

Conversaciones...

Conversaciones...

ISSN: 2594-0813

ISSN: 2395-9479

conversaciones@inah.gob.mx

Instituto Nacional de Antropología e Historia
México

OCCELLI, CHIARA L. M.

La tradición de Brandi

Conversaciones..., núm. 7, 2019, Junio, pp. 286-305

Instituto Nacional de Antropología e Historia
México

- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



La tradición de Brandi

CHIARA L. M. OCCELLI

Traducción de Irene Ruiz Bazán

Resumen

Acogiendo la idea presentada por Giulio Carlo Argan, que identifica la transparencia como un instrumento compositivo y de lectura de los textos de Cesare Brandi, el ensayo propone aplicar, a partir de la voz "Restauración" de la Enciclopedia Universale dell'Arte –traducida en castellano en este número de Conversaciones...–, una lectura en transparencia de sus otros textos sobre la restauración, contrastándolos a veces con sus ensayos de reflexión estética. Por medio de esta metodología, dos pares de temas parecen emerger de forma evidente: la reintegración y, en transparencia, la unidad potencial de la obra de arte; la relación entre disciplinas humanísticas y científicas y, en transparencia, la posibilidad de establecer una teoría de la restauración. El tema de la transparencia, finalmente, abre una reflexión acerca del espacio, o mejor, de los espacios y, todavía en transparencia, sobre los objetos. Precisamente esta última aproximación constituye el elemento para una posible vía de fuga, de escape del trabajo de Cesare Brandi, para continuar practicando, sin embargo, la tradición de Cesare Brandi.

Palabras clave: *Transparencia, unidad potencial, teoría de la restauración, espacio, Object Oriented Ontology.*

*Esperar significa aquí estar al acecho
—y esto en el seno de lo ya pensado— de lo no pensado
que todavía se oculta en lo ya pensado.
(Heidegger, 1991a: 93).*

La teoría de la restauración en transparencia

Esto es suficiente para explicar la falta de una evidente sistematización de las disertaciones y de su fluido al desarrollarse en una continuidad dialéctica apremiante, expresada de la mejor manera posible en la alternativa del diálogo, cuya idea sorprende al producirse y continuamente asume y trasciende, como en una superposición de estratos transparentes, las proposiciones precedentes y las sucesivas¹ (Argan, 1981: 292).

Giulio Carlo Argan, refiriéndose al *Carmine*, expresa una consideración sobre la estructura del pensamiento y el retorno y la reconfiguración de las ideas que puede extenderse, como señalan muchos estudiosos,² a toda la producción de Cesare Brandi, especialmente en lo que se refiere a los textos de estética. El propio Brandi, después de todo, nos ofrece una confirmación en la presentación de la segunda reedición del *Carmine*:

En este texto está el núcleo de su pensamiento sobre el arte, y a este núcleo el autor no ha tenido que contradecirlo después, aun si cree que ha ampliado progresivamente su ángulo visual. En la fenomenología de la creación artística que pretendía elaborar, era inevitable que cada argumentación específica presentase problemas que eran exquisitamente peculiares del campo investigado cada vez³ (Brandi, 1962: 8).

¹ Cita original: "Questo basta a spiegare la mancanza di un'appariscenza sistematica della trattazione ed il suo fluido svilupparsi in un'incalzante continuità dialettica, espressa come meglio non si potrebbe nell'alternativa del dialogo, che sorprende l'idea nel suo prodursi, e continuamente assume e trascende, come in una sovrapposizione di strati trasparenti, le proposizioni precedenti nelle successive".

² Como escribe Luigi Russo en la *Prefazione* al *Carmine*: "Toda una serie de razones (...) propician por tanto la conclusión de que la estética de Brandi es un sistema fuertemente centrado en el Carmine pero al mismo tiempo abierto a continuas adquisiciones progresivas. (...) Esta tensión, este estado de investigación atenta, vigilante, este diálogo en enfrentamiento continuo es una constante de la obra brandiana, dedicada a una enciclopedia de la artisticidad construida rigurosamente como un planetario experimental, dinamizado con datos nuevos que las sondas más heterogéneas le permitieron asimilar. Brandi siempre se ha mantenido fiel a sí mismo, pero al mismo tiempo nunca se ha repetido: no engañaba a sus lectores. Cada texto suyo innovaba sobre los textos precedentes, en el sentido de que reelaboraba, y con frecuencia en profundidad, los enfoques teóricos anteriores. En realidad, la obra de Brandi está completamente atravesada por una constante y productiva «crisis de ajuste» en el orden conceptual propuesto en el *Carmine*. (...) Esta reformulación continua de su propio sistema para dar siempre una legitimación teórica cada vez más completa y refinada del universo del arte, esta incansable puesta en juego de alto riesgo de su propia doctrina para tenerla siempre en línea con los tiempos, científicamente congruente, es en realidad la característica destacada y más fascinante de la reflexión de Brandi, su moralidad de pensador, su gran lección de humanidad" (Russo, 1992: XXXVII-XXXVIII). Cita original: "Tutta una serie di ragioni (...) propiziano dunque la conclusione che l'estetica di Brandi è un sistema fortemente centrato sul Carmine ma nel contempo aperto a continue acquisizioni progressive. (...) Questa tensione, questo stato di vigile ricerca, questo dialogo in lotta continua è una costante dell'opera brandiana, votata ad una enciclopedia dell'artisticità rigorosamente costruita come planetario sperimentale, dinamizzato dai dati nuovi che le sonde più eterogenee consentivano di assimilare. Brandi è rimasto sempre fedele a se stesso, ma allo stesso tempo non si è mai replicato: non barava coi lettori. Ogni suo testo innovava sui testi precedenti, nel senso che rielaborava, e sovente in profondità, le precedenti messe a fuoco teoriche. In realtà l'opera di Brandi è tutta attraversata da una costante e produttiva «crisi di assestamento» dell'ordine concettuale posto dal Carmine. (...) Questa riformulazione continua della propria sistematica per dare una sempre più comprensiva e affinata legittimazione teorica dell'universo dell'arte, questa instancabile messa in giuoco ad alto rischio della propria dottrina per tenerla sempre in linea con i tempi, scientificamente congrua, è in verità la caratteristica saliente e più affascinante della riflessione di Brandi, la sua moralità di pensatore, la sua alta lezione di umanità" (Russo, 1992: XXXVII-XXXVIII). También D'Angelo, a propósito de la relación entre *Carmine* y *Eliante*, afirma que "No se trata tanto (...) de extender los resultados ya adquiridos a un nuevo objeto, (...) sino de remontarse a los datos ofrecidos por un nuevo ámbito cada vez de sus condiciones, y en este recorrido los resultados precedentes no son meramente extendidos, más bien enteramente reorganizados. (D'Angelo, 2006: 85). Cita original: "Non si tratta tanto (...) di estendere dei risultati già acquisiti ad un nuovo oggetto, (...) quanto piuttosto di risalire i dati offerti da un nuovo ambito alla volta delle loro condizioni, e in questo tragitto i risultati precedenti non vengono affatto meccanicamente estesi, bensì internamente riorganizzati" (D'Angelo, 2006: 85).

³ Cita original: "In questo testo sta il nucleo del suo pensiero sull'arte, e a questo nucleo l'autore non ha dovuto mai contraddire in seguito, anche se crede di averne progressivamente ingrandito l'angolo di visuale. Nella fenomenologia della creazione artistica che intesi di elaborare, era inevitabile che ogni specifica trattazione presentasse dei problemi che squisitamente erano peculiari solo del campo volta a volta investigato".

