

Capitolo primo

Le teorie del restauro e le nozioni di autenticità

Teorie del restauro prima della visione filosofica di Cesare Brandi.

I grandi collezionisti europei hanno condizionato, per diversi secoli, le procedure dei restauratori perché le opere loro affidate dovevano corrispondere al gusto e alle esigenze dei committenti. L'abilità nell'affinare le tecniche di intervento sanciva il successo degli uni o degli altri ma, fino a una certa data, l'autonomia di questi operatori (sempre artisti di professione) era piuttosto limitata. Semplificando molto, possiamo fissare nel XVII secolo una sorta di spartiacque. Gli artisti del Seicento cominciarono a orientare le scelte operative sulla base di elaborazioni culturali personali. Fra i tanti possibili esempi, vanno ricordate le sublimi integrazioni di sculture antiche frammentarie, realizzate da Alessandro Algardi per la famiglia Ludovisi. Le sue erano vere e proprie sfide, nella raffinatezza ideativa ed esecutiva, nei confronti di quelli che avrebbero dovuto essere i modelli di riferimento: le opere degli «antichi». Algardi, come anche Bernini, nei suoi interventi intendeva testimoniare, se non la superiorità, almeno l'equivalenza raggiunta dai «moderni» sia nelle idee sia nel realismo e nelle raffinatezze tecniche. Questi artisti intendevano porsi «a paragone» con gli artisti dell'antichità; si consideravano ormai equivalenti, quando non superiori (soprattutto tecnicamente), ai grandi modelli greco-romani¹.

A partire dal XVIII secolo ebbe inizio un reale cambiamento di rotta nelle strategie dei restauri in virtù dell'accresciuto credito concesso dai regnanti (e dall'aristocrazia in genere) agli intellettuali in senso ampio, e in particolare ai conoscitori, agli storici dell'arte, agli antiquari, ai profes-

sori di estetica e anche agli artisti. Tra i grandi collezionisti e i restauratori assunsero sempre maggior rilievo la presenza e l'autorevolezza dei curatori delle collezioni. Fu così che il dialogo tra questi ultimi e i restauratori si intensificò, spesso trasformandosi in uno scambio di reciproche competenze ai fini di una più precisa identificazione dell'epoca di appartenenza di un reperto o di un'iconografia. Cominciò, contestualmente, a emergere la possibilità di individuare metodologie di intervento condivise e di definire i primi tentativi teorici orientati, almeno nelle intenzioni, al rispetto per l'opera originaria. I saperi che ne scaturirono si diffusero rapidamente grazie alle molteplici opportunità di scambi sovranazionali (traduzioni, periodici, viaggi, mercanti) che caratterizzavano l'Europa dei Lumi.

Sono stati gli studiosi ad avvertire per primi la necessità di non trasfigurare tramite i restauri le opere traumatizzate – dal tempo, dall'uso o da catastrofi – ma di far loro recuperare, almeno approssimativamente, il loro aspetto originario. Ciò significa, adottando una nozione moderna, mirare a una qualche forma di autenticità.

È utile ricordare uno dei più celebrati operatori romani di metà Settecento, Bartolomeo Cavaceppi (1716-1799), scultore di formazione e, orgogliosamente, «restauratore» di professione². Un'attività, questa, che molto più della scultura gli garantì ricchezza, successo internazionale e un palazzetto-museo in via del Babuino frequentato dai danarosi e sofisticati protagonisti del Gran Tour, da studiosi italiani ed europei e dai nobili clienti romani. Cavaceppi era il restauratore preferito da Johann Joachim Winckelmann e, sotto la sua supervisione, intervenne sulla formidabile collezione di antichità raccolta nella villa del cardinale Albani sulla Salaria. Pubblicò a fini commerciali, tra il 1768 e il 1772, una *Raccolta d'antiche statue, busti, bassirilievi ed altre sculture restaurate da Bartolomeo Cavaceppi scultore romano*, nella quale incluse uno scritto sul restauro intitolato *Dell'arte di ben restaurare le antiche statue*,

