

## LA TUTELA DEL PATRIMONIO CULTURALE – BLOG

RIFLESSIONI, INFORMAZIONE E COMUNICAZIONE SULLA TUTELA DEL PATRIMONIO CULTURALE NAZIONALE E INTERNAZIONALE



### TIME SMOKING A PICTURE (PARTE 1)

*Time smoking a Picture*, ovvero *Il Tempo che affumica un'Immagine*, è il titolo che l'artista William Hogarth, nel Settecento, appose ad una sua incisione in cui volle mettere subito in chiaro l'opinione che aveva circa il concetto di tempo rapportato ad un'opera d'arte e, dunque, le conseguenze che il suo passaggio può provocare su quella: infatti, ad essere stato ritratto è il Tempo stesso, cioè Saturno, che, sedendo dirimpetto ad una tela adagiata su di un cavalletto, la danneggia buttandole contro il fumo che fuoriesce dalla pipa che sta fumando con la mano destra e, in maniera ancor più veemente, trapassandola con la falce che stringe, invece, con l'altra mano.

Se il concetto non fosse ancora chiaro, Hogarth – che, lo si vuole qui ricordare, fu noto per le sue satire artistiche rivolte alla società inglese del tempo –, appose la scritta *vernish*, cioè vernice, sull'orcio in basso a sinistra, per alludere agli effetti causati dal tempo su un'opera d'arte che, al pari di uno strato di vernice, può appunto celarne la bellezza originaria; infine, dispose sulla destra accumuli d'una statua antica, anch'essa vittima di quel Tempo brutto che non ha avuto sconti per nessuno.

Nel dopoguerra, precisamente nell'anno 1947, la National Gallery di Londra scelse quest'incisione per farne la copertina del catalogo d'una mostra finalizzata all'esposizione di una serie di opere d'arte, ivi custodite, che erano state oggetto di operazioni di pulitura compiute dal suo Laboratorio di restauro. La scelta di quell'incisione di Hogarth non fu certamente casuale e la disse lunga circa l'idea che i tecnici della National Gallery avevano, a quel tempo, sul restauro artistico. Infatti, non appena la mostra aperse le sue porte al pubblico, quelle puliture apparvero ben presto troppo incisive e quindi – come è intuibile – le polemiche non tardarono ad arrivare. Le autorità inglesi nominarono, così, una commissione, presieduta dall'accademico John Reginald Homer Weaver, al fine di valutare l'ortodossia della conduzione di quegli interventi e, soprattutto, se essi avessero

causato dei danni reali alla superficie pittorica delle opere. Alcune puliture, ad esempio, portarono alla luce dei difetti fisici che, altrimenti, non sarebbero mai emersi come la giunzione delle tavole; oppure, offrirono una brillantezza dei colori che, soltanto la rimozione della patina superficiale, aveva potuto garantire. Ad essere state rimosse furono, per l'appunto, le vernici e le velature che, in genere, un artista apponeva sul dipinto *in extremis*, o in più fasi della sua creazione, col fine di – volendola dire con un'espressione di Paolo Pino – «accompagnare la diversità delle tinte in un corpo solo», cioè col fine di mirare ad una tonalità unica dell'opera, che solo la stesura di uno o più di quegli strati avrebbe potuto garantire.

Probabilmente, il dibattito sarebbe rimasto al di là della Manica se non fosse stato per un articolo, pubblicato due anni dopo (1949) sul *Burlington Magazine*, dal titolo *La pulitura dei dipinti in relazione alla patina, alle vernici e alle velature*. Autore dell'intervento? Cesare Brandi.

Così, ora, se ne tratterà una sintesi che – lo si vuole anticipare – rivelerà una mentalità completamente opposta a quella inglese; d'altronde, Brandi sarà l'autore della *Teoria del restauro* (1963, I ed.), che viene pacificamente osservata come la pietra miliare del suo pensiero:

«il restauro deve mirare al ristabilimento della unità potenziale dell'opera d'arte, purché ciò sia possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo».