Si, por un lado, el objetivo es no distinguir entre las diversas artes —“nunca conseguiremos contar exactamente las Musas”⁴ (Brandi, 1992: 164)— y de “sorprender la génesis del arte en el camino de la conciencia”⁵ (D’Angelo, 2006: 84), por otro lado la formulación de esta teoría, que cada vez amplía más la propia mirada, procede por yuxtaposición de pensamientos y de inducciones, que se derivan de un estudio interminable que en cada nuevo momento de consolidación de un texto muestra las adquisiciones anteriores como reposicionadas en el interior de una organización diferente.

Precisamente por estas características constructivas de la formulación teórica de Brandi, en este texto me gustaría considerar la teoría de la restauración —así como se podría hacer para la teoría en general— como una arquitectura, o mejor dicho, como una arquitectura objeto de un proyecto de restauración. Para ello, examinaré la voz “Restauro” de la *Enciclopedia Universale dell’Arte* (Brandi, 1963: 322-332), que se traduce aquí en castellano, a través del concepto de transparencia, es decir, leyendo por superposición algunos de los temas presentes en otras contribuciones teóricas del autor acerca de la restauración.

Es interesante notar de pronto, de hecho, cómo la apelación de Argan a la “superposición de estratos transparentes”,⁶ que permitiría a Brandi retomar o dejar argumentos anteriores en elaboraciones posteriores, de inmediato trae a la mente el procedimiento de composición arquitectónica, efectuado entre otros por Carlo Scarpa, que supone la superposición en el proyecto, y en sus obras, de múltiples niveles de representaciones diferentes de una misma arquitectura, así como de soluciones alternativas para un mismo problema de proyecto, con la finalidad de construir un espacio para la elaboración del proyecto que no sea eminentemente bidimensional y que no obligue forzosamente a la fusión de figuras, sino que consienta su presencia alternada.

La transparencia es también el tema central de la obra de Colin Rowe y Robert Slutzky, a la cual haré referencia, titulada *Transparency: literal and phenomenal* (Rowe y Slutzky, 1963: 45-54). El primer tipo de transparencia, el “literal”, se obtiene mediante el simple uso de materiales transparentes, mientras que el segundo, el “fenoménico”, se obtiene con una específica “quality of organization” (Rowe, Slutzky, 1963: 46). Como en la definición de Gyorgy Kepes, a lo que nos enfrentamos en este segundo caso es “a contradiction of spatial dimensions. (...) Transparency (...) implies a broader spatial order. Transparency means a simultaneous perception of different spatial location. Space not only recedes but fluctuates in a continuous activity” (Kepes, 1969: 77). Por lo tanto, los espacios se presentan cada vez como el más cercano o el más lejano, sin destruirse entre sí. Precisamente es este tipo de transparencia el que me parece, por un lado, característico de la composición de los textos teóricos y, por otro, de la teoría de la restauración de Brandi: de esta hipótesis deriva inevitablemente que el tema central es el del espacio y de las relaciones espaciales, que por lo tanto afrontaré específicamente en el cierre de este texto y que me permitirá indicar una ulterior transparencia como una posible línea de fuga.

⁴ Cita original: “non riusciremo mai a contare esattamente le Muse”.

⁵ Cita original: “sorprendere la genesi dell’arte nel cammino della coscienza”.

⁶ Cita original: “sovrapposizione di strati trasparenti”.

Atendiendo ahora a la entrada “Restauro” de la *Enciclopedia Universale dell’Arte*⁷ y cruzándola con algunos problemas expuestos en los otros textos de Brandi dedicados al tema, se evidencian inmediatamente dos cuestiones: en el *incipit*, la breve introducción que precede a la explicación del concepto, la restauración es descrita como un actividad dirigida a “reintegrar la visión y el disfrute”⁸ y, se dice, se fundamenta en “bases técnico-científicas”⁹ y en una “metodología crítico-estética”¹⁰ (Brandi, 1963: 322).

Ya en esta primera parte podemos encontrar al menos dos temas importantes, desde los cuales pretendo mirar en transparencia no sólo los otros textos de Brandi, sino también otros núcleos temáticos de su reflexión útiles a mi construcción, a mi restauración: el concepto de reintegración y la relación entre las disciplinas científicas y las disciplinas humanísticas en el ámbito de la restauración.

La reintegración (y la unidad potencial de la obra de arte)

En el texto que estamos examinando, la reintegración se entiende desde el punto de vista de la recepción de la obra de arte, mientras que en los otros casos en los que aparece es “reintegración, en la medida de lo posible, de una imagen artística mutilada”¹¹ (Brandi, 1949: 698; Brandi, 1950a: 5; Brandi, 1954: 90); una distinción que es síntoma de ese cambio de interés —en modo todavía en parte programático, aunque ya está presente porque es obligatorio en la restauración— desde la fenomenología de la creación hasta la recepción de la obra:

*al final de un reconocimiento panorámico sobre las artes, el autor pretende profundizar el segundo aspecto que pertenece al arte ya no como una creación artística en acto, sino como es recibida la obra de arte. Y si, desde este punto de vista, el autor ha ya tratado sobre este tema en la Teoría de la restauración (está por publicarse un volumen) donde se presenta como la elaboración y el desarrollo de las nociones ya anticipadas en este sentido en el Carmine, no considera en absoluto haber agotado el argumento, que implica el examen de la obra de arte ya no como creación sino como comunicación*¹² (Brandi, 1962: 9).

⁷ La estructura principal del texto consta de una breve parte introductoria de la explicación del “Concetto del restauro” y de la enucleación de los “Problemi generali”, subdivididos a su vez en “La materia dell’opera d’arte”, “L’opera d’arte come unità”, “Il problema delle lacune”, “In quale dei tempi dell’opera d’arte debba cadere l’intervento del restauro”, “Problemi del restauro secondo l’istanza storica”, “La patina secondo l’istanza storica”, “Problemi del restauro secondo l’istanza estetica”, “La patina secondo l’istanza estetica”, “Il restauro preventivo”. Se trata de una organización compleja, con la subdivisión en párrafos que encontramos en el texto *Teoria del restauro* (Brandi, 1963b; Brandi, 1977) —“Il concetto di restauro”, “La materia dell’opera d’arte”, “L’unità potenziale dell’opera d’arte”, “Il tempo riguardo all’opera d’arte e al restauro”, “Il restauro secondo l’istanza della storicità”, “Il restauro secondo l’istanza estetica”, “Lo spazio dell’opera d’arte”, “Il restauro preventivo”—, si bien aquí las dos cuestiones específicas, las lagunas y la pátina son absorbidas, la primera en el interior del párrafo relativo a la unidad potencial, y la segunda en el párrafo en el que respectivamente se examinan la instancia histórica y la instancia estética. Respecto a la entrada “Restauro” de la *Enciclopedia Universale dell’Arte* (Brandi, 1963a), en la *Teoria del restauro* hay un párrafo dedicado al espacio de la obra de arte. Una subdivisión es evidente también en la publicación en diversos números del *Bollettino* dell’ICR, de los artículos “Il fondamento teorico del restauro” (Brandi, 1950a: 5-12), “Il ristabilimento dell’unità potenziale dell’opera d’arte” (Brandi, 1950b: 3-9), “Il restauro dell’opera d’arte secondo l’istanza della storicità” (Brandi, 1952: 115-119), “Il restauro dell’opera d’arte secondo l’istanza estetica dell’artisticità” (Brandi, 1953: 3-8), “Cosa debba intendersi per restauro preventivo” (Brandi, 1956: 87-92), mientras que no puede decirse lo mismo para la voz “Restauro” de la *Enciclopedia Italiana* (Brandi, 1949: 698-701), ni para el ensayo “Il restauro e l’interpretazione dell’opera d’arte” (Brandi, 1954: 90-100), publicado en los *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*.

