



L'inserzione del nuovo nel vecchio

CESARE BRANDI

Publicación original: Cesare Brandi (1967) "L'inserzione del nuovo nel vecchio", in: *Struttura e architettura*, Giulio Einaude editore s.p.a., Torino, pp. 225-232.

L'inserzione del nuovo in un contesto antico sembra riposare su una prassi così vetusta e ininterrotta, da non potere essere impugnata se non in base ad un principio che ne sia implicita condanna. E cioè, concesso che dalle epoche più antiche a noi note è rigorosamente accertabile lo stratificarsi e l'intersecarsi delle espressioni artistiche anche su uno stesso monumento, una norma che lo vieti per il nostro tempo deve basarsi su un postulato, che non potrà non suonare almeno simbolicamente condanna retroattiva per la prassi invalsa fino al nostro tempo. La tesi che esplicitamente sosteniamo è invece la seguente: non potersi inserire nuove espressioni artistiche in un contesto antico, anche se lo stesso contesto risulti da stratificazioni di epoche diverse e conseguentemente di espressioni a differente tenore formale, ma che tale divieto non si riverbera sul passato, se non sul passato abbastanza recente di circa un secolo e mezzo or sono.

A questo punto occorrerà specificare che per monumento intendiamo qualsiasi espressione figurativa, sia architettonica, pittorica, scultorea, ed anche qualsiasi complesso ambientale che sia particolarmente caratterizzato da monumenti singoli o semplicemente dalla qualità del tessuto edilizio di cui consta, anche se non in relazione ad una sola epoca.

Occorre ora prevedere un'osservazione e cioè, che il criterio da noi enunciato altro non è che un'estensione delle misure filologiche per la restituzione di un testo nella sua edizione critica; ma il riferimento alla critica testuale è valido solo fino ad un certo punto, in quanto che nella critica del testo vale la norma di espungere qualsiasi aggiunta o corruzione del testo stesso, in qualsiasi tempo sia questa avvenuta, mentre, nella nostra formulazione, si avverte una tolleranza inspiegabile per il passato e un'intolleranza non meno inspiegabile per quanto è avvenuto in un passato più recente e per il nostro presente. Occorre dunque esplicitare quello che appunto si presenta inspiegabile in termini di corretta filologia.

Per prima cosa dovremo quindi chiarire il punto di vista da cui intendiamo trattare il problema. È già evidente, a questo proposito, che non ci muoveremo dai canoni della critica del testo, anche se codesti canoni saranno applicati per distinguere quel che c'è di autentico o di spurio nelle sovrapposizioni che si sono succedute nel tempo sul monumento. Ma il punto di vista di chi si muove ad appurare il testo genuino di un'opera è chiaramente il punto di vista di chi intende risalire nel tempo fino ad avvicinarsi con la massima approssimazione a quello che fu il testo genuino, e allora, per far questo, non è necessario, anzi è proibito tassativamente intervenire sullo strumento che tramanda il monumento letterario o scientifico che si vuole ricondurre alla lezione più pura. Nelle arti figurative invece noi ci troviamo di fronte all'opera che è anche il *medium* attraverso cui si trasmette alla percezione, onde qualsiasi intervento sull'opera è anche intervento sul modo di trasmettersi dell'opera stessa nel tempo.



PANTHEON. Roma, ca. 1860. Immagine: Pubblico dominio.

Nessuno penserebbe di modificare la lezione risultata spuria o comunque interpolata in un codice dantesco sul codice stesso: ma, se noi togliamo le orecchiette del Pantheon, modifichiamo per sempre il testo storico di un'opera, anche se è per ricondurlo alla lezione originaria.

Ora, questa differenza è sostanziale fra la critica letteraria e la critica del testo monumentale.