E, con un'altra citazione di Brandi, si vuole iniziare a parlare dell'intervento sul *Burlington Magazine*: «I sostenitori della pulitura a fondo cominciano con una critica del concetto di patina: l'accusano d'essere un concetto romantico, di tradire cioè una sovrapposizione emozionale al dipinto, sovrapposizione che coinciderebbe con l'inclinazione romantica per i sentimentalismi per le rovine, per il mistero, per la luce di tramonto e via dicendo. È bene rifiutare subito questa sbrigativa liquidazione del concetto di patina. La patina [...] non fu invenzione romantica. Nel 1681, quando neppure i più confusionari storici potrebbero parlare di romanticismo, in piena età barocca, il Baldinucci così definiva la *Patena* (patina) nel *Vocabolario toscano dell'Arte del disegno*: “Voce usata da' Pittori, e dincola altrimenti pelle, ed è quella universale scurità che il tempo fa apparire sopra le pitture, che anche talvolta le favorisce”».

L'Autore, quindi, dichiarò di essere chiaramente contrario a quella scuola di pensiero che sostiene di dover eliminare la patina – e, dunque, il passaggio che il tempo ha lasciato sull'opera d'arte – senza pensare alla fondamentale bipolarità che, nella *Teoria*, chiamerà l'*istanza estetica* e l'*istanza*

storica e, cioè, l'*artisticità* e la *storia* di cui un oggetto artistico, una volta riconosciuto tale, possiede dentro e su di sé. Il restauratore sarà dunque colui che, valutando questa doppia natura dell'opera che ha ora sotto agli occhi, riesca ad esprimere un giudizio di valore che gli suggerisca, quindi, il passaggio successivo che, molto semplicemente, costituisce l'inizio dell'operazione di restauro; senza perciò quest'operazione preliminare, senza quest'azione – sia fisica che mentale – di osservazione dal vivo dell'opera d'arte e dello studio delle fonti, non si dovrebbe mai andare oltre.

Tornando quindi all'articolo e dunque alla citazione di cui prima, come letto, Brandi riportò una preziosa testimonianza seicentesca, quella di Baldinucci, che rivela l'importanza che, già secoli e secoli prima, si attribuiva alla patina, soprattutto se – continua l'Autore poi – si tiene anche in considerazione che qui, a parlare, sia stato un uomo il quale, vantando il disegno toscano certamente non noto per la tenuità dei suoi colori, riusciva ugualmente a riconoscere l'incisività che la patina aveva su di un dipinto. Tempo prima, un altro toscanocentrico come Giorgio Vasari tramandava, nel suo *Trattato della Scultura*, addirittura un ricettario riguardante la patina che si dava al bronzo.

Si crede che certe affermazioni, attribuite ad autori che, spesso, erano stati a stretto contatto con gli stessi artisti cogliendone, forse, anche il pensiero, siano dunque fondamentali per capire come meglio muoversi nel campo del restauro, al fine di non incorrere poi in danni irreparabili.

«L'ultimo rifugio dei sostenitori della pulitura totalitaria sta allora nella ipotesi che col nome di patina si voglia far passare il sudiciume, le vernici accumulate nei secoli e via dicendo».

Brandi dice che è questo il vero motivo per cui vengono troppo spesso rimosse le patine dalle superfici, perché considerate “sudiciume”, sporczia che il tempo ha lì depositato. Il fine estetico è riuscito così a prevalere sul bene dell'opera.

Seguono allora tre casi di restauro condotti dall'Istituto Centrale del Restauro di Roma – di cui, lo si ricorda, Brandi era stato da poco nominato direttore – che, secondo l'Autore, sono emblematici per comprendere perché le patine – o vernici/velature, su cui il tempo agisce trasformandole appunto in patina – debbano rimanere intoccate: la *Pala Pesaro* di Giovanni Bellini, la *Madonna del Bordone* di Coppo di Marcovaldo e, infine, la *Pala della Sapienza Nuova* di Benozzo Gozzoli.