⁸ Cita original: “reintegrare la visione e il godimento”.

⁹ Cita original: “basi tecnico-scientifiche”.

¹⁰ Cita original: “metodologia critico-estetica”.

¹¹ Cita original: “reintegrazione, quanto più è possibile approssimativa, di una mutila immagine artistica”.

¹² Cita original: “alla fine della ricognizione panoramica sulle arti, l’autore intende approfondire il secondo aspetto che compete all’arte non più come creazione artistica in atto, ma in quanto viene ricevuta come opera d’arte. E se, da questo punto di vista, l’autore ha dovuto già trattarne nella *Teoria del restauro* (che sta per uscire in volume) dove si presenta come l’elaborazione e lo svolgimento dei cenni già anticipati a questo riguardo nel *Carmine*, non ritiene affatto di aver esaurito l’argomento, che implica l’esame dell’opera d’arte, non più come creazione ma come comunicazione”.

En restauración, de hecho, como se explicita en el texto “Il fondamento teorico del restauro”, la *recepción* de la obra de arte influye en la consideración de la misma como “simple documento histórico”¹³ o como punto de reanudación para el “proceso interrumpido o mutilado de la creación artística”¹⁴ (Brandi, 1950a: 6). La reintegración de la imagen,¹⁵ sin embargo, implicando sin duda una intervención en la propia obra y no, como podría también entenderse, en lo que respecta a la reintegración de su apariencia y del disfrute de su espacio circunstancial,¹⁶ parece profundamente problemática: si la restauración es “el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte” (Brandi, 1963a: 17; Brandi, 1963b: 34; Brandi, 1977: 6) y por tanto del ingreso de la obra en la conciencia, resulta claro que esa creación artística que la reintegración de la imagen tiende a usurpar parece situarse fuera del tiempo y de los objetivos de la restauración. Pero en la voz “Restauro” de la *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti*, donde se trata “el problema de la restauración como un problema de crítica filológica”¹⁷ (Brandi, 1949: 698), es decir, la capacidad de reconciliar tanto “la exigencia de un respeto histórico absoluto”¹⁸ (Brandi, 1949: 698), cuanto “la exigencia de perder el mínimo posible del sentido de *figuratividad* de la imagen”¹⁹ (Brandi, 1949: 698), Brandi afirma que, al insertar este tipo de restauración en el ámbito específico de la estética, se reduce “la necesidad de contener cualquier integración dentro de los límites más restringidos y con actuaciones prácticas siempre reconocibles por todos, de forma que no se usurpe, a la reintegración hipotética, la autenticidad que sólo pertenece a las formas de creación”²⁰ (Brandi, 1949: 698). La reintegración, por tanto, por hipotética que sea, no está completamente prohibida, sino que es limitada y reconocible, incluso si se establece claramente que “La restauración no es creación, y los restauradores no son artistas: son en primer lugar críticos, y después, técnicos”²¹ (Brandi, 1949: 698). En “Il fondamento teorico del restauro”, la cuestión se vuelve aún más precisa: en lo que respecta a la estética del objeto “la eventual mutilación de lo que representa debe poder ser suplida”²² siempre que esta intervención no pretenda volverse “independiente de la historia” (Brandi, 1950a: 11). También en este caso se reafirma la importancia de la distinción entre la nueva aportación y la preexistencia, por lo que el objetivo de la restauración es entonces la “unidad representativa del objeto”²³ (Brandi, 1950a: 12); o sea, otra forma de decir la unidad potencial de la obra de arte: la unidad representativa, sin embargo, no debe confundirse con la unidad fenoménica del objeto, con su materialidad.

¹³ Cita original: “mero documento storico”.

¹⁴ Cita original: “processo interrotto o mutilo della creazione artistica”.

¹⁵ Las cuestiones relativas a la integración de la imagen, precisamente a partir del texto “Il fondamento teorico del restauro” de C. Brandi, son problematizadas en el trabajo de G. Carbonara. A propósito de la *Teoria del restauro*, Carbonara escribe que “entre líneas, se transparenta el interés por un modo de intervenir, desarrollando la «potencialidad» de la imagen mutilada según los «testimonios auténticos» y las sugerencias que el fragmento mismo «secreta» en términos figurativamente resueltos, no arbitrarios, pero tampoco escuálidos, simplistas o casuales” (Carbonara, 1976: 28). Cita original: “tra le righe, traspare l’interesse per un modo di intervenire, sviluppando la «potenzialità» dell’immagine mutilata secondo le «testimonianze autentiche» e i suggerimenti che il frammento stesso «secerne» in termini figurativamente risolti, non arbitrari ma neanche squallidi, semplicistici o casuali”.

¹⁶ Parece aludir, de hecho, a aquellos ardides que, interviniendo en el espacio entre la obra y el espacio que la rodea, influyen en “determinare le condizioni necessarie per il godimento dell’opera” (Brandi, 1963: 85; Brandi, 1977: 57).

¹⁷ Cita original: “problema del restauro come un problema di critica filologica”.

¹⁸ Cita original: “l’esigenza di un rispetto storico assoluto”.

¹⁹ Cita original: “l’esigenza di perdere quanto meno è possibile del senso della *figuratività* dell’immagine”.

²⁰ Cita original: “la necessità di contenere qualsiasi integrazione nei limiti più ristretti e con attuazioni pratiche sempre per tutti riconoscibili, così da non fare usurpare, alla reintegrazione ipotetica, l’autenticità che solo spetta ai modi della creazione”.

²¹ Cita original: “Il restauro non è creazione, e i restauratori non sono artisti: sono in primo luogo critici, e in secondo luogo tecnici”.

²² Cita original: “la mutilazione eventuale di quel che rappresenta, deve potersi supplire”.

²³ Cita original: “unità rappresentativa dell’oggetto”.

Antes de continuar, es necesario recordar que Brandi, precisamente en la entrada que estoy analizando, donde distingue “una restauración relativa a los productos industriales y una restauración referida a la obra de arte”²⁴ (Brandi, 1963a: 15), afirma que en primer lugar la acción consistirá en restablecer “la funcionalidad del producto”,²⁵ mientras que para el segundo, excluido el caso en el que se trate de arquitecturas, para las cuales la funcionalidad estará entre las “funciones secundarias o concomitantes a la restauración, la restauración primaria es aquella que concierne a la obra de arte como tal”²⁶ (Brandi, 1963a: 15). Para la obra de arquitectura, por tanto, prefigurar una restauración primaria parece prefigurar también una restauración secundaria, paralela a la primera, dirigida al restablecimiento de la funcionalidad. La arquitectura, después de todo, no es nueva a la introducción de la problemática en el sistema teórico de Brandi y ha tenido la importante misión de forzar, en el *El iante*, a una renovada reflexión respecto al tema de la constitución del objeto, qué recuerdo y la operación que consiente al artista de desarrollar un *epochè*, o usando los términos husserlianos, una reducción, mediante la cual se cortan los vínculos entre el objeto y la realidad. Esta operación tiene como resultado:

*el objeto constituido, es decir, una imagen que no es en absoluto un duplicado del objeto, pero en la que el objeto es sustancia cognitiva y ‘figuratividad’, según el uso mismo que de la imagen hará la conciencia. Pero esta ‘dialecticidad’ de la constitución del objeto no se extingue en la imagen formulada, permanece su estructura, que estará siempre disponible y en la que cada vez podrán prevalecer elementos negativos o positivos*²⁷ (Brandi, 1992a: 97).