dedicato alla sua attività di restauro di antichità e ai molteplici problemi connessi a tale professione³. Un trattatello denso di indicazioni operative che contiene affermazioni e indicazioni anche di natura teorica: «Per null'altro si restaura che per apprendervi [...], imperocché il restaurare con convenienza questa o quella scultura, non consiste nel saper fare un bel braccio, una bella testa, una bella gamba, ma nell'aggiugliare ed estendere, dirò così, la maniera e l'abilità dell'antico Scultore di quella statua alle parti che vi si aggiungono di nuovo». Questa era un'esigenza dello studioso Winckelmann, condivisa dal suo uomo di fiducia. La conseguenza di tale assunto era che il restauratore doveva conquistare «uno stile versato in tutte le maniere: degno della perfetta, pieghevole alla mediocre e alla inferiore»⁴. Su questo fondamento teorico il testo di Cavaceppi tornava diverse volte, aggiungendo sempre più dettagliate esemplificazioni perché se ne cogliesse la centralità. Avventurandosi nel seducente territorio della teoria, sanciva l'irreversibilità delle proprie scelte, e confermava la necessità di trasformare gli insegnamenti di Winckelmann in prassi operativa. Dall'opera del suo nume tutelare, cioè dell'antiquario che aveva fatto precedere «lo spirito di osservazione» allo «spirito di sistema» e che aveva «riconciliato la storia ai monumenti»⁵, Cavaceppi aveva estratto il tema centrale, quello del succedersi degli stili che caratterizzano le varie epoche, in sintonia con il mondo degli eruditi romani che avevano saputo cogliere il contributo metodologico dello scrittore tedesco⁶.

Dell'arte di ben restaurare le antiche statue può essere considerato, quindi, un embrione di teoria del restauro, anche per il riscontro che ebbe tra i professionisti attivi a Roma in quegli stessi decenni. Durante il secolo successivo le elaborazioni teoriche si susseguirono in un crescendo che coinvolse anche le tecniche, creando inoltre non poche occasioni di dissenso⁷. In queste pagine mi concentrerò su quanto accadde tra i primissimi anni Trenta del Novecento e i nostri gior-

ni. Pochi decenni in cui si susseguirono, superandosi di volta in volta, alcuni paradigmi culturali innovativi, con ricadute sulla visione estetica e sulle teorie del restauro.

Nel corso del xx secolo, la stessa nozione di «teoria» è stata oggetto di interpretazioni diverse quanto le molteplici scuole di pensiero scientifico e filosofico che l'hanno definita. Ciononostante, molte delle numerose varianti sono accomunate da una reciprocità tra i modelli astratti e le osservazioni empiriche, che necessitano un momento di sintesi teorica per divenire operative. Il più delle volte, le indicazioni che ne sono scaturite come risolutive sono state a loro volta superate da successive osservazioni e da momenti di rielaborazione complessiva⁸.

Anche nel campo del restauro le teorie che ne hanno improntato le procedure si sono modificate nel corso dei decenni. A queste trasformazioni ha concorso (e concorso) un complesso di elementi dal mutevole peso specifico. Hanno segnato il campo sia il prestigio culturale di alcuni specialisti, sia il radicamento sempre più esteso del principio per cui il patrimonio artistico è un bene pubblico. Un patrimonio che andava quindi sottoposto al controllo delle massime autorità dei singoli Stati, cui spettava il diritto-dovere di preservarlo e di fissare i criteri generali utili allo scopo. Significativo è stato inoltre il moltiplicarsi dei musei nel mondo occidentale, tra Otto e Novecento, intesi anche come luogo privilegiato per la conservazione delle opere d'arte. Le scoperte scientifiche, soprattutto nel campo della chimica e della fisica, hanno aumentato notevolmente, nei decenni, la possibilità di usufruire di tecniche diagnostiche molto efficaci e sempre meno invasive, coinvolgendo inevitabilmente anche l'elaborazione teorica. Non meno rilevanti sono state le mutazioni dei modelli estetici, del gusto artistico del pubblico, del giudizio di valore della critica, delle scelte metodologiche della storiografia artistica, spesso accelerate da trasformazioni sociali o, ancora, da stravolgimenti politici.