corrispondenza intercorsa sulla *Deposizione* di Manzù, occasione mancata per un incontro diretto, auspicato da Brandi che, riferendosi ad «un disegno della Provvidenza», alludeva alle loro vite vicine, per quel fortunato trovarsi a trascorrere le giornate romane tra l'ex Convento di San Francesco di Paola, sede originaria dell'Istituto⁴⁶, e via delle sette Sale, dove nella casa delle Piccole Suore dei Poveri, presso la chiesa di San Pietro in Vincoli, per svariati anni De Luca, «nonostante le molte sue altre occupazioni» aveva trovato «il tempo di dedicarsi ai vecchi e ai poveri che vivevano cola»⁴⁷. Una prossimità che di lì a poco si sarebbe concretizzata in una conoscenza diretta, dando luogo a *Una amicizia verace, pugnace*, titolo del ricordo commosso del «prete scrittore studioso editore», a dirla con Dionisotti⁴⁸, che Brandi pubblicava nel 1963 dentro il volume di ricordi dei tanti amici chiamati a raccolta appena dopo la morte del sacerdote⁴⁹. «L'uomo di chiesa splendeva nella dignità dell'uomo», testimoniava Brandi, che proseguiva con un resoconto pieno di affettuosa riconoscenza:

Non dimenticherò – scriveva – che quando, nominato all'Università doveti lasciare l'Istituto Centrale del Restauro, per una sorda opposizione del Ministro, egli, di sua spontanea volontà, andò con Manzu da Fanfani, Presidente anche allora del Consiglio, per scongiurare quello che a lui prima di tutto pareva – bontà sua – una perdita per la tutela del patrimonio artistico. Non ottenne quello che chiese, e volle allora rimediare come poteva. Le mie lezioni di teoria del restauro che appariranno nelle sue Edizioni di Storia e Letteratura, furono richieste perentoriamente da lui, perché rappresentassero, scadendo i vent'anni dalla Fondazione dell'Istituto, il consuntivo e l'epilogo di quei vent'anni: gli anni della nostra amicizia⁵⁰.

De Luca non si era risparmiato, conducendo anche in questo caso una delle sue battaglie. L'amico sacerdote aveva accompagnato l'impegno di Brandi nel restauro ed era stato certo informato dei dissapori con Einaudi da cui dovet-

⁴⁵ Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Carteggio De Luca B.8, lettera del 21.4.1941. Ringrazio il Prefetto Don Mauro Mantovani SDB per l'autorizzazione speciale a citare e trascrivere documenti conservati in fondi non ancora riordinati (e non foliati) e quindi non ancora accessibili. Ringrazio anche la dott.ssa Claudia Montuschi, direttrice del Dipartimento manoscritti, per la cortese disponibilità.

⁴⁶ Per la concezione e gli spazi dell'istituto romano cfr. C. Crova 2011; 2012.

⁴⁷ O'Hara 1963, p. 268.

⁴⁸ Dionisotti 1963, p. 144

⁴⁹ Brandi 1963 d, *Una amicizia verace, pugnace*, in *Ricordi e testimonianze*, cit., pp. 66-68.

⁵⁰ Ivi, pp. 67-68. Nell'*Avvertenza* all'Edizione Einaudi della *Teoria* nel 1977 Brandi sottolineava ancora il sostegno di De Luca alla prima edizione del testo cfr. Apa 2001, p. 168.

te scaturire la proposta, non scontata, di pubblicare per le sue Edizioni di Storia e Letteratura. La dedica suggellava quindi il ventennio concomitante di una intensa attività intrecciata ad un'amicizia che la morte interrompeva. Un'amicizia in cui fu coinvolto anche Manzù, pronto a sua volta a dedicare a De Luca, come per una circolazione interiore, la *Porta di San Pietro*, impresa oggetto di un sodalizio comune, che avrebbe configurato un altro appassionato quanto tormentato obbiettivo di difesa da parte del sacerdote⁵¹. La densità degli scambi, la circolazione di una cultura intesa in senso pieno riportano a vissuti che, ben oltre lo specialismo, immergevano lo stesso Istituto e le tematiche del restauro in contesti di ampio profilo culturale. Ma come il manuale mancato ci ha lasciati privi di un contributo che sarebbe stato certo utile al destino della conservazione in Italia, anche nel caso in cui Brandi fosse rimasto tra Palermo e Roma a dirigere l'Istituto la storia avrebbe preso un'altra piega. Ma in quest'ultimo caso le ragioni burocratiche ebbero il loro inesorabile sopravvento, l'eccezione alla regola non venne concessa.

4. *Dal paratesto alle lezioni*

Tornando alla questione delle lezioni, cui rimanda anche il primo titolo suggerito per telefono alle Edizioni di Storia e Letteratura e poi il sottotitolo pubblicato, il riferimento trovava in realtà una sua esplicitazione nella *Notizia Biografica*, alle cui precise indicazioni si deve il recupero dei libretti didattici negli archivi romani dell'Università degli Studi La Sapienza e dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte. Qui appaiono l'intestazione dei singoli corsi e i titoli delle lezioni⁵². I libretti risultano interessanti anche solo da un sondaggio. Già dall'anno accademico 1952/1953, quindi appena prima dell'avvio del piano per Einaudi, molti dei temi didatticamente trattati rispecchiano il progetto torinese come i contributi che Brandi pubblicava tra le pagine del Bollettino Centrale del restauro, la rivista dell'Istituto inaugurata nel 1950, nonché consentono parallelismi con i contenuti che andranno a costituire i capitoli del testo del '63, includendo questioni che sarebbero confluite nell'Appendice. Le denominazioni sono eloquenti:

I principi che costituiscono il fondamento teorico del restauro – La tutela delle bellezze naturali, il restauro dei giardini e l'urbanistica in relazione ai principi che costituiscono il fondamento teorico del Restauro – Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza storica – Il “rudero” dal punto di vista storico: l'aggiunta e il rifacimento – Il restauro dell'opera

⁵¹ Mangoni 1989, p. 350. Si veda ancora Apa 2001, p. 173.

