

Roberto Longhi e Cesare Brandi*

Il corpo dello stile e il sentimento del restauro

Convergenze o divergenze è la dimensione intorno a cui la critica italiana si è interrogata, fino agli ultimi esiti dell'incontro di studi del 2010, per collocare i pensieri di Roberto Longhi e Cesare Brandi intorno al restauro¹. Si tratta di un canone interpretativo non certo peregrino, che sembra però sottendere una linearità di percorsi, come se la filiazione di ragionamenti e metodi si fosse costituita dentro un'esesesi fin dall'inizio data, secondo una logica di simmetrica alternativa, che individua l'invalidabile alterità nel rifiuto verso un approccio di carattere speculativo da parte di Roberto Longhi a fronte dell'inclinazione di Cesare Brandi ad attraversare tali orizzonti di metodo. Diversamente, pur privilegiando la riflessione sulle problematiche tecniche, conservative e di restauro della sola pittura, sembra interessante da un lato percorrere le asimmetrie che, registrabili lungo il cammino dei due studiosi, ribaltano gli schemi ricorrenti, dall'altro spostare l'analisi verso la complessità interna ai singoli percorsi, senza escludere divergenze o convergenze, sempre comunque riscontrabili. A guardarli oggi, con un occhio volto a leggere come risorsa vitale la pluralità metodologica, il metro del confronto appare infatti relativo, tornando utile valutare il tragitto 'incoerente' dei pensieri per privilegiarne tutta la densità specifica, lasciato culturale forte della sua irriproducibile quanto irriducibile aristocrazia critica², di cui si cerca di illuminare qui solo qual-

che angolatura. Rispetto quindi ai più consueti paradigmi interpretativi, se Longhi, il maggiore conoscitore del Novecento italiano, si era cimentato fin dalla giovinezza nel confronto con Benedetto Croce e, pur contrapponendosi, ne aveva assimilato pensieri e parole³, Brandi, riconosciuto come il maggiore teorico del restauro in Italia, pienamente apprezzato all'estero, era precocemente approdato a quella che Michele Cordaro ha definito una 'filologia dei materiali' e aveva recepito, in linea con la generazione post-crociana, istanze dell'esistenzialismo e della fenomenologia⁴. E se Longhi aveva insegnato estetica, sebbene partendo dalla parte storica del neoidealismo italiano, Brandi, negli anni di direzione dell'Istituto Centrale del Restauro di Roma, avrebbe promosso corsi dove si ragionava di illuminazione e condizionamento dell'aria⁵. Lungo il percorso poi, mentre il futurismo aveva influenzato Longhi giovane, la cultura del 'ritorno all'ordine' condizionò gli anni formativi di Brandi. Per entrambi la pittura di Morandi costituì una misura attualissima ed insieme antica, posta da Brandi a fondamento della sua impalcatura teorica, collocata da Longhi a fondamento critico del suo crocevia tra modernità e tradizione. Sul versante istituzionale, Longhi fu sempre docente universitario, al contrario Brandi sperimentò il territorio artistico italiano dall'interno delle Soprintendenze, per andare successivamente a dirigere l'Istituto romano e passare

in seguito negli ambienti accademici. Tutti e due crearono delle scuole, quella longhiana propensa a rafforzare la linea storica dell'attribuzionismo e dei conoscitori, la brandiana incline a coniugare la prospettiva filologica, critica e semiologica con gli orizzonti del pensiero speculativo. Infine, dopo una fase di intensa vicinanza, piena di reverenza del più giovane verso il più anziano, vissero la rottura e il reciproco allontanamento, per ritrovarsi e poi lasciarsi con un ultimo commosso commiato scritto da Brandi alla morte di Longhi⁶.

UNO SCAMBIO DI RUOLI

1935: la nascita dell'Istituto Centrale del Restauro era ancora da venire. Tra attribuzioni, giudizi di valore e descrizioni, nelle pagine di *Officina ferrarese*, Roberto Longhi, allora docente all'Archiginnasio di Bologna, commentava le condizioni del *San Giovanni Evangelista* della raccolta Gnecco di Cosmè Tura, che "ha sofferto per un grave restauro proprio nel centro del manto azzurro, sul ventre della figura"⁷. La violazione al ventre della forma, drammatizzata nella scrittura, trovava per contrasto un esito concettuale nella perentoria dichiarazione successiva: "un restauro, una volta circoscritto dall'occhio, non deve infirmare una buona attribuzione". L'occhio del conoscitore poteva quindi oltrepassare il visibile e confinare dall'originale la materia spuria. Quel che c'era e disturbava veniva sorvolato dallo sguardo. Pochi anni dopo, il pensiero era messo più a fuoco: a "ben considerare – scriverà nell'articolo *Restauri* – non v'è altro modo di disturbar meno che si possa l'occhio dell'osservatore che quello di lasciar che le lacune si avvertano positivamente come tali; soltanto così l'occhio, che non è soltanto retina ma giudizio immediato, potrà astrarne senza sforzo, e restaurare, 'mentalmente' ciò che manca, allacciando idealmente fra loro le zone superstiti"⁸. Di fronte alla lacuna, le facoltà più immediate e sensibili della registrazione visiva erano integrate da Longhi in un processo astrattivo, strategia conoscitiva generalmente liquidata dall'autore ancorato alla 'verità' dell'opera e dell'occhio che ne riconosceva la storia. In realtà, la dimensione mentale veniva qui in sostegno del disturbo della lacuna, secondo un *topos* attivo fin da Winckelmann, che Benedetto Croce aveva rimesso in campo con riferimento all'interpretazione dei testi letterari lacunosi, dove agiva "l'integrazione mentale di quel che... manca o è venuto a mancare"⁹. Un richiamo del tutto impraticabile rispetto alle lacune dell'opera d'arte e alle inevitabili discontinuità di lettura provocate da alterazioni, abrasioni, lacune di patina o di profondità. Nel