Es decir, el resultado de las elecciones realizadas.

Si ésta es la fenomenología de la creación artística en general, no se puede decir exactamente lo mismo para la creación de la arquitectura. La arquitectura, de hecho, “no tiene objeto”²⁸ (Brandi, 1992b: 154), como dirá Diodato. A este nuevo problema, Eftimio-Brandi responde:

*El arte es imagen, y si yo resueltamente he afirmado que de manera preliminar insuperable para toda obra de arte es la constitución del objeto, nunca he tenido la intención de decir que se trataba de un objeto natural, que se introducía tal cual en la conciencia como un clavo en el estómago. Es la conciencia que se plasma a sí misma en la imagen y asume por tanto la imagen a su símbolo*²⁹ (Brandi, 1992b: 157).

A partir de este momento comienza la formulación de la imagen. Entonces, si es cierto que para la arquitectura no hay objeto, sino que se parte de la necesidad de resolver un problema, como por ejemplo el dar cobijo, “en esa necesidad (...) no tienes ni más ni menos que un *esquema*, que aún no es un concepto y aún no es una imagen. Es el núcleo de la sustancia

²⁴ Cita original: “un restauro relativo a manufatti industriali e un restauro relativo all’opera d’arte”.

²⁵ Cita original: “la funzionalità del prodotto”.

²⁶ Cita original: “scopi secondari o concomitanti al restauro, il restauro primario è quello che riguarda l’opera d’arte in quanto tale”.

²⁷ Cita original: “l’oggetto costituito, ossia un’immagine che non è affatto un duplicato dell’oggetto, ma in cui l’oggetto è sostanza conoscitiva e figuratività, a seconda dell’uso stesso che dell’immagine farà la coscienza. Ma tale dialetticità della costituzione di oggetto non si estingue nell’immagine formulata, ne rimane la struttura, che sarà sempre reperibile e in cui potranno a volta a volta prevalere di elementi negativi o quelli positivi”.

²⁸ Cita original: “non ha oggetto”.

²⁹ Cita original: “L’arte è immagine, e se io risolutamente ho affermato che preliminarmente insormontabile per ogni opera d’arte è la costituzione di oggetto, non ho certo mai inteso dire che si trattava di un oggetto naturale, che si introduceva tal quale nella coscienza come un chiodo nello stomaco. È la coscienza che si plasma a se stessa nell’immagine e assume allora l’immagine a suo simbolo”.

cognitiva que busca, ante todo, convertirse en figuratividad”³⁰ (Brandi, 1992b: 157). Antes de que se construyese la cabaña primitiva, continua Eftimio-Brandi, no existían ni la imagen ni el concepto, sino solamente una “intencionalidad no precisada”³¹ en la conciencia que “presionaba desde el interior, sin palabras”³² (Brandi, 1992b: 158).

El esquema, o *esquema preconceptual*,³³ se sitúa por tanto fuera del proceso de la creación artística, aunque participa en él, y permite la generación de conformaciones, pero también de formas, diferentes.

Las arquitecturas a las que nos enfrentamos, en consecuencia, son generadas por el esquema, evidencias probadas de la respuesta a las necesidades vienen a construir ese mundo de objetos que pueden ser a su vez constituidos,³⁴ exactamente como sucede a las botellas de Morandi, y llegar, por medio de la formulación de la imagen hasta la *astanza*. Volvemos ahora al tema que he dejado en suspenso: la intervención de “la restauración debe dirigirse al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, siempre que esto sea posible sin cometer una falsificación artística o una falsificación histórica, y sin borrar huella alguna del transcurso de la obra de arte a lo largo del tiempo”³⁵ (Brandi, 1963a: 17; Brandi, 1963b: 36; Brandi, 1977: 8).

Éste, que es el segundo axioma de la teoría de Brandi (el primero afirma que “se restaura sólo la materia de la obra de arte”³⁶), pone en juego algunas cuestiones que se encuentran en la base del proyecto de restauración entendido no como la búsqueda del origen, ni tampoco como una expresión de fantasía.

Unidad es un término que, hay que decirlo de inmediato, “surge sólo ‘a posteriori’, cuando la obra está en el mundo y se recibe en una conciencia”³⁷ (Brandi, 1963a: 20). No se cuestionan, por lo tanto, ni la voluntad del artista, ni las vicisitudes que puedan haber modificado o parcializado de algún modo la obra. Lo que cuenta es cómo se realiza el reconocimiento, o cómo se recibe la obra, y la recepción, dice Brandi, es unitaria. La unidad, no obstante, puede obtenerse por dos vías: la unidad del entero o la del total, y Brandi asigna a la obra de arte la cualidad del entero; es decir, no derivada del sumatorio de partes independientes, sino debida a la relación simbólica entre éstas, a la “especial atracción”³⁸ (Brandi, 1963a: 20) entre la obra y sus fragmentos.³⁹ De esta manera “incluso si está físicamente destrozada”,⁴⁰ la obra “deberá continuar subsistiendo potencialmente como un todo en cada uno de sus fragmentos y este potencial será exigible en proporción directa a la huella formal que haya

³⁰ Cita original: “in quel bisogno (...) hai né più né meno che uno *schema*, il quale non è ancora concetto e non è ancora immagine. È il nucleo della sostanza conoscitiva la quale cerca prima di tutto di convertirsi in figuratività”.

³¹ Cita original: “imprecisata intenzionalità”.

³² Cita original: “premeva dall’interno, senza parole”.

³³ “El esquema es la prima selección que se extrae del referente, y como tal, es preconceptual”. Cita original: “Lo schema è la prima selezione tratta dal referente, e proprio come tale è preconcettuale” (Brandi, 1998: 38).

³⁴ “In quanto all’oggetto, una volta considerato nella sua apparenza fenomenica, sia animato o inanimato, opera della natura o opera d’arte, ha una stessa generica possibilità d’elezione” (Brandi, 1992a: 116).

³⁵ Cita original: “restauro deve mirare al ristabilimento dell’unità potenziale dell’opera d’arte, purché sia possibile raggiungere ciò senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell’opera d’arte nel tempo”.

³⁶ Cita original: “si restaura solo la materia dell’opera d’arte”.

³⁷ Cita original: “si pone solo «a posteriori», quando l’opera è nel mondo e ne avviene la ricezione in una coscienza”.

³⁸ Cita original: “speciale attrazione”.

³⁹ Sobre el tema cf. Husserl (1969: 73-101).