Già da qui vediamo che, se siamo autorizzati sulla base dei canoni della filologia a non ammettere nuove inserzioni, il parallelismo non può spingerci sino a cancellare quelle precedenti, donde nasce un secondo problema che è al tempo stesso un quesito: con quale diritto abbiamo ristretto le inserzioni intoccabili fin circa ad un secolo e mezzo fa? È evidente che una restrizione simile non potrà assolutamente basarsi su un criterio di gusto, di apprezzamento personale o anche comune ad un'epoca.

Ma pure la norma di conservare le aggiunte o inserzioni anteriori ad un secolo e mezzo fa non si può dedurre da premesse filologiche e non si può invocare per sole ragioni di salvaguardia storica.

Si sa che ogni opera d'arte è monumento che si presenta in modo biforme, come monumento storico e come monumento d'arte. Se l'istanza estetica ha la priorità, in quanto è in base a questa che l'opera d'arte è opera d'arte, occorre il contemperamento con l'istanza storica, proprio perché è tassativo di non distruggere il passaggio dell'opera nel tempo che è il modo stesso di trasmissione storica che ha avuto il monumento d'arte. Ciò abbiamo compiutamente espresso nella nostra *Teoria del restauro*, ma appunto in questa teoria, proprio perché riguarda i principi e la prassi relativi alla conservazione e trasmissione al futuro di un'opera d'arte, non poteva non rientrare che marginalmente la eventualità di nuove inserzioni, se non ed in quanto erano necessarie per la statica dell'opera o per una continuità di lettura del testo figurativo.

La questione, come l'abbiamo sollevata ora, prescinde invece da codeste inserzioni, la cui legittimità occorre dare per scontata, e verte proprio su quelle aggiunte che vorrebbero rappresentare una nuova espressione artistica inserita in un antico contesto.

Non è dunque il punto di vista del filologo, a cui in parte ci siamo ricollegati, ma il punto di vista opposto, quello che potremmo chiamare, con una parola che ingiustamente è alquanto screditata, del creatore. Da un lato il critico intima di non manomettere l'opera, dall'altra l'artista pretende di riprenderla, interpolarla, continuarla.

Una simile discrepanza è evidente allora che non avviene ad uno stesso livello, in quanto che il modo di porsi in situazione verso l'opera d'arte è nei due casi completamente diverso. Nel primo, accogliamo l'opera d'arte come opera d'arte così come ce l'ha trasmessa il tempo, e interrogandola nelle sue strutture cerchiamo di desumere le sue varie fasi: nel secondo, facciamo ridiscendere l'opera d'arte ad oggetto a cui, in tutto o in parte, intendiamo dare una nuova formulazione.

Nel primo modo, consideriamo l'opera d'arte, oltre che come unità o complesso artistico, storicamente; nel secondo, la consideriamo in tutto o in parte, come cosa *in fieri*, che noi possiamo continuare, aumentare, svolgere. In questo caso non consideriamo l'opera storicamente, ma come cosa su cui intendiamo fare storia, darle un nuovo corso storico oltre che artistico.

La diversità radicale di questi due punti di stagione è dunque irriducibile.

Il problema non si pone neanche per un momento come possibilità, se, con un intervento attuale creativo, l'opera d'arte possa risultare più "bella", ma se questo intervento sia legittimo, e in secondo luogo, se si opta per la negativa, perché sia illegittimo ora e si riconosca legittimo per il passato e solo per un certo passato.