⁵² Per una prima nota sul recupero dei libretti cfr. Catalano 2004, p.127 note 56-57; Idem, *L'epifania nel museo*, cit., p. 29 e ss.

d'arte secondo l'istanza estetica o dell'artisticità – Il “rudero” dal punto di vista estetico: l'aggiunta e il rifacimento – Il ristabilimento dell'unità potenziale – Restauri necessari e restauri dannosi: l'affresco di Giotto in San Giovanni in Laterano; il Cenacolo di Leonardo – Illustrazione critica dei restauri della Pietà dell'Angelico (San Marco, Firenze) e del Polittico dell'Angelico della Galleria di Perugia – Illustrazione critica dei restauri del Polittico della Galleria di Perugia e della Flagellazione della Galleria di Urbino di Piero della Francesca – Le operazioni di restauro in relazione ai problemi della conservazione e del ristabilimento dell'unità potenziale: a) i supporti (affreschi, dipinti su tela) – B) Teoria e applicazione pratica delle prevenienze di restauro per i supporti lignei – C) Il problema della patina (storia critica del concetto, dall'antichità all'epoca odierna) – D) Vernici autentiche o vernici aggiunte (storia critica dal Medio Evo all'epoca odierna) – Sopralluogo a Viterbo alla Cappella dipinta da Lorenzo da Viterbo, in Santa Maria della Verità, e restaurata dall'Istituto Centrale del Restauro . Sopralluogo alla Chiesa di San Clemente a Roma, Cappella dipinta da Masolino e aiuti, Restauri fatti e restauri da fare – I procedimenti scientifici ausiliari per determinare l'esistenza di aggiunte, di rifacimenti e di pentimenti – Esame degli apparecchi per esperire le indagini sussidiarie: i “pentimenti” nei dipinti del Caravaggio in San Luigi dei Francesi (serie radiografica) – Criteri per l'integrazione delle lacune legittimità delle soluzioni variamente esperite – Sopralluogo al Museo delle Terme Sala della villa di Lavinia a Porta, Tomba della via Portuense

Tra le note, colpisce un'embrionale storia del restauro, precocemente inserita nella cultura italiana. Sono quindi enucleati argomenti tecnici accanto alle riflessioni teoriche, che trovavano riscontro nel piano del manuale elaborato per Einaudi. La sequenza delle intestazioni conferma d'altra parte la volontà di saldare i piani in una visione globale, capace di coniugare teoria, storia, critica, tecnica e diagnostica attraverso l'esperienza diretta su alcune tra le più significative opere, antiche e moderne, del patrimonio artistico nazionale. Sempre in questo primo corso, alla lezione di avvio *I principi che costituiscono il fondamento teorico del restauro* se ne affiancava l'altra, strettamente correlata. È la seconda lezione, intitolata *La tutela delle bellezze naturali, il restauro dei giardini e l'urbanistica in relazione ai principi che costituiscono il fondamento teorico del Restauro*. Brandi comunicava agli allievi un nesso costitutivo, nell'alveo di una visione globale tra cultura e natura, cui le leggi del 1939 e l'articolo nove della costituzione avevano dato sostrato giuridico. Per quanto riguarda la conservazione specifica dei giardini sorprende invece l'inedita introduzione del soggetto e la connessione istituita. Quando e come i giardini si erano insinuati nella riflessione estetica e critica dell'autore? Anche qui, la rilettura del *Carmine*, finito di scrivere a Roma il 9 maggio del 1943, fornisce qualche risposta, che fa di quel primo testo un centro fondativo, corrispondente all'altro costituito dalla *Teoria*, altrettanto denso per una pluralità di pensieri interconnessi, ricapitolati e disseminati. È infatti proprio nel *Carmine* che lo studioso annetteva il giardino alle nozioni cardine della sua estetica e, partendo dalla conformazione, seguiva il possibile percorso della risoluzione in forma⁵³.

⁵³ Cesare Brandi (1992), pp. 91-95.

Accorgimenti architettonici di natura prospettica, scelta degli alberi, dosaggio delle ombre avviavano pensieri dove la distinzione tra giardino all'inglese e all'italiana riportava Brandi a casa. Nella campagna toscana e umbra trovava le radici, «la regolarità delle culture, le volute simmetrie di alberi e di filari creano già l'antecedente del giardino all'italiana, del giardino architettonico: in una parola, del giardino opera d'arte»⁵⁴. Il tema ritornava a distanza di anni nelle lezioni per essere correlato al paesaggio e acutamente ancorato al fondamento teorico del restauro. Circolazione di pensieri e continui rinvii attestano ancora l'impossibilità di una lettura settoriale del pensiero di Brandi sul restauro, trovando anche nelle lezioni un corrispettivo puntuale. L'andamento didattico dello studioso alla Sapienza per il corso di perfezionamento di Storia dell'Arte negli anni 1957/1958 e 1959/1960 mostra poi un avvicinamento progressivo alla sequenza dei capitoli del testo pubblicato, mentre emerge il passaggio da *Il fondamento teorico del restauro* – generalmente, lezione introduttiva – a *Il concetto di restauro*, intitolazione che compare ad apertura negli anni 1957/58, 1959/60. Riconducibile alla prolusione del 1948-1949 del corso di *Teoria e Storia del restauro* presso la Scuola di perfezionamento di Storia dell'Arte dell'Università di Roma, come affermato da Brandi stesso tra le pagine del Bollettino, già testato al Convegno dei Soprintendenti del '42⁵⁵, il fondamento è esplorabile nei contenuti attraverso l'analisi dell'articolo del 1950 che inaugurava la rivista dell'Istituto⁵⁶, l'unica testimonianza testuale di cui si dispone. Il testo è notevolmente diverso dal primo capitolo della *Teoria* intitolato *Il concetto di restauro*. Il confronto tra i due scritti, mai sistematicamente comparati, misura lo scarto dei pensieri e la presenza di una diversa intenzionalità impostata sul passaggio consequenziale dalla ricerca di dare fondamento all'impegno di fissare principi e nozioni. Nell'articolo Brandi testava l'efficienza di un movimento gestazionale, quindi esponeva diffusamente, per ragionare delle diverse prospettive in cui si era manifestata nel tempo la concezione del restauro, le esemplificazioni storiche relative al Pantheon come al Laocoonte o al Partenone e, sul fronte speculativo, sviscerava l'esigenza di far scaturire il concetto di restauro dal pensiero sull'arte, di cui assumeva consapevolmente i cambiamenti nel tempo, riflettendo sulla necessità di precisare la peculiarità ogni volta delle singole opere. Nel primo capitolo della *Teoria* invece l'obbiettivo di esibire l'esito del processo di concettualizzazione contraeva i ragionamenti e, fissandoli sul piano speculativo, esprimeva il sotteso impegno prescrittivo, attestando il percorso di un decennio, certamente ancora da esplorare.