corso degli anni Trenta, Cesare Brandi, giovane ispettore a Bologna, percorreva una strada diversa. Una strada complessa, dove il più noto risultato di riflessione sistematica sul restauro era ancora lontano dall'essere compiuto. Quando giungerà nel 1963 la *Teoria del restauro*¹⁰, tradotta in numerose lingue ma mai pubblicata in italiano con un'edizione commentata, aveva alle sue spalle una genesi di lunga durata e, rispetto al successivo percorso dell'autore, si configurava come un momentaneo approdo interiorizzato e poi disseminato dentro lo sviluppo dei successivi pensieri. Un posto quindi, quello del testo, collocato lungo il cammino, che certamente va inteso nello scarto, di fondamentale portata storica, del suo fare sistema ma anche nella sua relatività, al cui riconoscimento in Italia si è giunti faticosamente, da quando la *Teoria*, a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, è stata sottoposta ad un riesame critico, tuttora aperto¹¹. Era dunque il 1936 quando Brandi redigeva una meticolosa relazione intorno al restauro del *Crocifisso* di Giunta Pisano della chiesa di San Domenico a Bologna¹². Per l'opera, pur individuando numerosi ritocchi, escludeva qualsiasi completamento dopo la pulitura, anche a tinte neutre, e rivendicava la scelta di aver evitato ogni stuccatura nelle mancanze del "perizoma filettato d'oro", per non alterarne la "sottile trama aurea". Sulla stessa linea di pensiero, prossima ad un'osservazione interna alla struttura materica, nelle abrasioni presenti sul ginocchio sinistro del Cristo, essendo rimasta la preparazione a terra verde, sosteneva un'analoga scelta: "l'unità cromatica sopporta la lacuna" – scriveva – che "si reintegra da se stessa senza l'ausilio neanche di una velatura", dichiarata "inammissibile in un restauro moderno". Brandi registrava qui un processo spontaneo della percezione, non ancora messo a fuoco dall'assimilazione in chiave estetica delle teorie gestaltiche, ma empiricamente colto nel quotidiano confronto con Enrico Podio, il restauratore che segnò gli anni del suo soggiorno emiliano. Il critico-filosofo, come felicemente Paolo D'Angelo ha voluto definirlo¹³, traeva dalla prassi le sue conclusioni, mentre metteva a fuoco una 'filologia dei materiali', che nasceva dall'immersione esperienziale nella lettura degli strati materici dell'opera d'arte, certamente condivisa con il restauratore. Se allora Longhi poteva anche congetturare intorno ad una prospettiva ideale, Brandi rimaneva in quegli anni radente all'osservazione delle condizioni dell'opera, che suggerivano empiricamente la strada da percorrere. Critico conoscitore e critico filosofo si scambiavano i ruoli, incrinando così qualsiasi visione storiografica lineare. Nel 1942, dentro una successiva congiuntura cronologica, che contemplava l'avvenuta nascita dell'Isti-

tuto romano, altre asimmetrie consentono di esplorare nuove zone d'ombra. Il cantiere di Assisi e le polemiche che lo accompagnarono offrono ulteriori occasioni. Sui ponteggi si confrontavano, alla presenza del ministro Bottai, Argan, Brandi e Longhi, per valutare il tipo di intervento che Pelliccioli andava conducendo sugli affreschi della Basilica Superiore. I verbali delle riunioni disorientano¹⁴. Le posizioni, anche in questo caso, si ribaltavano. Longhi, considerato il sostenitore di un restauro conservativo, difendeva la tecnica adottata da Pelliccioli, che consisteva nella stesura di un "velo trasparente e facilmente rimovibile" posto in corrispondenza delle zone dove il colore originale si presentava irrimediabilmente alterato. Brandi, al contrario, ritenuto il promotore di un restauro integrativo, nonostante una prova immediata di reversibilità, si poneva insieme ad Argan sul versante opposto, valutando l'operazione una forma di ridipintura, nella sua sostanziale non riconoscibilità, impensabile in una visione conservativa, rigorosamente rivendicata. Senza addentrarsi nella polemica, è qui sufficiente considerare come in questo caso si dissolveva la consueta prudenza di Longhi, mentre Brandi appariva il paladino di un rigore conservativo, propedeutico alle elaborazioni che l'ormai direttore dell'Istituto romano stava per focalizzare sulla tecnica del tratteggio. I capovolgimenti di ottica sottolineano allora l'aporia tra teoria e prassi, dimensione d'altra parte costitutiva del restauro, e segnalano come né univoca né scontata la linea moderna italiana, proprio in anni fondativi di gestazione. I protagonisti di questa storia appaiono allora utilmente irregolari e il loro sguardo si offre per altre possibili letture, dove le questioni del restauro vanno intese partendo dalla visione dell'opera e non viceversa. È quanto mostra il ritorno ai testi, dovunque la scrittura abbia integrato nella sua narrazione materie, procedimenti esecutivi e problematiche conservative e, senza preclusioni cronologiche né di genere, dalle pagine del moderno e del contemporaneo, dai contributi filologici agli scritti militanti o ad altri scritti di natura eterodossa sono emerse strutture retoriche e relazioni lessicali, che denunciano la profonda assimilazione critica della materia dell'opera, mai sentita come ausiliaria ma pienamente individuata dallo sguardo dei due studiosi, immessa e disseminata nella densità del linguaggio e, con Brandi, oggetto di un capitolo specifico della *Teoria*, quale componente costitutiva e indispensabile del suo serrato sistema interno di rinvii. E se per il più anziano maestro, che affidava allo storico dell'arte la nota figura del viandante rivisitata nel passo sostenuto dell'esploratore o del pioniere¹⁵, la *pietas* verso l'opera raggiunta era complementare alla lettura drammatiz-

zata del suo corpo 'vivo', compromesso dal tempo o violato dall'uomo, per il più giovane studioso, viaggiatore tra le terre del mondo, dalla Grecia alla Cina, dalla Persia all'Italia, l'esperienza figurativa e del paesaggio si nutrivano di reciproci rimandi, mentre solo dalla dimensione esperienziale prendeva avvio il percorso teorico. L'astrazione filosofica maturava in Brandi dall'interno degli impasti, nel grumo materico che, salvando dalla filosofia dell'arte il critico filosofo, lo porterà ad individuare nel restauro "il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte", come recitava la nota enunciazione del 1963.