⁴⁰ Cita original: “anche se fisicamente frantumata”.

permanecido en el fragmento”⁴¹ (Brandi, 1963a: 22); además, cuando la obra “esté dividida, se podrá tratar de desarrollar la unidad potencial originaria que cada uno de los fragmentos retiene proporcionalmente a la supervivencia formal todavía recuperable en los mismos”⁴² (Brandi, 1963a: 22). Una ulterior especificidad se refiere al hecho de que la obra de arte no posee una unidad orgánico-funcional propia del mundo de la naturaleza, ya que, como *astanza*, se encuentra separada del mundo, “encerrada en sí misma”⁴³ (Brandi, 1963a: 21). Aquí se propone el ejemplo del gato⁴⁴ (como en la *Teoria del restauro* se propondrá un hombre con un solo brazo visible en la representación) que, aunque tenga dos ojos de diferente color o del mismo color, poco importa, si está pintado de perfil no tiene ningún ojo porque “en la imagen pintada es un gato sólo por el valor semántico limitado a lo que la imagen ha tomado de su unidad orgánico-funcional para la cual el gato tiene dos ojos”⁴⁵ (Brandi, 1963a: 21). Como bien especifica el texto “Il ristabilimento dell’unità potenziale dell’opera d’arte” (y retomado idénticamente en Brandi, 1963b: 43; Brandi, 1977: 15), en la imagen que formula la obra de arte, este modo de la experiencia aparece reducido únicamente a una función cognoscitiva en relación con la capacidad figurativa de la imagen: cualquier postulado de integridad orgánica se disuelve. “La imagen es verdadera y únicamente aquello que aparece”⁴⁶ (Brandi, 1950b: 4). La unidad potencial y la unidad no orgánica-funcional de la obra de arte, llamada “intuitiva”, constituyen, por tanto, la guía para el proyecto de restauración; es decir, para “regular una praxis”⁴⁷ (Brandi, 1950b: 5) que deberá conciliar, al desarrollar las sugerencias implícitas en los propios fragmentos, la instancia histórica y la instancia estética. “De todo ello se derivarán algunos principios que, por más que sean prácticos, jamás podrán considerarse empíricos”⁴⁸ (Brandi, 1950b: 6), y que podríamos sintetizar en: reconocimiento, cuando nos aproximamos a la obra; sustitución de la materia en cuanto soporte, y facilitación de futuras intervenciones.

Existen sin embargo casos respecto a los cuales “o por el estado de extrema fragmentación de la obra o por una prevalencia del interés histórico sobre el estético se prefiere no completar nada”⁴⁹ (Brandi, 1963a: 23): se trata de las lagunas, para las cuales la intervención, incluso “renunciando a desarrollar la figuratividad de la imagen residual”⁵⁰ (Brandi, 1963a: 23) deberá en cualquier caso realizarse para salvar a la obra “del estado en el cual la tradición de los años nos la ha entregado”⁵¹ (Brandi, 1963a: 23). Lo que considero importante, y que no se puede ver con tanta claridad en los demás textos sobre la restauración, es que Brandi afirma

⁴¹ Cita original: “dovrà continuare a sussistere potenzialmente come un tutto in ciascuno dei suoi frammenti e questa potenzialità sarà esigibile in proporzione diretta alla traccia formale superstita nel frammento”.

⁴² Cita original: “risulti divisa, si potrà cercare di sviluppare la potenziale unità originaria che ciascuno dei frammenti trattiene proporzionalmente alla sopravvivenza formale ancora recuperabile in essi”.

⁴³ Cita original: “chiusa in sé”.

⁴⁴ En Kant, un razonamiento similar usa como ejemplo el perro (Kant, 1975: 163-170). También Viollet-le-Duc, cuestionándose sobre el papel formativo del dibujo, a propósito de la representación de un gato en movimiento por parte del pequeño Jean y de la tergiversación por parte del señor Mellinot de la imagen, hace decir al señor Majorin/Viollet-le-Duc “Lei non vede, o meglio, come molti altri, ha sempre visto... con gli occhi di chi non sa vedere. Per lei un gatto è un felino a quattro zampe, provvisto di coda, di baffi e di due orecchie mobili e sporgenti. Se si tralascia di mostrare una parte di questo inventario, per lei non è più un gatto” (Viollet-le Duc, 1992: 7).

⁴⁵ Cita original: “nell’immagine dipinta sta come gatto solo per un valore semantico limitatamente a quanto l’immagine ha prelevato non nella sua unità organico-funzionale per cui il gatto ha due occhi”.

⁴⁶ Cita original: “nell’immagine che l’opera d’arte formula, questo mondo dell’esperienza appare ridotto unicamente a funzione conoscitiva in seno alla figuratività dell’immagine, ogni postulato di integrità organica si dissolve. *L’immagine è veramente e solamente quello che appare*”.

⁴⁷ Cita original: “regolare una prassi”.

⁴⁸ Cita original: “Ne discenderanno alcuni principi che per essere pratici non potranno ormai dirsi empirici”.

⁴⁹ Cita original: “o per lo stato di frammentarietà estremo dell’opera, o per una prevalenza dell’interesse storico su quello estetico si preferisce non addivenire a completamento alcuno”.

⁵⁰ Cita original: “rinunciando a sviluppare la residua figuratività dell’immagine”.

⁵¹ Cita original: “stato in cui la tradizione degli anni l’ha consegnata”.

que el problema de las lagunas “surge de este modo, fuera del restablecimiento de la unidad potencial de la imagen”⁵² (Brandi, 1963a: 23): se podría deducir que, siendo el objetivo de la restauración el restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte y estando el tema de la laguna fuera de éste, no constituya una verdadera y propia acción de “restauración primaria”.

Dicho esto, queda por ver cómo la unidad potencial y la unidad intuitiva pueden traducirse en operatividad en el proyecto de restauración.

En este caso, creo que sería útil buscar fuera del pensamiento de Brandi una referencia: en 1914, Ortega y Gasset, que Brandi cita en *Segno e Immagine* a propósito del tema de la deshumanización del arte (Brandi, 2009: 86), escribe un interesante texto como prólogo a la publicación de una colección de poesías del poeta Moreno Villa, titulada *El Pasajero*, en la cual discute, por medio de una metáfora del poeta López Picó, sobre el funcionamiento de esta figura retórica. La obra de arte definida como “un objeto que reúne la condición dual de ser transparente y dejarse ver, y no algo diferente de uno mismo” (Ortega y Gasset, 1925: 167) y, se afirma, “objeto estético y objeto metafórico son una misma cosa, o bien que la metáfora es el objeto elemental, la célula bella” (Ortega y Gasset, 1925: 164). Partiendo por tanto de la metáfora “el ciprés es como el espectro de una llama muerta”, Ortega y Gasset inmediatamente descarta la duda de sobre si la metáfora pueda ser simplemente una semejanza: el elemento metafórico no es la asimilación del real. Es más, la operación de metáfora consiste en

el aniquilamiento de las cosas en lo que son como imágenes reales. Al chocar una con otra rompen sus rígidos caparazones y su materia interna, en estado fundente, adquiere una blandura de plasma, apto para recibir una nueva forma y estructura. La cosa ciprés y la cosa llama en tendencia ideal llama (Ortega y Gasset, 2014: 167).

Nace un nuevo objeto, un “ciprés a quien, sin absurdo, podemos tratar como a una llama” (Ortega y Gasset, 1925:168). Como Ortega y Gasset había afirmado poco antes que “no podemos hacer objeto de nuestra comprensión, no puede existir para nosotros nada si no se convierte en imagen, en concepto, en idea, es decir, si no deja de ser lo que es, para transformarse en una sombra o esquema de sí mismo” (Ortega y Gasset, 1925: 160), lo que colisiona en la metáfora son los esquemas, que aun manteniendo su recíproca identidad, también logran originar un nuevo esquema y un nuevo objeto.