⁵⁴ Ivi, p. 93.

⁵⁵ Petrarola 1986, p. lxxvii, 1988, p. 51. Già nella prima seduta del consiglio scientifico dell'Istituto (1941) Brandi interveniva con una relazione dal titolo *Il fondamento teorico del restauro* (Catalano 2004, pp. 104, 124 nota 15).

⁵⁶ Brandi 1950, pp. 5-12; sul Bollettino cfr. Altieri, Prisco 2008, pp. 113-122.

5. *Il testo*

Rispetto al testo le problematiche si intensificano. Oltre alla trama dei riferimenti già indagati, stimola una riflessione quella costruzione tra capitoli e appendice, che si apre col concetto di restauro e si chiude con le cornici, posizionando Brandi sulla soglia dell'opera. I contenuti rimandavano ai temi affrontati nella didattica registrata dagli allievi, ma il testo assumeva la forma che l'autore aveva inteso dare al suo lavoro, consequenziale nei rinvii interni ed esterni, impostato sul concetto di restauro dell'opera d'arte e concluso esplorando con le cornici il 'contorno' dell'oggetto. Un 'contorno', che veniva considerato quale elemento di mediazione tra interno ed esterno, dallo spazio del dipinto a quello della parete e dell'ambiente che accoglie l'opera e lo spettatore. L'intrinseca ambivalenza della cornice, collocata tra un dentro ed un fuori, era enucleata nella sua funzione di raccordo e sospensiva, che riportava al contesto e alla museografia, sollecitando il lettore in chiusura a tornare al centro del volume, dove si affrontava la spazialità dell'opera, oggetto di riflessione del suo *Eliante*, come d'altra parte Brandi puntualizzava in una nota⁵⁷. Ma si profila un'altra esemplificazione intertestuale, che misura la vastità della genesi, delle confluenze e degli irraggiamenti della *Teoria*. Risultano quindi produttivi i confronti con le pagine dei libri di viaggio, dove la mobilità dello sguardo dell'autore restituisce ai temi della tutela una misura vivente, in cui si afferma la sua militanza *sui generis*. Una militanza veemente e dolente, che costituisce per molti passaggi un patrimonio organico di considerazioni, certamente da integrare alla *Teoria*. Dall'arbusto alla città, ai monumenti, ai giardini e alle persone *Viaggio nella Grecia antica* (1954), *Città nel deserto* (1958), *Pellegrino di Puglia* (1960), *Verde Nilo* (1963) accompagnarono una fase significativa della gestazione dei pensieri di Brandi sulla conservazione e il restauro, come mostrano già quei percorsi tra le terre d'Italia apparsi nella rivista "L'immagine", veri e propri incubatori delle sue peregrinazioni, poi diversamente organizzate in chiave monografica. Dalle pagine di un'avventura breve – la rivista sarà attiva dal 1947 al 1951 – lo studioso vorrà offrire, a partire dal numero otto del 1947, il suo *Itinerario architettonico* per esplicitare «un assaggio delle diverse regioni d'Italia»⁵⁸. Qui l'abbrivio era offerto dalle terre più trascurate del paese. Ma prima di procedere verso *Lecce gentile* e comporre l'*Inno a Trani*, Brandi scriveva dei restauri inutili o dannosi, denunciando lo sventramento dei complessi urbani⁵⁹. Nel riportare «tutto ciò che l'occhio vede, il cuore sente, la memoria fa affiorare, la mente suggerisce»⁶⁰, lo studioso in viaggio si soffermava poi sulla *Derelizione di Palermo*, come ad esemplificare una

⁵⁷ Brandi 1963a, p. 151 nota 1.

⁵⁸ Brandi 1948, pp. 443-452.

⁵⁹ Ivi, p. 443.

⁶⁰ Marcoaldi 2009, p. IX.

ricognizione delle perdite determinate dalle devastazioni del secondo conflitto mondiale. Il suo peregrinare nel capoluogo siciliano «alla mercè delle bombe alleate» registrava a Lecce la «congruenza dell'architettura alla luce della strada», una strada pensata come struttura d'interno nella preminenza delle mensole rispetto allo sporto del balcone. La straordinaria sensibilità al contesto e quindi allo spazio, al tema della luce in tutte le sue forme – palpito costante che lo sguardo di Brandi registrava nel paesaggio come nell'arte – trovavano occasione di riflessione pure nella *Teoria*, dove nel ragionare sull'interazione delle radiazioni con la materia costitutiva dell'opera d'arte, considerate esse stesse materia, lo studioso stabiliva un vincolo allo sradicamento dallo spazio per cui l'artefatto è stato concepito⁶¹. L'opera, colta nel suo contesto, intercettata nella vita della coscienza presente, risultava suscettibile al vento e al sole, come al passare del tempo nel succedersi delle stagioni.

Tra i tanti possibili percorsi che la *Teoria* stimola, ad attestare ancora una volta sedimentazioni e circolarità di pensiero, la questione del lessico non risulta poi secondaria. Un'analisi sistematica del suo linguaggio non è stata tentata, neanche in relazione alle nozioni giuridiche che veicola. Come sottolineava D'Angelo, pure nella terminologia di *Segno e immagine* si adottavano parole derivate dal diritto – *prelazione, usurpazione, surrogazione*⁶² – e, analogamente tratti dalla giurisprudenza, ricorrono nella *Teoria* e spesso nei pensieri di Brandi sul restauro vocaboli in alcuni casi declinati in senso polisemico, quali *fondamento, istanza, principio, assioma, riconoscimento*. Di una specifica circolazione lessicale e concettuale tra il *Carminio* e la *Teoria del restauro* si deve quindi parlare per la *costituzione d'oggetto* e per la sua *ricostituzione*, che fondavano il passaggio dall'estetica della creazione a quella della ricezione⁶³. D'altra parte, valutando il fronte degli studi giuridici si incontra la prima laurea in Giurisprudenza dell'autore recuperata all'Archivio dell'Università di Siena⁶⁴, *Contributo alla teoria del contratto di diretto pubblico con speciale riguardo al contratto di pubblico impiego*, anno accademico 1926-1927. Qui già emergeva il termine riconoscimento, inteso come 'momento', con riferimenti alla *Filosofia del diritto* di Hegel, mentre apparivano ripetutamente rimandi bibliografici a Giovanni Gentile, di cui il giovane Brandi studiava la *Teoria generale dello spirito come atto puro* e i *Fondamenti della filosofia del diritto*. Titoli e termini che figurano nel corso della gestazione delle riflessioni di Brandi sul restauro, dove l'uso della parola-nozione riconoscimento, declinata fin dal *Carminio*, funzionava ancora a distanza di tempo dentro la famosa definizione di restauro, introdotta per la pri-

⁶¹ Brandi 1963a, p. 40.