LA PIETAS DI LONGHI E IL CORPO DELLO STILE

A fronte delle 'offese' sulle opere, che il restauro aveva potuto produrre nel tempo, ricorrevano nel lessico di Longhi termini quali custodia, cura che implicavano cautela e sollecitudine, vocaboli messi in gioco dal testo¹⁶, secondo un registro di sentimenti oscillante tra commozione e devozione, espressi come 'santa violenza'¹⁷, dentro una radicalità spesso presente nella pagina. Una profonda *pietas* era quindi interna alla scrittura che, senza incorrere nel *topos* di antica origine della *lamentatio* per la caducità del tempo e le sciagure dovute all'azione degli uomini, assumeva la forma della denuncia vibrante di sdegno per la "malintesa pietà dei restauratori", oppure l'aspetto incondizionato della "pietà intellettuale"¹⁸, implicata nell'azione etica di salvaguardia, che una critica desta aveva il dovere di compiere. In questo orizzonte, all'occhio del conoscitore era assegnata l'istanza salvifica per eccellenza, quella conoscitiva, depositaria dei soli saperi idonei a comprendere "come sono andate le cose della storia dell'arte", secondo le parole con cui si chiudeva il saggio riportato ad apertura della *Storia del restauro* di Alessandro Conti¹⁹. Ma un aumento di tono nella temperatura della *pietas*, che accompagnava la pagina longhiana, è riscontrabile lì dove l'opera assumeva nella scrittura le sembianze di un corpo vivo, evocando il fortunato *topos* del mito di Pigmalione, fonte di ispirazione da Ovidio al Novecento per poeti, scrittori, pittori, scultori e musicisti²⁰. Amante dell'opera, mago dell'attribuzionismo, Longhi trasponendo il mito dell'artista in quello del critico, animando l'immagine con la forza della sua parola. E che le immagini prendessero letteralmente vita nei suoi testi proprio in funzione delle problematiche conservative avvalorava i significati di una critica rivendicata come possibile solo in presenza del proprio oggetto, connotata anche metaforicamente da quella qualità appunto 'vivente', segnalata dai pensieri di Bruno Toscano²¹.

Affidando quindi alla struttura materica colta dall'occhio addestrato del conoscitore una funzione costitutiva, ecco che l'arte figurativa, rispetto alla sua "vita a scadenza"²² – così come scriveva Longhi – si configurava "muta e indifesa"²³ ed assumeva una "specialissima *condizione umana*", incatenata "al suo corpo di oggetto unico e irripetibile" con un "triste destino di *morte certa ad ora incerta*"²⁴. Su questa linea interpretativa si poteva trovare un dipinto "scuociato nelle carni"²⁵ per un incauto intervento e un altro che "muta faccia e impallidisce come tramortito da un dolore troppo acuto", in seguito ad una pulitura che aveva intaccato con la "prima pelle" gli strati finali della pittura²⁶. E se alla Limonaia, dopo l'alluvione fiorentino, le opere estratte dalle acque – sempre nelle parole di Longhi – "languono, come ammalati gravi"²⁷, gli affreschi di Paolo Uccello del Chiostro Verde di Santa Maria Novella – alla fine degli anni Cinquanta – gli apparivano "in agonia"²⁸. Così, quella prosa che Gian Franco Contini ha connotato per la sua "animazione antropomorfa"²⁹ assumeva una valenza trasformativa in relazione al 'corpo' della pittura, inserendosi nel solco di una tradizione alternativa al mito di Narciso, generalmente ancorato all'opera come immagine³⁰. Era un 'corpo' che Longhi aveva costantemente esplorato, riportandone misure e formati, margini e cretti, impasti, velature, offuscamenti e mascherature, ampliamenti e rammendi, tutto senza mai assumere "un procedimento descrittivo e didascalico"³¹, anche quando era stato lì a registrare un "cretto orizzontale formatosi identicamente sull'oro per essere stato disteso lo stesso giorno, e con lo stesso spessore, sopra un supporto ligneo tagliato dalla stessa assicella"³². Maestro di stile, Longhi si cimentava nella partitura dell'opera³³ e la sua frase restituiva il "chiaroscuro lievissimo... ottenuto con sfumature nel colore" di Vitale da Bologna³⁴, l'uso di "tratteggi lunghi e appena incrociati" di Pisanello³⁵ o il "puntinismo" di Giovanni Bellini³⁶. La sua pagina riportava pure l'ampio spettro delle problematiche di lettura connesse a quelle di conservazione, trasmettendo un'esperienza alimentata dal contatto quotidiano con restauri e restauratori. Il suo era uno sguardo capace di vedere quando, caduto il colore, compariva una "prima traccia d'abbozzo condotta con un segno volante, freschissimo"³⁷ o, al contrario, se un "grave contorno nerastro" di restauro aveva cerchiato "guancia, mento e collo"³⁸. La registrazione delle stesure autografe accompagnava l'individuazione delle stratificazioni successive dettate dalla storia del gusto, fondamento di una storia del restauro tutta da venire, che Longhi solo fuggevolmente auspicava, nella speranza che un giovane volesse prima o poi attendervi e Alessandro Conti avreb-