Iniziando dall'opera di Bellini, Brandi affermò che, durante l'osservazione di un precedente ed infelice restauro, si accorse che «proprio dove l'oro risultava abraso, continuava ad affiorare sul cielo quello strato di vernice scura, che, se fosse stata posteriore, avrebbe dovuto essere asportata insieme con l'oro»; quindi, questa acuta intuizione portò il direttore dell'I.C.R. ad escludere la rimozione della vernice: essa, infatti, era stata utilizzata dall'artista durante la fase pittorica con uno

specifico scopo, cioè quello di contribuire alla colorazione e, dunque, al prodotto artistico finale. Ulteriore conferma per cui Bellini fece uso della vernice in tal modo, Brandi la ricevette osservando il San Terenzio nella predella dove, ugualmente, l'oro era stato incautamente asportato ma dove, alla stessa maniera, l'artista aveva definito alcuni dettagli – l'ombreggiatura – della scalinatura con l'ausilio delle vernici; eliminarle avrebbe portato anche alla rimozione dei gradini.

Passando ora al secondo restauro, la preesistenza di uno strappo di una piccola porzione di vernice sul velo bianco della *Madonna del Bordone* di Coppo di Marcovaldo aveva rivelato che essa – che era colorata – stava svolgendo un ruolo nei confronti del velo stesso, contribuendo cioè al suo insieme pittorico: il velo, infatti, nel punto in cui aveva perduto la vernice, si era palesato in un'altra colorazione. In altre parole, in una prima fase, Coppo – od il suo seguace, Niccolò di Segna – colorò il velo con una tonalità che poi, in una seconda fase, velò con una vernice appunto pigmentata, di colore bianco, che è quella che è possibile osservare ancora. Allo stesso modo, Brandi rilevò che ad essere stati parimenti trattati erano anche il panno sotto al Bambino ed il cuscino sul suppedaneo. Concluse, quindi, che «Coppo si era servito di colori puri solo per la prima fase, per la preparazione, della pittura, che poi aveva finita tutta a mezzo di velature e di vernici colorate».

Infine, passando ora alla pala perugina di Benozzo Gozzoli, il direttore dell'I.C.R. comprese che le velature stese dall'artista erano riuscite a creare un effetto di ammorbidimento ed una variazione delle tinte locali che, se rimosse, avrebbero contribuito anche alla eliminazione di particolari che sono figura, cioè linee e forme, oltre che colore. Brandi notava: «non vi è un solo vestito dipinto in questo quadro che non sia stato ottenuto con una velatura leggerissima».

«Possiamo ormai e brevemente concludere: data la dimostrazione che in ogni epoca e in ogni scuola, nella pratica come nella letteratura relativa, risulta innegabile l'esistenza di velatura e di vernici colorate, occorre capovolgere la pratica invalsa per le puliture, e dare come sempre presunta la presenza di velature e di vernici antiche, con l'obbligo ogni volta di dimostrare il contrario. Discende in secondo luogo che anche ove si possa dimostrare l'inesistenza di vernici antiche e di velature, resta sempre aperta la eventualità che queste fossero rimosse in restauri precedenti e che pertanto sia sempre più conforme al pensiero dell'artista il dipinto con una sua patina del tempo che quello svelato che si otterrebbe con la rimozione».

Brandi, quindi, concluse facendo osservare che, essendo sia la vernice che la velatura parti dell'espressione artistica, non dovrebbero mai essere rimosse. In generale la patina, che è il risultato dell'invecchiamento che il tempo produce su questi tipi di materiali, deve essere solo limitatamente pulita, senza dunque mirare ad una sistematica eliminazione della stessa; tale pulitura, infatti, deve

risultare circoscritta alla rimozione parziale delle parti più esterne – nel restauro italiano, infatti, si parla di *assottigliamento* – che, essendosi imparentate con lo sporco, si sono ormai alterate, non contribuendo dunque più alla figuratività dell’opera d’arte.