⁶² D'Angelo 2006, p. 122.

⁶³ Il termine ricostituzione, ben distinto da ricostruzione, riconducibile al cammino inverso alla costituzione d'oggetto, di cui si discute nel *Carminio*, è ripetutamente adottato da Brandi nella *Teoria*.

⁶⁴ Siena, Archivio dell'Università, XII, F, b. 86.

ma volta nel '63, nel primo capitolo della *Teoria*, e spiegata nell'ottavo dedicato al restauro preventivo. Una definizione che, ripensata oggi, appare una sorta di ordigno inesplosivo nella disciplina storico artistica, prefigurando un vero e proprio spostamento di modello interpretativo. Era il restauro, nelle sue valenze critiche, filologiche e scientifiche, iscritte dentro l'inaggirabile interdisciplinarietà esperita e teorizzata, a costituire il momento metodologico del riconoscimento dell'opera, non la storia dell'arte. Nel riconvertire un lessico di hegeliana ma in questo caso anche crociana memoria – di momento metodologico parlava Benedetto Croce a proposito del ruolo della filosofia rispetto alla storiografia⁶⁵ – l'autore spostava il riconoscimento nell'alveo di un settore riscattato dalla empiria, affermato come sistema di saperi, pensato e realizzato nell'organizzazione dell'Istituto, diffuso attraverso le lezioni e promosso nel progetto del manuale. Di quell'approccio disciplinare trasversale Brandi avrebbe assunto la regia nel piano Einaudi, consapevole del proprio sistema interpretativo ed inevitabilmente determinato ad eludere una dimensione paritetica che, impraticabile in quegli anni anche per la differente cultura dei restauratori, ancora oggi, cambiata la situazione, non sempre sembra trovare una strada⁶⁶. Al termine della sua esperienza di direzione dell'Istituto, teorizzando nella famosa definizione la centralità conoscitiva del momento del restauro, in realtà solo apparentemente lateralizzava le competenze storico artistiche. Da storico dell'arte rilanciava la disciplina dentro un contesto dinamico di approcci, concepiti come attraversamenti di una pluralità di campi di indagini. Ma chi lo avrebbe seguito? In Italia, le particolari resistenze del settore storico artistico ad abbracciare orizzonti dove l'opera è intesa come prodotto fabbrile hanno radici profonde, che ostacolano la trasformazione dei più consueti paradigmi interpretativi, col risultato che tuttora stenta ad emergere la possibilità di percorrere una lettura dell'artefatto davvero integrata alle tecniche e ai procedimenti che lo costituiscono⁶⁷, come peraltro testimonia la dicotomia ancora sussistente tra la cultura museale e quella conservativa, i cui esiti conoscitivi di pensiero e di operatività non trovano spazio di comunicazione neppure nelle pratiche espositive, dove anche i cartellini a fianco degli oggetti, se propongono sommarie informazioni di carattere materiale, non contemplano mai alcun dato relativo alla storia dei restauri, che pure determinano la stessa ricezione.

⁶⁵ Croce 1963, p. 140.

⁶⁶ Quella dei restauratori è tuttora una memoria antagonista di natura complessa. Il loro contributo resta nella maggior parte dei casi senza voce, ciò che attesta, in particolare nell'ambiente italiano, la sussistenza di un sistema di natura gerarchica, dove permane la mancanza di un settore universitario di riferimento per figure professionali a cui è affidata una parte sostanziale della formazione nei corsi di conservazione presenti in diversi atenei nazionali.

⁶⁷ Cardinali 2025.

6. *Le opacità del riconoscimento*

Nell'inserire ora qualche ulteriore riflessione sul termine-nozione riconoscimento, va sottolineato che nella *Teoria* si ricorreva ad *Ars as experience* di John Dewey, testo edito nel 1934, tradotto in Italia da Maltese nel 1951, dove la parola richiamava un processo evidenziato e attivato ogni volta che l'opera viene sperimentata esteticamente⁶⁸. I pensieri del protagonista del pragmatismo, chiamato in causa ma anche contestato da Brandi in *Segno e immagine* come in *Le due vie* (1966)⁶⁹, erano funzionali a sostenere la storicità della fruizione⁷⁰. *L'hic et nunc* della ricezione dell'opera in una coscienza storicamente determinata, dimensione imprescindibile per la comprensione dell'arte di Burri ma anche per tutta la prospettiva della contemporaneità, a cui si ancorava la *Teoria del restauro*, trovava uno sviluppo nelle problematiche della comunicazione affrontate in *Le due vie*, così da consentire ulteriori correlazioni intertestuali, suggerite ancora una volta dall'autore⁷¹. Nel crollo di ogni illusoria oggettività, chiaramente si legge nella *Teoria*: «l'unico momento legittimo che si offre per l'azione di restauro è quello del presente stesso della coscienza riguardante, in cui l'opera d'arte è nell'attimo ed è presente storico, ma è anche passato e, a costo, altrimenti, di non appartenere alla coscienza umana, è nella storia»⁷². Il riconoscimento, la ricezione nella coscienza dell'opera d'arte sottoposta a restauro assumevano la presenza del passato che ogni artefatto istituisce, secondo un approccio alla fruizione di cui Massimo Carboni esamina la natura: si agisce dentro un tempo «inserito nel processo epocale di trasmissione – tramandamento dell'opera al futuro inteso come *comprensione attiva*» riconosciuta essa stessa un accadere storico⁷³. Così, funzionando l'allargamento analogico al sapere ermeneutico, che distingue *Verità e metodo* di Hans Georg Gadamer – nuovamente immesso da Carboni nell'introduzione all'ultima ristampa del testo⁷⁴ – si è stati spinti ad esplorare altri autori, non tanto per stabilire improbabili similitudini ma per integrare la riflessione con nuove prospettive di matrice ermeneutica, nel tentativo di aprire possibilità di sviluppo a nuovi pensieri.

Brandi prospettava il riconoscimento dell'opera nella coscienza come una folgorazione improvvisa, che però poteva anche «impiegare, se non degli anni luce, certamente anche degli anni, durante i quali saranno radunati e messi a fuoco tutti quegli elementi che dovranno servire sia ad esplicitare il valore

⁶⁸ Brandi 1963 a, p. 32.