be accolto l'invito. Così a Firenze, i brani fatiscenti di Giotto nella cappella Bardi rischiavano l'intervento di "restauratori puristi" pronti a colmarli ingannevolmente "di figure supposite e delle più insidiose 'ombre portate'"³⁹; mentre a Venezia, nella Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, *I Funerali di San Girolamo* del Carpaccio "si amano leggere un po' troppo 'alla Guardi' per merito delle tante abrasioni che li annerbiano"⁴⁰. Sempre consapevole della storicità dello sguardo, Longhi additava gli equivoci del gusto romantico, che "amava i vecchi muri quanto più sbriciolati, gli affreschi quanto più larvali", trovandone una controprova nel fatto che spesso "la buona conservazione di un affresco disamorava dal guardarlo e lo faceva tacciare di ridipinto"⁴¹. Verso la sua contemporaneità mostrava riserve quando si chiedeva se i restauratori "sono poi sicuri di aver fatto sempre opera di sola restituzione 'storica', e di non aver mai soggiaciuto, anch'essi, magari inconsciamente, agli stimoli del gusto 'moderno', cresciuto tra la pittura di oggi e di ieri"⁴². Ma se perseguiva una cautela operativa contemplava anche, quando necessario, le operazioni più radicali, fino ad assumere, in linea con un'intera generazione, posizioni oggi impensabili di impulso delle operazioni di stacco ed arrivando a considerare tali interventi "compito e obbligo fondamentali dei nostri uffici"⁴³. Verso la tendenza all'accentramento dell'Istituto romano, che pure aveva contribuito a fondare bloccando lo sviluppo di realtà solo apparentemente periferiche⁴⁴, mostrava un'insofferenza provocata non soltanto dalle intenzioni polemiche nei confronti di Brandi, anche di natura accademica, quanto dalla consapevolezza, successivamente rivendicata, di una tradizione composita del restauro in Italia, intorno a cui chiedeva la possibilità di un confronto⁴⁵. Longhi rivendicava una visione territoriale di lontananza memoria, che Alessandro Conti pose poi alla base della sua storia del restauro⁴⁶. Ma, in realtà, divergenze dovettero esserci pure rispetto alla soluzione proposta da Brandi per l'integrazione delle lacune con la tecnica del tratteggio. La sospensione del giudizio sui primi interventi condotti dall'Istituto era infatti affidata da Longhi a frasi laconiche quanto significative: "senza che qui si giudichi dei metodi e degli effetti di tali ricomposizioni", scriveva⁴⁷. Mentre altrove, intorno al restauro dei dipinti di Mantegna nella Cappella Ovetari della chiesa degli Eremitani di Padova, uno dei luoghi topici del portato brandiano del dopoguerra, commentava: i "lacerti pazientemente rammendati dall'Istituto Centrale del Restauro" ed aggiungeva tra parentesi "ma per i non addetti ai lavori male decifrabili"⁴⁸, manifestando una perplessità, appena celata dietro l'incomprensione del pubblico, verso la

componente intellettualistica certo presente nella famosa soluzione brandiana. Soluzione che, nata con la guerra per una salvaguardia estrema volta a recuperare ciò che resta rispetto a ciò che manca, si assumeva il delicato compito storico del superamento di una prospettiva di carattere archeologico per prospettare il problema cruciale, teorico e operativo, dell'unità dell'immagine, trovando qui il suo più profondo significato, spesso banalizzato da una rigida ortodossia operativa.

BRANDI, IL PRESENTE DELLA COSCIENZA E IL SENTIMENTO DEL RESTAURO

Gli accenti polemici, si sa, amareggiarono Brandi, ma non è questo il punto rilevante. Né d'altra parte è possibile ripercorrere l'influenza iniziale di Longhi o le tappe delle sue prime esperienze di restauro. Eppure, anche senza ricapitolare tutti i passaggi, il pensiero è organico, sempre fedele a se stesso. Per ogni fase di cambiamento si assiste ad una stratificazione del nuovo sul vecchio, senza cesure, ma per intima e serrata germinazione. D'altra parte, anche il confronto orizzontale tra i testi rivela una fitta trama di rinvii. La vastità degli orizzonti di un occhio totalizzante, dove tutte le misure erano implicate, "dall'arbusto alla città"⁴⁹, porta ad inseguire ogni possibile rimando, spesso indicato dallo stesso Brandi che, in postille, note o postfazioni spingeva il lettore a viaggiare tra un testo ed un altro. Nell'ampiezza dei confini, le relazioni stratificate emergevano quindi in luoghi deputati e verso un incessante altrove, dove tutte le scritture erano implicate: le pagine sul viaggio, i testi di estetica, gli scritti sull'arte antica, moderna e contemporanea. Sembra quasi di ritrovare il tessuto antico delle città italiane, così come era stato riletto da Brandi, quel combinarsi di vecchio e nuovo, che tra inserzioni, correzioni ed accomodamenti riplasma e riassume ogni preesistenza, nell'elasticità aperta e aggregante dello spazio prospettico. L'andamento denso dei pensieri conduceva quindi nella metamorfosi di un *continuum* aggregante, dove opera e paesaggio erano materia formata e in formazione e l'autenticità veniva offerta dal palinsesto storico, secondo la geografia dei luoghi e la demitizzazione della nozione di originale quale emerge anche dalle pagine della *Teoria del restauro*⁵⁰. Qui la fisicità della luce assumeva un ruolo specifico nella ricezione del Partenone, mentre negli scritti sulle terre d'Italia o negli altri testi di viaggio i pensieri sul restauro si moltiplicavano come le notazioni su materie e materiali. Per le strade di Siena Brandi incontrava un porticato estraneo alla scena o un vecchio intonaco da lasciare stare, oppure merli rifatti da non