La obra de arte concebida por Brandi como la epifanía de la *astanza* posee una unidad que es siempre potencial, puesto que se basa en la *flagranza*, diferenciándose de ella porque, por lo tanto, la potencialidad está inscrita en el “surco de nada”⁵³ (Brandi, 1998: 87), que la diferencia en el sentido derridiano, es decir, en la ausencia-presencia de su origen.⁵⁴ “La *diferencia* se *inscribe* en la *astanza*, como presencia-ausencia, para una *huella* que lo es sólo en la medida que no lo es, pero que divide, separa, incide: como presencia, por tanto que no reenvía a la *ousia*. *Parousia* sin *ousia*”⁵⁵ (Brandi, 1998: 72).

⁵² Cita original: “si pone così, al di fuori del ristabilimento dell’unità potenziale dell’immagine”.

⁵³ Cita original: “solco di nulla”.

⁵⁴ Cf. Carboni (2004: 69-78).

⁵⁵ Cita original: “La *differenza* è *inscritta* nell’*astanza*, come presenza-assenza, per una *traccia* che è solo in quanto non è, ma divide, stacca, incide: come presenza, quindi che non rimanda all’*ousia*. *Parousia* senza *ousia*”.

El restablecimiento de la unidad potencial de la obra arquitectónica, por lo tanto, no puede tener lugar a partir de la forma que, como para cualquier obra de arte está cerrada en sí misma y es incognoscible incluso para su creador: “la obra se separa de su creador, cerrada y perfecta”⁵⁶ (Brandi, 1992a: 51). El proyecto de restauración, por tanto, podría encontrar una operatividad a partir del esquema que será el resultado del análisis crítico y por tanto intencionado de la obra. Si, como dice Brandi, el mecanismo por excelencia que nos permite volver al esquema es la metáfora: “El salto se produce en el oyente cuando escucha o lee una metáfora, es el salto al esquema preconceptual (...) se cambia de nivel”⁵⁷ (Brandi, 1998: 94), entonces el carácter del proyecto debería ser aquél para el cual, como diría Ortega y Gasset, las dos figuras —en nuestro caso la obra y el resultado del proyecto— se mantienen recíprocamente opacos el uno con el otro, pero al mismo tiempo nos permiten “ver la imagen de un ciprés a través de la imagen de una llama” (Ortega y Gasset, 1925: 167). Parece que volvemos a ver aquí, después de un largo recorrido, el tema reconfigurado de la transparencia fenoménica.

En este sentido, el proyecto de restauración, poniendo en escena una metáfora, diciendo “esto es como aquello”, pero también, “esto no es aquello”, permite a la obra y a su espectador re-conocer los esquemas y el esquema. Para intentar dar algunas indicaciones más a una posible praxis proyectual, se debe establecer que, si es cierto que el esquema es generador de infinitas imágenes, no lo es sin embargo de todas. Esta reflexión está muy presente en Brandi cuando afirma que “puede haber un conflicto entre esquemas preconceptuales incompatibles”⁵⁸ (Brandi, 1998: 94), y toma como ejemplo la metáfora de Claudio Achillini (1574-1640) que en la poesía *A Luigi XIII dopo la presa della Roccella e la liberazione di Casale* comienza con “Sudad, oh fuegos, a preparar metales”⁵⁹ (Achillini, 1910: 54): “en el esquema preconceptual del fuego no hay nada que pueda sudar, más bien enjugar, secar, arder. Por lo tanto, la incongruencia de Achillini deriva de la incompatibilidad del esquema del fuego respecto al del sudor y de la fatiga: no es una cuestión de inverosimilitud sino de incompatibilidad”⁶⁰ (Brandi, 1998: 94).

La relación entre las disciplinas humanísticas y las disciplinas científicas (y la posibilidad de formular una teoría de la restauración)

*Un científico es superado por otro que le sigue:
un poeta es siempre literalmente insuperable.
(Ortega y Gasset, 1925: 173).*

Separado sólo aparentemente del argumento precedente, el tema de la relación entre las disciplinas humanísticas y las disciplinas científicas encuentra, en la restauración, un interesante plano dialéctico, siempre que se quiera aceptar a la crítica y la estética como parte del mundo de las disciplinas humanísticas. Está claro cómo, afirmando de manera axiomática que “se restaura sólo la materia de la obra de arte”⁶¹ (Brandi, 1963a: 17; Brandi, 1963b: 35; Brandi, 1977: 7), esta posición abra a un papel determinante de las ciencias

⁵⁶ Cita original: “l’opera si stacca dal suo creatore, chiusa e perfetta”.

⁵⁷ Cita original: “Lo scatto che si produce in chi ascolta quando oda o legga una metafora, è il salto indietro che si fa tornando allo schema preconcettuale, (...): si cambia di livello”.

⁵⁸ Cita original: “può esserci conflitto fra schemi preconcettuali incompatibili”.

⁵⁹ Cita original: “Sudate, o fochi, a preparar metalli”.

⁶⁰ Cita original: “nello schema preconcettuale del fuoco non c’è che possa sudare, anzi asciugare, seccare, ardere. Perciò l’incongruenza dell’Achillini deriva dalla incompatibilità dello schema del fuoco rispetto a quelli del sudore e della fatica: non si fa questione di inverosimiglianza ma di incompatibilità”.

⁶¹ Cita original: “si restaura solo la materia dell’opera d’arte”.

químicas y físicas (pero también biológicas) cuyo estudio y cuyas aplicaciones se encuentran de hecho a la base de la fundación del Regio Istituto Centrale del Restauro. Precisamente en la relación de Brandi para la inauguración del Instituto, sin embargo, se subraya que “Las investigaciones subsidiarias de química y física, los reconocimientos radiográficos, no restan valor a la pericia del restaurador y no disminuyen la perspicacia del crítico, sino que constituyen medios iluminadores para la actividad de ambos”⁶² (Brandi, 1941: 51). Esta posición está continuamente presente en los textos de Brandi, ya que el objetivo fundamental de toda su teoría es “llegar al concepto de restauración por rigurosa deducción del concepto mismo del arte”⁶³ (Brandi, 1950a: 6).

*Es un concepto erróneo, una ilusión conectada a la prohibición del empirismo filosófico, que se pueda escindir la restauración al empirismo de los falsos taumaturgos únicamente con la ayuda de la física y de la química, que son siervas y no padronas de la restauración. Por el hecho de usar rayos ultravioletas y rayos X, macrofotografía, etc. No será posible realizar una restauración no empírica, si la actividad de restauración no está guiada por un conocimiento crítico y preciso*⁶⁴ (Brandi, 1954: 95).

En apoyo a esto, afirma que:

*Las oscilaciones prácticas, las diferencias metodológicas no representan la invalidación del concepto de restauración, sino la elaboración del concepto a través de la concreción histórica, en el proceso especulativo que es imparable para cada posición asumida por el pensamiento. (...) Sostenemos que la práctica misma de la restauración debe deducirse rigurosamente del principio que lo presenta inescindible de la Estética. Y aquí, si la deducción no podrá ser para todos y para todo taxativa, deberá, sin embargo, llevar a una restricción del ángulo de apertura, obtener una equivalencia si no una igualdad, con la elaboración de un método que no será un recetario medieval, el figurado Taccuinum Sanitalis de la obra de arte enferma*⁶⁵ (Brandi, 1950a: 9).