⁶⁹ Brandi 2001, pp. 9, 16 nota 3; Brandi 2023, pp. 106 e ss.

⁷⁰ Brandi 2023, p. 58.

⁷¹ Ivi, p. 61.

⁷² C. Brandi 1963 a, pp. 50-51.

⁷³ Carboni 2022, p. 38.

⁷⁴ Ivi, pp. 31 e ss.

semantico dell'immagine, sia la figuratività peculiare di quella data immagine»⁷⁵. L'autore delinea quindi il percorso come un metodo di cui precisava la natura in chiave filologica e scientifica nell'ottavo capitolo della *Teoria*. Si trattava di un metodo che proprio l'accadere storico rendeva adeguato, non certo o concluso, nella consapevole parzialità processuale del comprendere. Non uno schema di pensiero rigido, quindi. Fenomeno temporale, scenario in movimento, il restauro come momento metodologico del riconoscimento attivava un *iter* conoscitivo che inevitabilmente implica l'opacità, spesso respinta dal settore o risolta in asserzioni semplificate. Da questo punto di vista appare produttivo attingere ad un orizzonte che ragiona diversamente di condizioni esistenziali, della finitezza e del rapporto con l'alterità. Si tratta del pensiero di Paul Ricoeur, utile da esplorare, come suggerito da Petrarola, riconvertendone i pensieri alla cultura del restauro. Sono i suoi *Percorsi del riconoscimento* che stimolano la riflessione⁷⁶. Qui è costitutiva l'assunzione di un'impossibile trasparenza, la convinzione che nessuna forma di conoscenza offre una chiarezza definitiva, secondo quella visione che aveva indirizzato il filosofo all'ermeneutica critica della condizione storica⁷⁷. La cognizione della complessità determina per Ricoeur il misconoscimento incorporato alla dinamica del riconoscimento⁷⁸, dentro una tradizione che attiva un fertile incontro con il limite posto dall'alterità. Un limite trasferibile alla conservazione dell'artefatto, dove l'interazione dei saperi istituita dalla cultura del restauro può trovare proprio nell'opacità orizzonti funzionali di sviluppo, in cui risulta percorribile l'avventura conoscitiva aperta all'incompletezza di un'ermeneutica demistificatrice, condivisa e progettuale. Dubbi, domande senza risposta, errori sono un bagaglio dai confini irrequieti, che connotano un processo dove le ombre caratterizzano la luce e viceversa. Così, nella convinzione che una luce assoluta abbaglia e le sicurezze spesso evidenziano sostanziale cecità, la dimensione dell'oblio, criticamente assunta da Carboni nel restauro dei linguaggi della contemporaneità, spesso impermanenti, incardinati alla contingenza di opere e poetiche, emerge anche per gli interventi che riguardano il patrimonio artistico del passato. Il «diritto alla scomparsa dell'opera»⁷⁹, quando la disponibilità al degrado costituisce una delle cifre dell'attualità, impone di farsi carico del transitorio, secondo «una calcolata strategia dell'estinzione: consapevole, organizzata e tecnicamente attrezzata»⁸⁰. Si afferma in questo caso una pratica della dimenticanza, che per certi aspetti spinge a pensare ai fondamenti epistemologici del restauro nel suo complesso. Qualsiasi siano le ragioni, non

⁷⁵ Brandi 1963 a, p. 77.

⁷⁶ Ricoeur 2005.

⁷⁷ Iannotta 2006, p. XIV.

⁷⁸ Ricoeur 2005, p. 285.

⁷⁹ Carboni 2014, p. 19.

⁸⁰ Ivi, p. 15.

si è dentro una sorta di oblio ogni volta che si effettua la scelta di intervenire su un'opera e di escluderne un'altra? Le liste di priorità, che dovrebbero essere dettate da esigenze conservative, quanto si fanno carico di tale inevitabile parzialità? Il procedere necessariamente selettivo produce incongruenze ed aporie fin dall'inizio del percorso, ma si è disposti a prenderne atto? Zone d'ombra e di opacità, funzionanti nel passato come nell'attualità, andrebbero ogni volta svelate e intese quali risorse attive, esiti della «non definitività» del riconoscimento, per dirla con Petrarroia⁸¹, risultati di una reversibilità che, nel migliore dei casi, mostra la sua inaggrabile prospettiva relativa, almeno rispetto al segmento generazionale protagonista della fruizione. Non una prassi per cancellazione delle tracce quindi, ma un oblio costruttivo, manifesto, programmato ed esercitato⁸². Uno spazio di progettualità critica, che assuma l'incoerenza dentro un «processo partecipato da saperi, competenze, professionalità» capaci di agire in coerenza⁸³. Ma ci sarà il coraggio di rivendicare percorsi così costitutivamente incerti, che implicano l'abbandono di «verità» acquisite? Dentro gli orizzonti che il salto di paradigma in atto impone⁸⁴, un lavoro sulle latenze disciplinari potrebbe risultare fecondo per riconoscere all'oggetto e alla sua biografia ulteriori forme di autenticità.

Riferimenti bibliografici / References

- Altieri A., Prisco G. (2008), *Il Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro (1950-1967), Omaggio a Cesare Brandi nell'anno del centenario della nascita*, Atti delle giornate di studio (Roma, 18-19 ottobre 2006), a cura di C. Bon Valsassina, Firenze: Edifir, pp. 113-122.
- Andaloro M. (2006), *Introduzione*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Firenze: Nardini, pp.7-10.
- Andaloro M. (2006), *Saggio introduttivo*, in *Cesare Brandi. Tra Medioevo e Rinascimento. Scritti sull'arte da Giotto a Jacopo della Quercia*, a cura di M. Andaloro, Milano: Jaca Book, pp. VII-XXXV.
- Apa M. (2001), *Cesare Brandi e Don Giuseppe De Luca. Il restauro, l'astanza, e "Una amicizia verace, pugnace"*, in *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Atti del convegno di Siena (Siena, 12-14 novembre 1998), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp.168-175.

⁸¹ Petrarroia 2023, in corso di pubblicazione.

⁸² Ricoeur 2006, pp. 593, 597. Il dibattito tra memoria e oblio è stato recentemente declinato in chiave sociologica da Teresa Grande (2022, n. 24, pp. 27-43).

⁸³ Petrarroia 2023, in corso di pubblicazione.

⁸⁴ Rossi Pinelli 2023, pp. 143-149.