distruggere, a testimonianza della "follia d'un presunto ripristino"⁵¹. Altrove, lo sguardo registrava i graniti di Panarea, le seleniti e gli alabastri gessosi di Creta, il bianco degli intonaci, che nelle isole del Peloponneso gli restituivano la pittura di De Chirico. Emergeva, in viaggio per il mondo, il sentimento del restauro, eredità tuttora vitale, che consente di oltrepassare lo specialismo, ripercorso qui solo a titolo esemplificativo, a riprova della raffinata capacità di lettura dell'opera da parte di Brandi, che saldava nella materia filologia e critica. Si incontra allora il *Crocifisso* del Tempio Malatestiano di Rimini, commentato dopo un intervento degli anni Trenta, in cui Brandi registrava la distanza e la trasparenza del perizoma, frutto del velo steso sull'oro e sul legno della Croce, per attenuare "il colore dell'uno e dell'altro, cangiando la tonalità stessa del verde – azzurro cupo della Croce in verde – acqua e dell'oro in una opalescenza"⁵². Un dettaglio utile a misurare lo scarto rispetto alle "meccaniche trasparenze di solito ottenute (anche in Duccio) con un rado reticolo di pennellate a imitazione della tessitura"⁵³. Oltre un decennio dopo, nei *Quattrocentisti senesi*, osservava l'*Incoronazione* del Palazzo Comunale di Siena, dove i modelli fissati da Sano di Pietro subivano modifiche "dovute a quell'ispessimento di contorni che il ricalcare uno stesso spolvero produce"⁵⁴. Non gli sfuggivano, d'altra parte, gli ori rifatti, né la modalità di stesura pittorica dei maestri fiorentini, funzionale ad inquadrare i senesi; mentre poneva precocemente l'importante quesito del ruolo dei pittori nella scultura policroma⁵⁵. Sulla *Madonna col Bambino* del Sassetta nella Pinacoteca di Siena scriveva: "il cattivo stato fa affiorare la preparazione come se vi fossero intenti plastici che invece la pittura avrebbe riassorbito"⁵⁶, denunciando equivoci di lettura scaturiti da problemi di conservazione. E si potrebbe continuare a lungo dentro il corpo dello stile, d'altra parte ben presente – si è visto – anche all'occhio di Longhi, come a molta di questa grande tradizione italiana che il Novecento restituisce. Il viaggio nella materia dell'opera d'arte resta allora un patrimonio trasmesso insostituibile, che con Brandi avanzerà fino al contemporaneo, trovando un passaggio emblematico nell'esegesi dell'arte di Alberto Burri⁵⁷. Contestuale alla pubblicazione della *Teoria del restauro*, l'interpretazione di Burri è riconducibile ad un corto circuito di pensieri dell'inizio degli anni Sessanta, che coinvolse anche le prime aperture semiologiche, la seconda edizione del *Carmine*, *Segno e immagine* e la lettura grafica dell'opera di Braque. L'occhio abituato a riconoscere il fascino che la granulazione della trama della tela aveva esercitato quale elemento di ritmo in pittori come Tiziano o Tintoretto coglieva ora il passo più in là

compiuto da Burri, che volle di quella trama costituire il dipinto stesso. Ma la materia di questa 'filologia dei materiali' misurata sull'attualità si screpolava, non era stratificata né evocata, esponeva la distruzione⁵⁸. D'altra parte, quelle di Burri erano materie 'vere', sgradite e repulsive al contatto che avevano indotto, mentre l'avvicinamento dello spettatore, metaforicamente chiamato ad 'intervenire' perché coinvolto dal magma della creatività, solo nel successivo allontanarsi consentiva, secondo la lettura di Brandi, la realizzazione dell'immagine. Le riflessioni sulla produzione del maestro umbro comportavano la messa in campo degli schemi spontanei della percezione, l'andirivieni vicino lontano, la questione della struttura e dell'aspetto⁵⁹, quella del rapporto figura fondo che, volutamente disarmonico nel caso di Burri, provocava il disagio dello spettatore implicato nell'opera in una forma particolare di integrazione/completamento⁶⁰. Gli schemi della percezione proprio in quello stesso giro di anni venivano da Brandi sistematicamente considerati in sede estetica per il problema del trattamento delle lacune, che sarebbe stato presentato sul piano internazionale nel 1961 a New York⁶¹. Indubbiamente, si trattava di declinazioni diverse: lo statuto dell'opera contemporanea affidata dallo studioso alla perdita del futuro e all'integrazione dello spettatore coinvolto nella dimensione dell'evento e nel caos delle materie e il restauro impegnato nella trasmissione dell'opera al futuro con il restauratore, spettatore/interprete, implicato a cogliere le strutture percettive della visione e a risarcire processi e significati, in un'esegesi controllata e non certo integrata nel senso di un completamento creativo⁶². Qui interessa però evidenziare i molteplici percorsi attivati dallo studioso intorno alla fruizione e la fitta trama di pensieri che annetteva le problematiche del restauro a quelle della sua contemporaneità. D'altra parte, fin dalla prima edizione del *Carmine* (ultimato nel '43 e pubblicato nel '45) apparivano le iniziali concettualizzazioni intorno al restauro e alla nozione del riconoscimento⁶³. A distanza di anni, ma in una genesi cronologicamente congiunta⁶⁴, nella *Teoria del restauro*, secondo una prospettiva dichiarata dall'autore, si ricomponeva un'estetica fenomenologica della fruizione con un valore fondativo affidato alla nozione di riconoscimento che, prospettato nella coscienza, consentiva di cogliere la realtà pura dell'arte, "esterna solo a patto di ridiventare interiore"⁶⁵. E se nella creazione dell'opera si focalizzava il movimento della 'costituzione d'oggetto', cioè il passaggio dell'oggetto dalla realtà esistenziale all'interiorizzazione nella coscienza propedeutica alla formulazione dell'immagine, nel restauro lo studioso individuava il cammino

inverso della 'ricostituzione'. Un cammino di risalita di natura critica e operativa, possibile nell'unico momento considerato legittimo "quello del presente della coscienza riguardante, in cui l'opera d'arte è nell'attimo ed è presente storico"⁶⁶. E allora c'è ancora da considerare quanto su tali pensieri della *Teoria* dovettero pesare quelli paralleli svolti per Burri. Proprio quell'*hic et nunc* a cui Brandi ancorava il valore specifico della contemporaneità configurava il processo di ricezione del restauro.