Forse perché sentitisi chiamare in causa – se pur indirettamente –, accadde che due restauratori della National Gallery, Neil Mac Laren ed Anthony Werner, scrissero sullo stesso *Burlington Magazine* un articolo in risposta a quello di Cesare Brandi che, infatti, ne riprendeva parzialmente – e polemicamente – il titolo: *Some factual observations on vanishes and glazes*, ovvero Alcune osservazioni concrete sulle vernici e le velature.

Brandi, però, non si fece tanto attendere e infatti, l’anno dopo (1950), pubblicò sul *Bollettino dell’I.C.R.* un articolo che riprendeva sì il titolo di quello dei due restauratori, ma virgolettato:

«questo titolo [...] è il titolo che Neil Mac Laren ed Anthony Werner hanno dato ad un loro articolo [...], titolo che noi riprendiamo di buon grado, visto che l’articolo predetto è pensato, architettato e scritto nel disperato tentativo di refutare un nostro precedente articolo [...]».

Brandi, sin dall’incipit di questo secondo intervento, ribadì la sua ferma posizione conservatoria nei confronti del ruolo della patina; aggiunse poi che fosse una «pretesa, un’indimostrabile pretesa» quella di far tornare ad un supposto stato originario l’opera d’arte, eliminandone, di fatto, il tempo storico che l’ha attraversata – per non dire, anche, la possibile volontà dell’artista nell’immaginarsela, un giorno, giungere proprio in quello stato –. Il resto dell’intervento continua con una complessa *pars destruens*, in cui Brandi, attraverso la menzione di fonti del passato e la riproposizione di etimologie utili alla sua spiegazione, non può che lasciare assorto anche il più titubante dei lettori.

Nel frattempo, la commissione Weaver diede il suo responso in merito a come erano state condotte le puliture londinesi e se, soprattutto, erano stati compiuti dei danni indelebili alle superfici pittoriche e la risposta consistette nell’assoluzione dei restauratori, confermando così alla National Gallery il diritto di poter continuare quel tipo di restauro. Ma in che modo era avvenuta l’indagine? Si è detto che uno degli obiettivi della commissione fosse stato quello di stabilire se le opere, pulite a quel modo, avessero subito delle conseguenze; allora, erano seguite delle indagini scientifiche consistite nell’analisi del cotone utilizzato per la pulitura; non avendo riscontrato la presenza di alcuna traccia di colore, risultò che i restauratori non avessero quindi causato alcun tipo di rimozione della pellicola pittorica dalla superficie dei dipinti. Come scrive Marco Ciatti in merito, «anche questo dimostrava come l’incomunicabilità tra i due mondi regnava sovrana, con

Brandi da un lato che parlava di tempo, di patina, e così via, e gli inglesi che si fermavano ai cosiddetti test di sicurezza sui solventi».

### **Bibliografia consultata:**

C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Torino 1977 (in questa II ed. della Teoria, l'Einaudi ha riportato per intero i due interventi di Brandi, quello del Burlington Magazine [1949] dal titolo *La pulitura dei dipinti in relazione alla patina, alle vernici e alle velature*, e quello del Bollettino dell'I.C.R. [1950] dal titolo *Some factual observations about varnishes and glazes*).

M. CIATTI, *Appunti per un manuale di storia e di teoria del restauro. Dispense per gli studenti*, in *Storia e teoria del restauro*, 10 (2009), pp. 339-349.

P. PINO, *Dialogo di pittura*, (ediz. critica a cura di S. Falabella), Lithos 2000.

Autore del contributo per il blog “La Tutela del Patrimonio Culturale”: **Giulia Abbatiello**

Scritto in data: 21 dicembre 2020