- Baldriga I. (2023), *Il dibattito su memoria e modernità nella museografia italiana del secondo dopoguerra: spazi espositivi tra idealismo e fenomenologia*, «Opus Incertum», pp. 28-39, <<https://doi.org/10.36253/opus-14838>>.
- Bon Valsassina C. (2006), *Restauro made in Italy*, Milano: Electa.
- Brandi C. (1948), *Itinerario architettonico (I). Lecce gentile. Inno a Trani. Derelizione di Palermo*, «L'Immagine», 8, marzo-luglio, pp. 443-452.
- Brandi C. (1950), *Il fondamento teorico del restauro*, «Bollettino dell' Istituto Centrale per il Restauro», 1, pp. 5-12.
- Brandi C. (1963 a), *Teoria del restauro*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Brandi C. (1963 b), *Il trattamento delle lacune e la Gestal Psychologie*, in *Problems of the 19th and 20th Centuries, Actes of the twentieth international congress of the history of art*, IV, Princeton: Princeton University Press, pp. 146-151.
- Brandi C. (1963 c), *Burri*, Roma: Editalia
- Brandi C. (1963 d), *Una amicizia verace, pugnace*, in *Ricordi e testimonianze*, a cura di Mario Picchi, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 66-68.
- Brandi C. (1976), *Quarantuno disegni di Giacomo Manzù*, in (1976), *Scritti sull'arte contemporanea*, vol 1, Torino: Einaudi.
- Brandi C. (1992), *Elicona I. Carmine o della pittura. Prefazione di Luigi Russo*, Roma: Editori Riuniti.
- Brandi C. (2023), *Le due vie*, a cura di Massimo Carboni. *Con un testo inedito di Roland Barthes e uno scritto di Umberto Eco*, Milano: La nave di Teseo (prima edizione 1966).
- Carboni M. (1992), *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Roma: Editori Riuniti.
- Carboni M. (2014), *Introduzione. Tutela, conservazione e restauro dell'arte contemporanea: l'orizzonte filosofico* in *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea a cura di Paolo Martore*, Roma: Castelvechhi, pp. 6-26.
- Carboni M. (2022), *Il ritorno di un classico. Introduzione alla nuova edizione*, in *Cesare Brandi. Teoria del restauro, Prefazione di Vittorio Sgarbi. Introduzione di Massimo Carboni. Con testi di Antonio Paolucci e Giuseppe Basile*, Milano: La nave di Teseo, pp. 17-44.
- Cardinali M. (2025), *Dalla diagnostica artistica alla technical art history. Nascita di una metodologia di studio della storia dell'arte (1874-1938)*, Roma: Edicomtec.
- Castelnuovo E. (2015), *La Storia dell'Arte*, in *Giulio Einaudi nell'editoria di cultura del Novecento italiano*, Atti del Convegno della Fondazione Giulio Einaudi e della Fondazione Luigi Einaudi onlus (Torino, 25-26 ottobre 2012), a cura di Paolo Soddu, Olschki, Firenze, pp. 335-342.
- Catalano M.I. (2004), *Una definizione che viene da lontano. Avvio allo smontaggio della Teoria del restauro di Cesare Brandi*, «Bollettino ICR», n.s., 8-9, pp. 102-121.
- Catalano M.I. (2006), *Dall'esperienza dell'arte all'estetica: la 'Sala delle mostre'*

- dell'Istituto Centrale del restauro, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Firenze: Nardini, pp. 179-197.
- Catalano M.I. (2007), *Lungo il cammino Cesare Brandi 1933-1943*, Siena: Protagon.
- Catalano M.I., *L'epifania nel Museo. Tra Cesare Brandi e Franco Minissi*, in *Franco Minissi: il museografo, l'architetto e gli allestimenti del Museo Civico di Viterbo*, a cura di Stefano Marson e Paola Pogliani, Firenze: Edifir 2022, pp. 27-37.
- Cecchini S. (2014), *Il musée vivant di Henri Focillon*, in *Storia dell'arte come impegno civile Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, a cura di Angela Cipriani Valter Curzi Paola Picardi, Campisano Editore Srl, Roma, pp. 47-53.
- Cerasuolo A. (2023), *Fernando Perez e la 'pinacologia': la nascita del Laboratorio scientifico del Louvre e del Gabinetto Pinacologico di Napoli*, in Atti del convegno *Ciencia, connoisseurship y museologia*, Madrid, Museo del Prado, 27-29 settembre, a cura di Marco Cardinali e Ana Gonzalez Mozo, in corso di pubblicazione.
- Cerasuolo A. (2025), *Il percorso dimenticato di Selim Augusti, scienziato della conservazione*, «Il Capitale culturale», in corso di pubblicazione.
- Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte* (2001), Atti del Convegno di Siena, 12-14 novembre 1998, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Cesare Brandi e le frontiere del restauro. Teoria e prassi* (2023), Roma 29-30 novembre e 1° dicembre, in corso di pubblicazione.
- Cordaro M. (1994), *Il restauro. Teoria e pratica*, a cura di Michele Cordaro, Roma: Editori Riuniti.
- Croce B. (1917), *Teoria e storia della storiografia*, ed. cons. Bari: La Terza, 1963, p. 140.
- Crova C. (2011), *L'Istituto Centrale del Restauro nel complesso del San Francesco di Paola a Roma (1939-2010)*, «Bollettino ICR», pp. 22-23.
- Crova C. (2012), *L'I.C.R. e la nascita della scuola italiana del restauro*, «Palladio», 50, pp. 109-130.
- D'Angelo P. (2001), *Postfazione*, in *Cesare Brandi. Segno e immagine*, Palermo: Aesthetica, pp. 103-118 (prima edizione 1960).
- D'Angelo P. (2006 a), *La Teoria del restauro e l'estetica di Brandi*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Firenze: Nardini, pp. 315-327.
- D'Angelo P. (2006 b), *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Macerata: Quodlibet.
- Diletti D. (2004), *Il contributo iconografico della Teoria del restauro di Cesare Brandi*, «Bollettino ICR», n.s., 8-9, pp. 121-123.
- Dionisotti C. (1963), *Il filologo e l'erudito*, in *Ricordi e testimonianze*, a cura di Mario Picchi, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 143-167.