MORANDI COME FONDAMENTO

Ben prima dell'esegesi sull'"opera aspra" di Burri⁶⁷, nel corso degli anni Quaranta, Brandi aveva quindi descritto il movimento della costituzione e quello della ricostituzione interiore. Un movimento di cui era stato spettatore. Impegnato nella stesura del *Carmine*, ripensava all'esperienza poco prima vissuta di come lavorava Morandi, un altro dei grandi artisti comprimari al suo percorso⁶⁸. E se i nessi tra l'esperienza dell'arte del pittore bolognese e i concetti dell'estetica della creazione erano stati dichiarati dallo stesso autore e poi riconosciuti dalla critica, significativo può essere legarvi la matrice del movimento inverso, riconducibile a Brandi testimone del processo creativo di Morandi, della sua interna processualità verso la formulazione dell'immagine. Guardare la lenta costruzione dei segni densi raggruppati, dei toni arsi e nudi, delle zone cromatiche, del sovrapporsi delle pennellate gli aveva consentito di cogliere il disinteresse di Morandi per il tono e la genesi di un colore che si spazializzava attraverso la luce. Brandi vi aveva tratto la nozione di colore di posizione, messa a fuoco nelle pagine della sua monografia del '42, dove pure sostava a descrivere il ruolo della luce nei segni delle acqueforti⁶⁹. Si trattava di costruzioni e funzioni materiche che giocarono certo un ruolo nella nascita dell'integrazione delle lacune con la tecnica del tratteggio. Ma di quel percorso nella pittura di Morandi lo studioso dovette soprattutto avvertire il sentimento che gli fornì una delle sue chiavi più profonde per l'intelligenza dell'arte e per le nozioni di riconoscimento e ricostituzione che il restauro implica, così come Brandi lo aveva attraversato nello spazio e nel tempo, all'interno della coscienza.

Sotto un altro segno, il viaggio nella pittura di Morandi si era rivelato paradigmatico anche per Longhi. Lungo le strade di Bologna, tra le due torri e via Fondazza, l'artista e il critico avevano trovato la loro intimità "mentale"⁷⁰. Eppure, in questo caso, colori, luci e pennellate non generavano sentimenti utili alle concettualizzazioni. Lo scavo nella forma e la stratificazione delle 'ricordanze'

tonali, spinti da Morandi fino alla riduzione al minimo del soggetto, stimolavano in Longhi una prospettiva critica particolare. Una prospettiva costretta a cambiare la sua andatura spedita verso l'obiettivo per cogliere il ritmo lento dell'interlocutore. L'umana sostanza di quell'austero viandante spingeva ad un'inversione temporale⁷¹. Per comprendere i valori della pittura di Morandi, Longhi doveva interrogarlo sull'antico, scoprendo una "concordia di storiche preferenze"⁷², che saldava la loro comunanza e insieme ricomponeva, oltre gli impeti dinamici dell'avanguardia, la linea del tempo tra modernità e tradizione, eludendo ogni meccanismo proiettivo di semplicistica trasposizione di antico e nuovo, aborrito da Morandi quanto da Longhi. Lo scardinamento in sede critica di tali procedimenti identificativi spingevano Longhi sul versante del restauro al rifiuto drastico verso ogni gioco di riflessi, che lo portavano ad infierire contro lo "squadroni di buon gustai", quegli ammiratori dello 'sfatto' che, lungo il corso della storia, gli apparivano incapaci di distinguere quanto proviene "dalla consunzione della superficie, per mano di ridipintori insolenti"⁷³. E con questi pensieri, ancora una volta, riportava i problemi di conservazione ai problemi di lettura della storia dell'arte.

Maria Ida Catalano
Università degli Studi della Tuscia

NOTE

* Questo testo è la rielaborazione dell'intervento presentato a Parigi alla Sorbonne in occasione della giornata di studi del 12 giugno 2015 curata da Thierry Lalot e Patrizia Zambrano, dal titolo *Roberto Longhi, Cesare Brandi, Alessandro Conti. Regards et retour sur la restauration*.

1. *Longhi-Brandi. Convergenze divergenze*, Atti dell'incontro di studio presso la Fondazione Longhi (Firenze, 27 maggio 2008), a cura di Maria Cristina Bandera, Giuseppe Basile, Saonara (Pd), 2010. Per un confronto tra i due studiosi in relazione alle problematiche del restauro cfr. anche S. Rinaldi, *Longhi e la Teoria del restauro di Cesare Brandi*, in *La Teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, a cura di Maria Andaloro, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Viterbo – Università della Tuscia, 12-15 novembre 2003, Firenze, 2006, pp. 101-115.

2. Nonostante l'attenzione alla materia dell'opera, costitutiva e non ausiliaria, e l'impegno fondativo verso le problematiche della conservazione e del restauro, tale illustre tradizione di pensiero e di impegno militante restava legata ad un primato dello storico dell'arte e ad una visione succedanea in particolare della diagnostica (su questo punto si veda *Snodi di critica. Musei, mostre, re-*

stauro e diagnostica artistica in Italia [1930-1940], a cura di Maria Ida Catalano, Roma, 2013). La questione è stata ora affrontata più ampiamente da S. Cecchini, *L'Italia e l'Europa negli anni Trenta. Musei, storia dell'arte, critica e restauro nei documenti dell'inchiesta internazionale sulla formazione dei restauratori* (1932), in *Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, n. 14, 2016, pp. 429-458).

3. Sulla complessità della formazione intellettuale crociana di Longhi e sulla sua natura controversa cfr. di recente G.A. Tiberghien, *Croce et Longhi des principes aux oeuvres*, in «Predella», n. 36, 2014, pp. 57-69. Il debito verso Croce in relazione agli orizzonti del restauro, messo in luce alcuni anni or sono da Giovanni Carbonara (*La reintegrazione dell'immagine*, Roma, 1976), è stato ancora affrontato nel citato volume *Snodi di critica* (cfr. nota precedente).

4. Su Brandi e l'estetica si vedano: gli atti del convegno *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, Sapienza Università di Roma, Roma, 1988; il contributo *Brandi e l'estetica*, a cura di Luigi Russo, Supplemento degli Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, Palermo, 1986; gli studi monografici di Massimo Carboni (*Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Roma, 1992) e Paolo D'Angelo (*Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Macerata, 2006).

5. Per il recupero dei libretti delle lezioni di Longhi e Brandi possono essere un riferimento alcune mie ricerche precedenti: M.I. Catalano, *Una definizione che viene da lontano. Avvio allo smontaggio della Teoria del restauro di Cesare Brandi*, in «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», n.s., 8-9, 2004, pp. 116 ss.; Ead., *Lungo il cammino. Cesare Brandi 1933-1943*, Siena, 2007, pp. 39, nota 102; p. 110, nota 336.