Un método, por lo tanto, pero no un manual de remedios físicos que aplicar a una obra enferma; “si la restauración merece ser llamada restauración”⁶⁶ de hecho, “y debe ser algo diverso a una intervención médica o quirúrgica sobre la obra de arte, lo puede y lo debe ser en cuanto interpretación, una forma de crítica”⁶⁷ (Brandi, 1954: 90). La ciencia, por lo tanto,

⁶² Cita original: “Le ricerche sussidiarie di chimica e di fisica, le ricognizioni radiografiche, non tolgono nulla alla perizia del restauratore e non diminuiscono l’acume del critico, ma costituiscono mezzi illuminanti all’attività dell’uno e dell’altro”.

⁶³ Cita original: “giungere al concetto del restauro per rigorosa deduzione dal concetto stesso dell’arte”.

⁶⁴ Cita original: “È concetto erroneo, illusione collegata a vieto empirismo filosofico, che si possa strappare il restauro all’empirismo dei falsi taumaturghi unicamente col sussidio della fisica e della chimica, che sono ancelle e non padrone del restauro. Per il fatto di usare raggi ultravioletti e raggi X, macrofotografia etc. non si riuscirà a fare un restauro non empirico, se l’attività di restauro non sia guidata da una conoscenza critica e precisa”.

⁶⁵ Cita original: “le oscillazioni pratiche, le differenze metodologiche rappresentano non già l’invalidazione del concetto di restauro, ma la elaborazione del concetto attraverso la concretezza storica, nel processo speculativo che è inarrestabile per ogni posizione assunta dal pensiero. (...) Noi sosteniamo che la pratica stessa del restauro deve rigorosamente dedursi dal principio che lo pone inescindibile dall’Estetica. E qui, se la deduzione non potrà essere per tutti e per tutto tassativa, dovrà tuttavia portare a un restringimento dell’angolo di apertura, ottenere una equipollenza se non un’eguaglianza, con la elaborazione di un metodo che non sarà solo il medievale ricettario, il figurato *Taccuinum Sanitalis* dell’opera d’arte malata”.

⁶⁶ Cita original: “se il restauro merita di essere chiamato restauro”.

⁶⁷ Cita original: “e deve essere qualcosa di diverso da un intervento medico o chirurgico sull’opera d’arte, lo può e lo deve essere in quanto interpretazione, forma di critica”.

como una ayuda importante, sin perder el hecho de que la restauración basa su propia razón de ser en la interpretación crítica, que a su vez encuentra su momento fundamental en el reconocimiento de la obra de arte. Como anotación, subrayo cómo acertadamente Brandi destruye aquella metáfora tan extendida en la restauración arquitectónica del edificio como un enfermo y del restaurador como un médico: la restauración como medicalización, directa consecuencia de un análisis dirigido sólo a las patologías físicas de la arquitectura, reduce enormemente el tema, haciéndonos perder toda la relación con aquel “cuidado” de que habla Martin Heidegger, vinculado al habitar y al construir (Heidegger, 1991; 2012).

Volvamos ahora a la relación entre restauración y la idea de arte que viene cuidadosamente examinada en el texto “Il fondamento teorico del restauro”. La cuestión subyacente es si es posible una teoría de la restauración, o si no se trata más bien de que “que cada restauración sólo sea buena para la época que la justifica y quizá pésima para la siguiente que la piense de manera diferente”⁶⁸ (Brandi, 1950a: 8). Si la restauración se basa de hecho en su propia actividad práctica sobre la base de una teoría que es “transeúnte como resulta fatal para cualquier sistema filosófico”⁶⁹ (Brandi, 1950a: 8), entonces se verificaría una “*impossibilità teorica* de la restauración”⁷⁰ (Brandi, 1950a: 8) que, por lo tanto, sería reconducida a la pura práctica. Sin embargo, como se ha demostrado también de una lectura crítica de las intervenciones que se han producido a lo largo de tiempo, la intervención de restauración nunca se desliga del modo de entender la obra de arte; incluso en el simple

*cambiar las tejas de un monumento o colocar nuevamente una estatua a la altura para la cual había sido modelada, no podemos engañarnos de contener nuestra actividad en el mero campo de la práctica (...) incluso la más mínima intervención, revelará si vemos en la obra de arte un mero monumento histórico, o si por el contrario es la pura artisticidad de la obra que nos mueve, o si, incluso prospectándonosla en estos dos aspectos, tenemos intención de dar prevalencia al primero o a la segunda; si, finalmente, en esta última hipótesis, la prevalencia se decide sobre la base del gusto personal o por deducción del concepto mismo de arte o de historia*⁷¹ (Brandi, 1950a: 5).

Por lo tanto, “precisamente porque reconocemos que el pensamiento no puede detenerse (...) tenemos el deber de continuar elaborando nuestros conceptos sin perjuicio del cambio que pudieran sufrir en el futuro de una especulación aún no pensada”⁷² (Brandi, 1950a: 8): el fundamento de la teoría de la restauración de Brandi no se basa, por tanto, en la contingente teoría estética, que tiene el absoluto derecho de cambiar, sino en el hecho de que la restauración está indisolublemente ligada a la estética. Éste es el motivo por el cual se puede afirmar que “sólo la disolución del concepto de arte puede invalidar o anular el problema

⁶⁸ Cita original: “che ogni restauro sia solo buono per l’epoca che lo giustifica e magari pessimo per la seguente che la pensi in modo diverso”.

⁶⁹ Cita original: “transeunte come è fatale per ogni sistema filosofico”.

⁷⁰ Cita original: “*impossibilità teorica* del restauro”.

⁷¹ Cita original: “cambiare le tegole ad un monumento o ricollocare una statua all’altezza per cui era stata modellata, noi non possiamo illuderci di contenere la nostra attività nel mero campo della pratica (...) anche il minimo intervento, rivelerà se vediamo nell’opera d’arte un mero monumento storico, o se invece è l’artisticità sola dell’opera che ci muove o se, pur prospettandocela nei due aspetti, intendiamo dare una prevalenza al primo o al secondo; se infine, in questa ultima ipotesi, la prevalenza venga decisa sulla base di un gusto personale o per deduzione del concetto stesso dell’arte o della storia”.

⁷² Cita original: “proprio perché riconosciamo che il pensiero non si può fermare (...) noi abbiamo il dovere di continuare ad elaborare i nostri concetti senza pregiudizio del cambiamento che potranno subire nel futuro di una speculazione non ancora pensata”.

de la restauración”⁷³ (Brandi, 1950a: 8), siendo el reconocimiento la primera restauración, aquel que eleva la obra de la que queremos ocuparnos, sobre los otros objetos, y además nos dice que “sólo con la negación del carácter estético de la obra de arte se puede disolver el concepto de arte”⁷⁴ (Brandi, 1950a: 9). Que este debate esté absolutamente abierto y sea complejo es conocido—final de la estética, muerte del arte⁷⁵—y que, como expresión de nuestro pensamiento, el significado de la obra de arte y su extensión deban ser redefinidos,⁷⁶ no cabe duda; pero precisamente en este debate reside la importancia de leer en transparencia la teoría de la restauración y la reflexión teórica más general de Brandi, que no puede archiversarse apresuradamente en favor de una presunta *contemporaneidad* del pensamiento⁷⁷ que vería por tanto superados, sin posibilidad de apelación, los supuestos anteriores, útiles al máximo para exhibirse como libros, en los estantes de una librería.