- Gamba C. (2023), *Giulio Carlo Argan e il Saggiatore di Alberto Mondadori: arte e architettura per "sprovvincializzare" la cultura italiana (1958-67)*, in *Editoria e storici dell'arte nell'Italia del secondo dopoguerra*, a cura di Paolo Soddu e Franca Varallo, Roma: Viella, pp. 271-272.
- Garroni E. (1986), *La definizione dell'arte e lo statuto trascendentale dell'estetica: immagine, segno, schema*, in *Brandi e l'estetica*. A cura di Luigi Russo, Supplemento degli Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Palermo, Palermo: Università-Facoltà di lettere e filosofia, pp. LIII-LXXVI.
- Grande T. (2022), *Itinerari dell'oblio e della memoria. Tra ricostruzione del passato e prospettive per il futuro*, in «Cambio. Rivista sulle trasformazioni sociali», Vol. 12, n. 24, pp. 27-43.
- Iannotta D. (2006), *Prefazione all'edizione italiana*, in Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano: Raffaele Cortina Editore, pp. XI-XXIV.
- Macrì T. (2017), *Fallimento*, Milano: Postmedia books.
- Manca D. (2022), *Husserl, Dewey e l'esperienza dell'arte*, in *L'estetica pragmatica in dialogo Tradizioni, confronti, prospettive*, a cura di Nicola Ramazzotto, Pisa: Edizioni ETS.
- Mangoni L. (1989) *In partibus infidelium. Don Giuseppe De Luca: il mondo cattolico e la cultura italiana del Novecento*, Torino: Einaudi.
- Marcoaldi F. (2009), *Prefazione*, in *Cesare Brandi. Viaggi e scritti letterari*, a cura di Vittorio Rubiu Brandi, Milano: Mondadori, pp. VII-XI.
- Mu X. (2020), *Una nuova traduzione in lingua cinese della Teoria del restauro di Cesare Brandi*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 130, pp. 87-89.
- Nicoletti L.P. (2018), *Argan e l'Einaudi, La storia dell'arte in casa editrice*, Macerata: Quodlibet.
- O'Hara G.P. (1963), *Memories of Monsignor Giuseppe De Luca*, in *Ricordi e testimonianze*, a cura di Mario Picchi, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 263-272.
- Petraroia P. (1986), *Genesi della Teoria del restauro*, in *Brandi e l'estetica*. A cura di Luigi Russo, Supplemento degli Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Palermo, Palermo: Università-Facoltà di lettere e filosofia, pp. LXXVII-LXXXVII.
- Petraroia P. (1988), *Il fondamento teorico del restauro*, in *Per Cesare Brandi*, atti del seminario, 30-31 maggio-1° giugno 1984, a cura di Maria Andaloro, Michele Cordaro, Daniela Gallavotti Cavallero, Vittorio Rubiu, Istituto di Storia dell'Arte, Facoltà di Lettere, Università di Roma "La Sapienza", Roma: De Luca Edizioni d'Arte, pp. 51-54.
- Petraroia P. (2023), *Dalla Teoria del restauro come teoria dell'arte alla transizione ecologica*, in *Cesare Brandi e le frontiere del restauro. Teoria e prassi*, Roma 29-30 novembre-1 dicembre, in corso di pubblicazione
- Prisco G. (2014), *Due mostre e il progetto di un museo sul falso. Una storia tra Francia e Italia (1930-1955)*, dossier «Penser le faux», «Studiolo», 11, pp. 65-83.

- Ricoeur P. (2006), *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano: Raffaele Cortina Editore.
- Ricoeur P. (2005), *Percorsi del riconoscimento. Tre studi*, Edizione italiana a cura di Fabio Polidori, Milano: Raffaele Cortina Editore.
- Rossi Pinelli O. (2023), *Le teorie del restauro dalla Carta di Atene a oggi*, Torino: Einaudi, pp. 143-149.
- Russo L. (1992), *Prefazione*, in *Cesare Brandi, Elicona I. Carmine o della pittura. Prefazione di Luigi Russo*, Roma: Editori Riuniti, pp. XI-LVIII.
- Russo L. (2006), *Cesare Brandi e l'estetica del restauro*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Viterbo, 12-15 novembre 2003), a cura di M. Andaloro, Firenze: Nardini, pp. 301-314.
- Storia dell'arte italiana. Parte III. Situazioni, momenti, indagini. Conservazione, falso, restauro* (1981), vol. 10, Torino: Einaudi.

*Appendice / Appendix***MANUALE DI RESTAURO****Introduzione
Teoria generale del Restauro****Parte I – I DIPINTI****Cap. 1° – Esame della pellicola pittorica:**

- 1 - Ricognizione fotografica (con i vari sistemi, alla luce naturale, ai raggi infrarossi, ultravioletti, al sodio).
- 2 - Ricognizione radiografica (con l'apparecchio fermo, con movimento, stereoscopico).
- 3 - Sezioni stratigrafiche (alla luce naturale riflessa, ai raggi ultravioletti, in trasparenza c.s.).
- 4 - Analisi delle vernici, analisi dei pigmenti, analisi dei medium o mestiche (metodo micro-chimico, spettroscopico, cromatografico).
- 5 - Analisi delle formazioni fungine.
- 6 - Determinazione della tecnica del dipinto degli interventi di restauro sulla pellicola pittorica in relazione alle indagini precedenti.

Cap. 2° – Esame del supporto:

- 1 - Ricognizione dei dipinti in relazione al supporto (tela, tavola, metallo, fittile, murario, roccioso).
- 2 - Analisi del supporto: imprimitura e supporto o vari supporti (tela e tavola, tavola e parchettatura); strato portante dell'affresco e arriccio o supporto roccioso (analisi chimica dell'imprimitura e del supporto; sezioni del tessuto per determinarne la fibra usata; sezioni del legno c.s.; esame degli eventuali insetti – tarli; litofagi etc).
- 3 - Determinazione degli interventi di restauro in relazione al supporto e alla pellicola pittorica.

Cap. 3° – Pulitura dei dipinti:

- 1 - Metodo con i solventi (dipinti a tempera, a olio, a encausto, ad affresco, a mezzo fresco etc.).

- 2 - Metodo con mezzi meccanici al microscopio.
- 3 - Accorgimenti per la conservazione della patina o della vernice autentica o comunque antica: campioni dello stato precedente al restauro.

Cap. 4° – Fissaggio della pellicola pittorica:

- 1 - Metodo con le colle animali o vegetali e con i mezzi tradizionali (per dipinti non su supporto murario).
- 2 - Metodo con la cera e l'essenza di spigo ai raggi infrarossi (c.s.), con resine sintetiche.
- 3 - Metodi per dipinti su supporto murario o roccioso.