Ma con questa interrogazione noi abbiamo con ogni evidenza spostato il piano del ragionamento. È chiaro che il punto di vista filologico non era sufficiente per risolvere il quesito, e che neppure può esserlo un punto di vista, per così dire, creazionistico, che faccia affidamento sulla possibilità di ricreare o di reinserirsi di un artista attuale su un'opera del passato. Il piano di ragionamento al quale siamo giunti è quello in cui si interroga l'opera d'arte non più soltanto come monumento d'arte o monumento storico, ma in quanto incide e si presenta nella coscienza storica attuale del monumento. Nel caso di una poesia o di un romanzo la possibilità di traduzione e anche di rifacimento, di aggiunta, di interpolazione, può essere sempre ammessa in quanto che ciò non rappresenta la distruzione dello strumento unico della trasmissione del testo originario. Ma quando lo strumento è unico, al tempo stesso strumento e opera d'arte in sé e per sé, qualsiasi intervento che ne modifichi o ne alteri l'aspetto storico, deve potersi giustificare non sulla base di gusto o di un'alternativa personale. Ogni modificazione inserita su un'opera del passato deve potersi giustificare alla coscienza universale: tale è l'atto o la serie di atti che restituisce il testo critico di un'opera, tale è l'atto o la serie di atti che intervengono per la conservazione e la trasmissione di un'opera d'arte al futuro. Di questi atti si dà e si deve dare pubblica giustificazione e chiunque li compie ne assume la responsabilità di fronte alla storia e, corrispettivamente, rappresenta la coscienza critica dell'epoca. Ma chi può assumersi di rappresentare la coscienza artistica di un'epoca? E chi darà una tale investitura?

Con quale diritto e su quale basi si inserirà qualcosa di nuovo in un'opera d'arte del passato, non già per ragioni statiche o di conservazione, ma per renderla più "bella"? Già la parola è così equivoca, da dovere essere messa fra virgolette. Ma se questi dubbi si elevano per il momento attuale, come non estenderli al passato?

La ragione di questa esclusione non può essere in nessun modo una maggiore fiducia negli artisti del passato rispetto a quelli attuali, e neppure risiedere in una semplice, per quanto degna, ermeneutica di conservazione del patrimonio artistico. La ragione deve essere implicita, non già nell'opera, ma nel modo con cui ci deve mettere di fronte all'opera nel passato e nel tempo presente. Arrivati a questo punto abbiamo già risolto il problema.