6. Le pagine di Vittorio Brandi Rubiu (*Brandi e Longhi. Appunti e citazioni per una storia mai scritta*, in *Longhi-Brandi convergenze...*, cit., pp. 9-12) sono un'utile sintesi per delineare il rapporto tra i due studiosi.

7. R. Longhi, *Officina ferrarese 1934 seguita dagli Ampliamenti 1940 e dai Nuovi ampliamenti 1940-55*, Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi, vol. V, Firenze, 1980, p. 26.

8. R. Longhi, *Restauri [1940]*, in *Critica d'Arte e Buongoverno 1938-1969*, Edizione delle Opere Complete..., cit., vol. XIII, Firenze, 1985, p. 123. Su alcuni passaggi di questo intervento si vedano le riflessioni di Ragghianti ora considerate da Emanuele Pellegrini (*Ragghianti e Longhi in una lettera a Paola Barocchi*, in «Predella», n. 36, 2014, p. 110).

9. M.I. Catalano, *Una scelta per gli anni Trenta*, in *Snodi di critica...*, cit., p. 51, nota 155.

10. C. Brandi, *Teoria del restauro. Lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani con Bibliografia generale dell'autore*, Roma, 1963.

11. M.I. Catalano, *Il riconoscimento come ricostituzione. Per un'edizione commentata della Teoria del restauro di Cesare Brandi*, in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore*

di Maria Andaloro, a cura di Giulia Bordi, Iole Carlettini, Maria Luigia Fobelli, Maria Raffaella Menna, Paola Pogliani, vol. 2, *Immagine, memoria, materia*, Roma, 2014, pp. 311-316.

12. Catalano, *Lungo il cammino...*, cit., p. 135.

13. D'Angelo, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia...*, cit., p. 26.

14. Per la polemica che vede schierati nel cantiere di Assisi Argan e Brandi da un lato e Longhi e Pelliccioli dall'altro cfr. M.I. Catalano, *Brandi e il restauro. Percorsi del pensiero*, con lettere inedite dal carteggio fra Cesare Brandi e Enrico Vallecchi, Firenze, 1998, pp. 30 ss.

15. R. Longhi, *Sinopia per l'arte figurativa [1952]*, in *Critica d'Arte e Buongoverno...*, cit., p. 138.

16. R. Longhi, *Editoriale (Arte e Letteratura)*, in *Critica d'Arte e Buongoverno...*, cit., p. 7; Id., *Proposte per una Critica d'Arte*, in *Critica d'arte e Buongoverno...*, cit., p. 10; Id., *Buongoverno: una situazione grave [1948]*, in *Critica d'Arte e Buongoverno...*, cit., p. 3.

17. Longhi, *Restauri [1940]...*, cit., p. 121.

18. La malintesa pietà dei restauratori è segnalata da Longhi: cfr. *Restauri [1940]...*, cit., p. 124. Di pietà intellettuale lo studioso scriveva in *Buongoverno: una situazione grave...*, cit., p. 1.

19. R. Longhi, *Problemi di lettura e problemi di conservazione*, in A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano, [1973], p. 30.

20. Cfr. in proposito G. Rosati, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio con un saggio di Antonio La Penna*, Firenze, 1983.

21. B. Toscano, *Roberto Longhi o dell'arte vivente*, in *Da Renoir a De Steal. Roberto Longhi e il moderno*, a cura di Claudio Spadoni, Milano, 2003, p. 41.

22. Longhi, *Buongoverno: una situazione grave...*, cit., p. 1.

23. R. Longhi, *Lettera Giuliano [1944]*, in *Critica d'Arte e Buongoverno...*, cit., p. 130.

24. Longhi, *Sinopia per l'arte figurativa [1952]*, cit., p. 137.

25. Longhi, *Restauri [1940]...*, cit., p. 120.

26. Ivi, p. 121.

27. Ivi, p. 122.

28. R. Longhi, *Editoriale. Firenze diminuita [1967]*, in *Critica d'Arte e Buongoverno...*, cit., p. 106.

29. Contini ha parlato, a proposito della prosa longhiana, di "animazione antropomorfa" (G. Contini, *Prefazione*, in *Roberto Longhi. Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, Milano, 1973, p. XIX), mentre Cecchi di "stregoneria evocativa" (E. Cecchi, *Stile di Roberto Longhi*, in *Roberto Longhi. Da Cimabue a Morandi...*, cit., p. XXXIV). Sul linguaggio di Longhi cfr. *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a cura di Giovanni Previtali, Roma, 1982; G. Patrizi, *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma, 200, pp. 103-117; M. Carboni, *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, Milano, 2002, pp. 77 ss.; P.V. Mengaldo, *Officina ferrarese. Un omaggio a Roberto Longhi*, in *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, 2005, pp. 92-117.

30. Rosati, *Narciso e Pigmalione...*, cit., p. 65; V. Storchita, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano, 2006, p. 12.

31. Cecchi, *Stile...*, cit., p. XXXV.

32. R. Longhi, *Ancora il Maestro dei Santi Ermagora e Fortunato (1948)*, in *Ricerche sulla pittura veneta (1946-1969)*, Edizione delle Opere Complete..., cit., vol. X, Firenze, 1978, p. 88.

33. Cecchi, *Stile...*, cit., p. XXXV.

34. R. Longhi, *La pittura del Trecento nell'Italia settentrionale [1934\35]*, in *Lavori in Valpadana. Dal Trecento al primo Cinquecento 1934-1964*, Edizione delle Opere Complete..., cit., vol. VI, Firenze, 1973, p. 21.

35. Longhi, *Officina ferrarese...*, cit., p. 16.

36. Ivi, p. 15.

37. Longhi, *La pittura del Trecento nell'Italia settentrionale...*, cit., p. 30.

38. Ivi, p. 27.

39. R. Longhi, *Stefano Fiorentino [1943]*, in *'Giudizio sul Duecento' e Ricerche sul Trecento nell'Italia Centrale*, Edizione delle Opere Complete..., cit., vol. VII, Firenze, 1974, p. 68.