Cap. 5° – Operazioni sul supporto:

- 1 - Rintelaggio: metodo tradizionale e metodo olandese con la cera e resina.
- 2 - Disinfestazione del supporto ligneo.
- 3 - Parchettatura.

Cap. 6° – Trasposizione:

- 1 - Distruzione del supporto originario nei dipinti su tela, eventuale nuova imprimitura e nuovo supporto.
- 2 - Distruzione del supporto originario, eventuale nuova imprimitura e nuovo supporto (non in relazione al supporto murario).
- 3 - Stacco e strappo di un dipinto su supporto murario: Tecniche e relative (a colla, o gommalacca).
- 4 - Nuovo supporto per dipinti murali.
- 5 - Resecuzione di dipinti su supporto roccioso e armatura relativa dello strato asportato (filo elicoidale, sega a nastro etc.).

Cap. 7° – Ricomposizione di dipinti in frammenti:

- 1 - Metodo per la raccolta dei frammenti.
- 2 - Rincollaggio e nuovo supporto.
- 3 - Riempimento delle lacune per oggetti fittili.

Cap. 8° – Trattamento delle lacune:

- 1 - Sistemazione dei bordi quando si lasci in vista il supporto.
- 2 - Stuccatura delle lacune (a filo o sottobordo).
- 3 - Metodo di riempimento delle lacune con tratteggio ad acquarello (evitare di mettere oro o argento se non a tratteggio).

Cap. 9° – I Mosaici:

- 1 - Trattamento dei mosaici che vengono lasciati in situ (parietali, pavimentali) pulitura e consolidamento delle tessere o dei sollevamenti.
- 2 - Trasporto dei mosaici: strappo o stacco, nuovo supporto.
- 3 - Trattamento delle lacune.

Parte II – LE SCULTURE

Cap. 1° – Esame della superficie, ricognizione della consistenza (integra, mutila, a frammenti) e determinazione della materia.

- 1 - Ricognizione fotografica e alla fluorescenza dei raggi ultravioletti, eventualmente radiografica.
- 2 - Esami chimici e spettrografici (rimandare alla Parte 1^a dei dipinti) della materia (o dei vari strati).
- 3 - Determinazione dell'intervento di restauro in relazione agli esami precedenti.

Cap. 2° – Interventi di restauro:

- 1 - Rimozione delle incrostazioni, messa in valore della eventuale policromia o doratura originaria.
- 2 - Trattamento dei bronzi:
- 3 - Trattamento delle superfici che si sgretolano (metodo dell'elettrosmosi).
- 4 - Ricomposizione dei frammenti: adesivi e perni.
- 5 - Trattamento di oggetti su avorio o osso.
- 6 - Trattamento delle orificerie.
- 7 - Trattamento delle sculture e oggetti in legno (disinfezioni, imbizioni etc.)
- 8 - Trattamento di sculture e oggetti in vetro (lavaggio di vetri di scavo, adesivi per la ricomposizione etc.).
- 9 - Trattamento di sculture e oggetti in terra cruda (sculture afgane etc.).

Parte III – LA MUSEOGRAFIA COME RESTAURO PREVENTIVO

Cap. 1° – Climatizzazione totale e parziale

Cap. 2° – Metodo di appendere i dipinti (attaccaglie, cornici, distanza delle pareti, strati isolanti etc.).

Cap. 3° – Illuminazione naturale e artificiale (lampade fluorescenti e incandescenti etc.).

1° Appendice sul restauro dei monumenti

Cap. 1 – Il restauro dei monumenti

- 1 - Consolidamento e protezione della materia (pietra, marmo muratura, mattoni crudi etc.).
- 2 - Metodi per il consolidamento interno (cemento a pressione etc.).
- 3 - Raddrizzamento di mura.
- 4 - Consolidamento delle fondazioni (metodo della geosmosi etc.)

- 5 - Umidità d'infiltrazione, di condensazione, per capillarità (metodi d'accertamento e di riduzione).

Cap. 2 – Anastilosi:

- 1 - Come e quando sia possibile.
- 2 - Riproduzione dei conci in scala e studi preparatori.
- 3 - Montaggio e smontaggio.

2° Appendice sull'identificazione scientifica delle falsificazioni

1^ Sezione: dipinti:

- 1 - Analisi dei colori, delle imprimiture, dei medium, dei supporti.
- 2 - (Ricognizioni radiografiche, alla fluorescenza dei raggi ultravioletti etc.).

2^ Sezione: Sculture (e oggetti vari):

- 1 - Ricognizione alla fluorescenza (con filtri speciali)
- 2 - Analisi del materiale impiegato (strati superficiali, supporto etc.)

3° Appendice: Di alcuni metodi di accertamento, riguardo alla antichità di una materia impiegata (C. 14 etc.).

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttori / Editors in chief

Patrizia Dragoni, Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors

Nadia Barrella, Fulvio Cervini, Alexander Debono, Stefano Della Torre, Giovan Battista Fidanza, Pierpaolo Forte, Borja Franco Llois, Angelo Miglietta, Christian Ost, Tonino Pencarelli, Giuliano Volpe

Texts by

Angela Besana, Fabio Betti, Simone Betti, Carola Boehm, Diego Borghi, Elena Borin, Klara Čapalija, Ivana Čapeta Rakić, Matteo Capurro, Eleonora Carloni, Rachel Carson, Maria Ida Catalano, Sofia Ceccarelli, Angela Cerasuolo, Mara Cerquetti, Anna Chiara Cimoli, Francesca Coltrinari, Valeria Corazza, Alina Jasmine Cordova Garzon, Małgorzata Ćwikła, Claudia D'Alberto, Paola Dubini, Annamaria Esposito, Chiara Fisichella, Alice Fontana, Barbara Francioni, Carlo Fusari, Leticia Labaronne, Laura Leopardi, Saverio Giulio Malatesta, Roberta Manzollino, Silvio Mara, Alessandra Marasco, Diana Martello, Andrea Masala, Željka Miklošević, Fabrizio Montanari, Alberto Monti, Giovanni Pacini, Alfonsina Pagano, Augusto Palombini, Pio Francesco Pistilli, Ahmad Ginanjar Purnawibawa, Elisabetta Rattalino, Stefano Rodighiero, Roberto Santamaria, Davide Sordi, Isabella Toffoletti, Luca Torelli, Sara Ubaldi, Nicola Urbino, Lorenzo Virgini

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