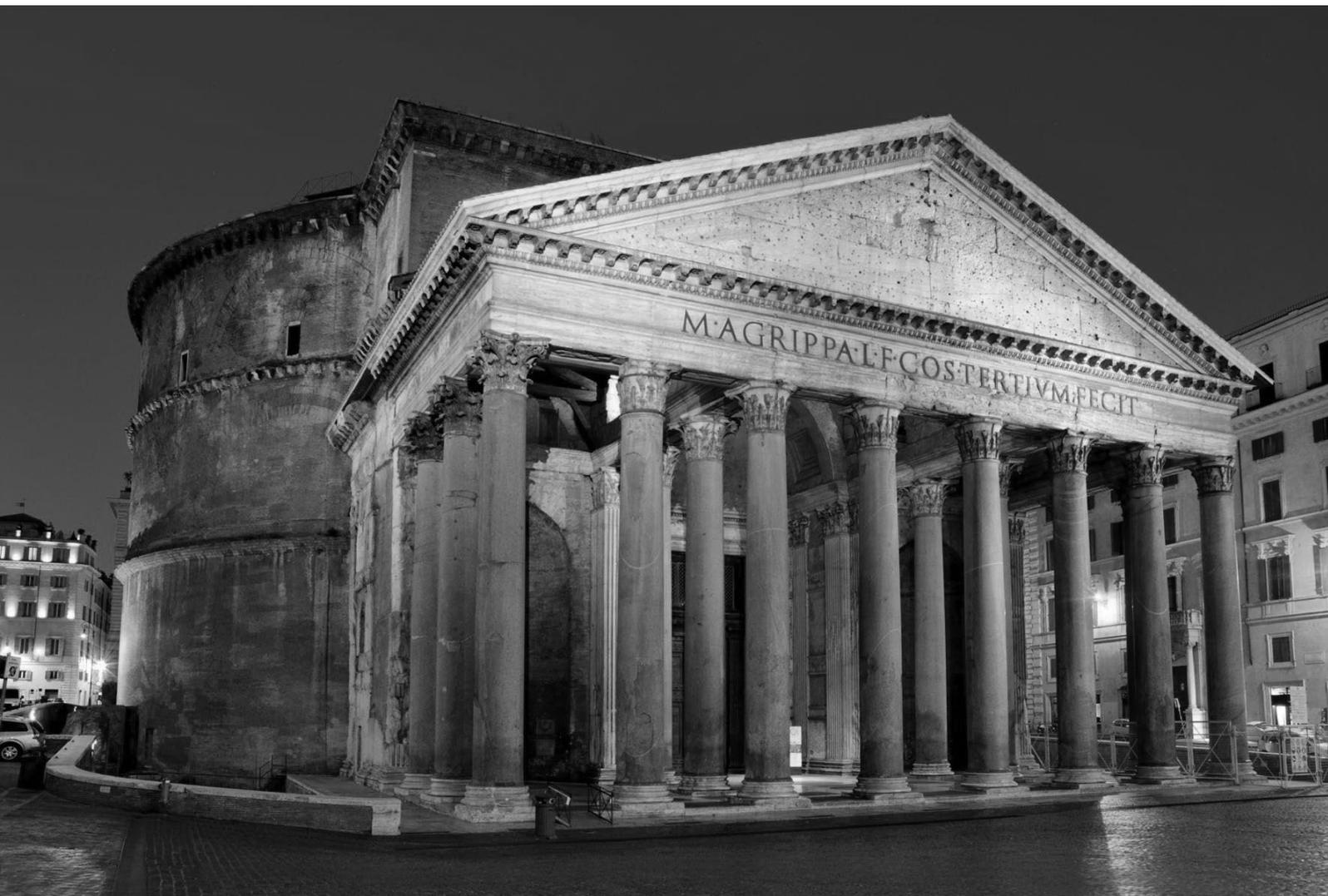
Infatti la considerazione storica del monumento in sé e per sé è conquista abbastanza recente, ed è conquista che si deve al grande storicismo ottocentesco. Allo stesso momento in cui il vitale slancio dell'arte rinascimentale si esauriva nell'obitorio neoclassico, sorgeva l'attitudine a guardare al passato non più come fonte di ispirazione ma di scienza. Certo, il movimento ebbe radici già nel Settecento: la scienza nasce anche prima, con Galileo. Storia e altissima storia si era avuta fin dall'antichità. Ma la coincidenza dell'esaurirsi di una civiltà figurativa altissima come era stata quella del Rinascimento attraverso il Barocco e fino al Neoclassico, con l'insorgere di una rigorosa scienza del passato che vagliava le fonti e tutto nel modo di porsi in situazione verso un monumento.

Il Bernini poteva benissimo mettere le orecchie al Pantheon, a quello stesso Pantheon, a cui si ispirava, come al più perfetto dei monumenti classici, per la chiesa dell'Ariccia, e, così facendo, reinventava il Pantheon nella spazialità barocca, lo *svolgeva* plasticamente in quelle direttive spaziali che solo la sua fantasia vedeva implicite dove non erano implicite affatto. Facendo questo alterava il Pantheon: non la coscienza dell'epoca di cui era altissimo interprete. Il Bernini, non accettava ancora di considerare il Pantheon come un monumento per così dire "a porte chiuse", da conservare e basta. Dal VII secolo, quando divenne Sancta Maria ad Martyres, conservare il Pantheon significò attivarlo o reinserirlo nella coscienza religiosa del tempo, e, solo così inserito, poté essere conservato, ma non conservato come un idolo immutabile, perché la coscienza storica del monumento come testimonianza intangibile non era ancora nata.

Certo, non lo si doveva impoverire, e il papa che ne tolse i bronzi fu biasimato, ma continuare ad attivarlo oltre che nella coscienza religiosa in quella artistica del tempo, era più che legittimo. E la sistemazione ne fu un'altra testimonianza, con la splendida fontana che certo non prescinde dalle proporzioni e dalle forme del Pantheon, ma ne tiene conto fondamentale in una specie di gravitazione spaziale e luminosa.