40. R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana (1946)*, in *Ricerche sulla pittura veneta 1946-1969*, Edizione delle Opere Complete..., cit., vol. X, Firenze, 1978, p. 13.

41. R. Longhi, *Editoriale. Per una mostra storica degli 'estrattisti' [1957]*, in *Critica d'Arte e Buongoverno...*, cit., p. 55.

42. R. Longhi, *Editoriale. Dei Restauri [1951]*, in *Critica d'Arte e Buongoverno...*, cit., p. 26.

43. R. Longhi, *Una mostra a Verona (1958)*, in *Ricerche sulla pittura Veneta...*, cit., p. 114.

44. Il ruolo giocato da Longhi nell'affossamento dell'esperienza napoletana del Gabinetto Pinacologico è stato individuato in prima istanza nel volume di M. Cardinali, M.B. De Ruggieri, C. Falcucci, *Diagnostica artistica: tracce materiali per la storia dell'arte e per la conservazione*, Roma, 2002.

45. Longhi, *Buongoverno: una situazione grave...*, cit., p. 3.

46. A proposito dell'attenzione territoriale di Conti cfr. il saggio di M. Ferretti, *Una visione serena del rapporto fra materia e immagine*, in *Alessandro Conti. Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte. Postfazione di Massimo Ferretti*, Milano, 2003, pp. 367-375; sull'articolazione territoriale longhiana si veda ora M. Ferretti, *Un libro di cinquant'anni fa*, in *La fortuna dei Primitivi*, a cura di Angelo Tartuferi, Gianluca Tormen, Firenze, 2014, p. 60 ss.

47. Longhi, *Buongoverno: una situazione grave...*, cit., p. 2.

48. R. Longhi, *Crivelli e Mantegna: due mostre interferenti e la cultura artistica nel 1961 [1962]*, in *Ricerche sulla pittura veneta...*, cit., p. 151.

49. *Cesare Brandi. In situ. La Toscana 1946-1979: restauri, interventi, ricordi*, a cura di Paolo Antinucci, Viterbo, 1996, p. 118.

50. Ivi, pp. 29, 118.

51. R. Barzanti, *Etica di un viaggio*, in *Cesare Brandi*.

Viaggi e scritti letterari, a cura di Vittorio Rubiu Brandi, Milano, 2009, p. XIV.

52. C. Brandi, *La pittura riminese del Trecento* (1935), in *Cesare Brandi. Tra Medioevo e Rinascimento. Scritti sull'arte da Giotto a Jacopo della Quercia*, a cura di Maria Andaloro, Milano, 2006, p. 58.

53. *Ibidem*.

54. C. Brandi, *Quattrocentisti senesi*, Milano, 1949, p. 87.

55. *Ivi*, p. 45.

56. *Ivi*, p. 55.

57. C. Brandi, *Burri* (1963), in *Scritti sull'arte contemporanea*, vol. I, Torino, 1976, pp. 203-249.

58. Cfr. in proposito le pagine di F. D'Amico, *Burri* (1963), in *Per Cesare Brandi...*, cit., pp. 117-120.

59. Su questo punto cfr. F. Valentini, *Note sulle vicende conservative della Collezione Burri*, in *La collezione Burri a Città di Castello: dalla conoscenza alla prevenzione*, a cura di Giuseppe Basile, Pistoia, 2009, pp. 29-31.

60. Una forma che va oltre "quell'apertura del momento interpretativo ed esegetico che – sottolinea Massimo Carboni (*Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte...*, cit., p. 131) – comunque si verifica rispetto ad ogni opera d'arte".

61. Il saggio di Brandi confluisce nella *Teoria del restauro* con il titolo *Postilla teorica al trattamento delle lacune*.

62. Ringrazio i restauratori Giorgio Capriotti e Cristina Caldi per lo scambio di idee su questo delicato passaggio interpretativo. Per il rapporto tra il restauro, Brandi e la contemporaneità cfr. E. Petti, *L'arte contemporanea nella prospettiva teorica di Cesare Brandi*, in *La teoria del restau-*

ro..., cit., pp. 385-393; S. Cecchini, *L'“apertura sul futuro” della Teoria del restauro. La lezione di Brandi letta da Giovanni Urbani*, in *Arte e memoria dell'arte*, a cura di Maria Ida Catalano e Patrizia Mania, Atti del Convegno, 1°-2 luglio 2009, Pistoia, 2011, p. 244.

63. È quanto ebbe a chiarire Brandi stesso nella sua prefazione all'edizione del *Carmine o della pittura* del 1962 (p. 9). Cfr. ciò che la critica ha elaborato in questa direzione a partire da L. Russo, *Prefazione*, in Cesare Brandi, *Elicon I. Carmine o della Pittura*, Roma, 1992, pp. IX-LIV.

64. P. Petrarola, *Il fondamento teorico del restauro*, in *Per Cesare Brandi*, Atti del seminario, cit., pp. 51-53; P. Petrarola, *Genesi della Teoria del restauro*, in *Brandi e l'estetica*, cit., pp. LXXVII-LXXXVI.

65. *Ivi*, p. 71.

66. Brandi, *Teoria del restauro...*, cit., p. 54.

67. D'Amico, *Burri* (1963)..., cit., p. 118.

68. Negli stessi anni di stesura del *Carmine* Brandi pubblicava per Le Monnier la sua monografia su Morandi (1942), dove emergevano in una non casuale contiguità le nozioni di "costituzione d'oggetto" e "formulazione d'immagine" (cfr. C. Brandi, *Morandi*, a cura di Marilena Pasquali con il carteggio Brandi-Morandi, Siena-Prato, 2008).

69. *Ivi*, pp. 41 ss.

70. R. Longhi, *Morandi* (1966), in *Scritti sull'Otto e Novecento 1925-1966, Edizione delle Opere Complete...*, cit., vol. XIV, Firenze, 1984, p. 93.

71. *Ivi*, p. 96.

72. *Ivi*, p. 93.

73. *Ibidem*.