I monumenti si disegnavano e si studiavano al tempo stesso che si distruggevano per fare, con le loro pietre, dei nuovi. E se qualche voce isolata si muoveva a biasimo, come Michelangiolo per le colonne del vecchio San Pietro, più tardi per le pietre tolte al Colosseo per Palazzo Barberini, erano voci isolate, di rispetto per il passato, non per la coscienza storica del passato.

Ma quando con Neoclassicismo la tradizione del Rinascimento si spezzò, ecco sopravvenire la coscienza dell'opera d'arte come fatto di storia e di stile, che già aveva avuto il primo affaccio nel Settecento, con le cineserie e con il Gothic Revival, e, in assenza di una tradizione formale nuova, invasero il campo e contemporaneamente tutti gli stili del passato. Ma questo invadere, e non in forma di rinascimento, ma di prelievo, di forme storicamente già concluse, era la dimostrazione che alla coscienza del monumento come di qualcosa di vivo su cui ci si poteva inserire e che si poteva continuare in un altro linguaggio, si era sostituita la coscienza del monumento come cosa a sé, storicamente definito e perseguibile nelle sue forme, così da potersi ripetere o trapiantare indifferentemente al tempo e al luogo. Ossia la coscienza storica del monumento, quale, in sede più scientifica, veniva a corrispondere nelle grandi ricerche documentarie.



PANTHEON. Roma. *Immagine: Valerie Magar.*

Questa coscienza storica del monumento, una volta acquisita alla nostra civiltà, non può più essere invalidata. Proprio perché non è un apprezzamento transeunte, ma un modo di porsi scientifico della coscienza verso il monumento, non se ne può recedere, di più di quanto si possa recedere dal sistema copernicano al tolemaico o dalla teoria della relatività e della meccanica quantistica al determinismo del Superuomo di Laplace.

Non dunque una minore fiducia negli artisti di oggi, ma il necessario riconoscimento di uno *status* irreversibile della coscienza storica attuale ci impedisce di intervenire sui monumenti del passato altrimenti che con atti di consolidamento e di salvaguardia per la trasmissione al futuro. Ed allora si comprenderà anche la ragione di quella esclusione dalla irremovibilità che abbiano fatto per gli interventi eseguiti da circa un secolo e mezzo. È il periodo approssimativo, in cui, all'esaurimento della grande tradizione rinascimentale, coincide, sulle onde del Romanticismo, la rinnovata presa di coscienza del passato e della storia, per cui si cominciò a manomettere i monumenti, o per modernizzarli o per abbellirli: ma l'uno e l'altro fatto non era un modo nuovo di riviverli e plasmarli in una cultura figurativa autonoma, ma odi sincronizzarli ad un'epoca prescelta e prefigurata, o di inserirli in una cultura figurativa d'accatto, come,

eccettuato per la pittura o la scultura, fu d'accatto tutta l'architettura dell'Ottocento. Così si dette il caso aberrante che il restauro "scientifico" nacque come ripristino, donde gli arbitrî di Viollet-le-Duc. Ma anche gli arbitrî del ripristino altro non sono che la dimostrazione, sia pura portata a conclusioni aberranti, che la coscienza del monumento come monumento storico era ormai divenuta così imperativa e prevalente, anche nella coscienza comune, da identificare il monumento solo nella sua ipotetica fase primigenia, e da sentirsi autorizzati a cancellare tutto il resto.

Conclusione aberrante, ma a cui sarebbe stato impossibile pervenire, senza la premessa dell'assoluta prevalenza del monumento come testimonianza storica da conservare e tramandare nella sua genuinità.

Si facciano monumenti nuovi, ma si conservino quelli antichi come la tradizione storica genuina ce li ha tramandati: ed è questo non già l'imperativo dei conservatori, ma l'imperativo che è rispettoso tanto dell'autonomia del nostro tempo quanto della tradizione storica a cui dobbiamo d'essere quello che siamo.

*