Mirando bien, la reflexión productiva que se ha centrado, también sobre la base del desarrollo de las tecnologías digitales, las redes, los flujos, los procesos, sobre el devenir, que todavía caracteriza gran parte de nuestro debate y que ha sostenido de algún modo a la mayoría de los liquidadores de la teoría brandiana, nos ha hecho perder de vista los objetos: hemos ganado en multiplicidad, en complejidad, que son miradas que ya no podemos perder, pero ha quedado indeterminado el momento de detención de la dialéctica de las relaciones entre los diversos actores, que por ejemplo, concretiza un proyecto, sea tanto de restauración como de nueva construcción. Desde mi punto de vista, por lo tanto, la arquitectura y sobre todo la restauración, sin una reflexión que parta de los objetos, no pueden existir, o por lo menos no es suficiente.

Quisiera añadir que con demasiada frecuencia la teoría de restauración de Brandi ha sido leída y en cierto modo acusada de preceptiva, sobre todo el texto *Teoria del restauro*, de querer ser rígidamente axiomática. Si retomamos la primera edición del texto de la *Teoria del restauro*, inmediatamente notamos que tenía, en el fondo, un conjunto de imágenes relacionadas, que en las reimpressiones posteriores ya no está presente. Lo que siempre me ha llamado la atención es la opción de abrir esta sección con “la parte posterior de la cosa”,⁷⁸ con la parte posterior del cuadro de Antonello da Messina, *Ecce Homo* (Figura 1), una pintura que no vuelve a aparecer entre las imágenes posteriores, desde su lado más conocido. Y en

⁷³ Cita original: “solo la dissoluzione del concetto dell’arte può invalidare o annullare il problema del restauro”.

⁷⁴ Cita original: “solo con la negazione del carattere estetico dell’opera d’arte si può dissolvere il concetto dell’arte”.

⁷⁵ “Para colmo de lo grotesco, el sistema del arte contemporáneo despacha los productos de una «sacralización del todo» que requeriría a la inversa la cancelación de cualquier distinción entre obra y vida con la consiguiente desaparición del mismo artista y de su mercado. Los artistas que transforman las cosas que suceden en cosas estéticas que se venden y se reintroducen desde la puerta del servicio mercantil del arte de aquello que se proclama haber sido expulsado del solemne templo estético: es decir, la separación entre obra y vida” (Pedretti, 2007: 53). Cita original: “Per colmo del grottesco, il sistema dell’arte contemporanea smercia i prodotti di una «sacralizzazione del tutto» che richiederebbe viceversa di cancellare qualsiasi distinzione tra opera e vita con la conseguente sparizione dello stesso artista e del suo mercato. Gli artisti che trasformano le cose che accadono in cosa estetiche che si vendono reintroducono dalla porta di servizio mercantile dell’arte ciò che si proclama essere stato espulso dal solenne portale del tempio estetico: ossia, la separatezza tra opera e vita”.

⁷⁶ Es suficiente recordar aquí que el mismo Giovanni Carbonara afirma ya en *La reintegrazione dell’immagine* “la imposibilidad y la sustancial equivocidad, especialmente para la arquitectura que se mantendría metodológicamente atrasada, de una teoría diferente para la restauración monumental y para otras formas de restauración” (Carbonara, 1976: 151). Cita original: “l’impossibilità e la sostanziale equivocità, specie per l’architettura che resterebbe di certo metodologicamente arretrata, di una differente teoria per il restauro monumentale e per le altre forme di restauro”.

⁷⁷ Cito a modo de ejemplo: “Nel restauro, come in arte, gli ultimi due secoli hanno visto importanti trasformazioni; pertanto, pur provandosi utile in un primo momento, l’idea secondo cui il restauro riguarda solo o principalmente le opere d’arte è ormai sorpassata. Una teoria contemporanea del restauro non può accettare tale limite di prospettiva, che pure affligge molti contributi anche relativamente recenti, come la *Teoria del restauro* di Brandi” (Muñoz Viñas, 2017: 38). Sobre este tema, véase Carbonara (2018).

⁷⁸ Cita original: “il dorso della cosa”.

esta elección, me gustaría pensar, reside el sentido de la teoría de Brandi: “El frente es claro o iluminado, pero ningún hombre sabe todavía de qué está hecha la parte posterior de las cosas, que nos limitamos a ver, no sabe de qué cosa está hecho el debajo de las cosas, en el que todo fluctúa”⁷⁹ (Bloch, 1989: 184).

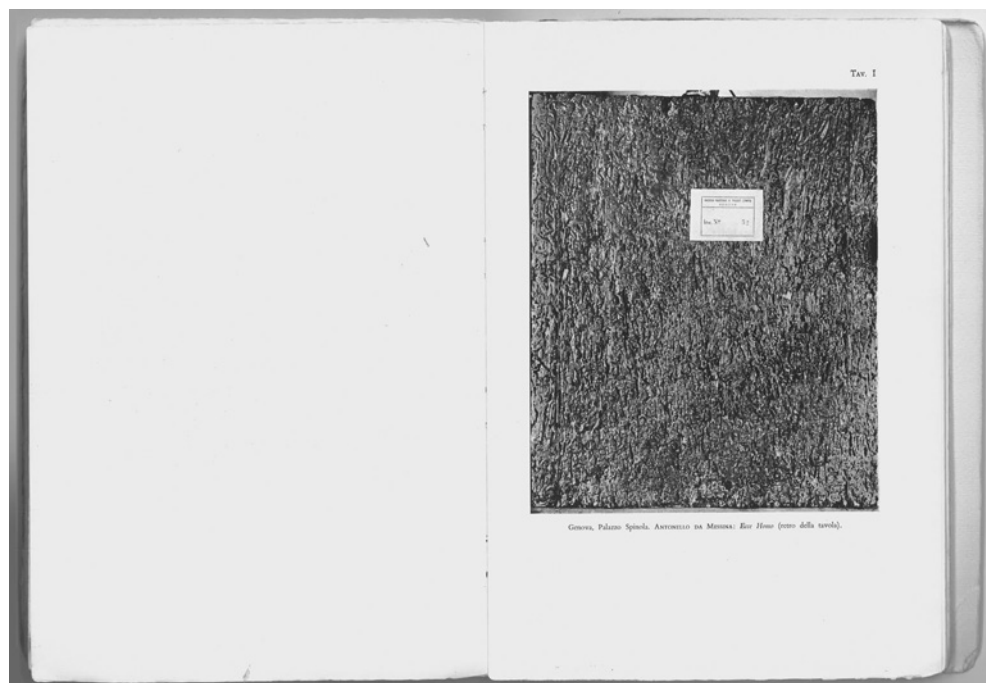


FIGURA 1. PRIMA IMMAGINE DELLA SEZIONE “TAVOLE” DI *TEORIA DEL RESTAURO*, 1963.

Imagen: Cesare Brandi (1963) *Teoria del Restauro*, Edizioni di Storia e Letteratura.

Como una apertura: el espacio (y los objetos)

Desde el comienzo de este artículo he dejado en suspenso un tema que creo fundamental en el amplio y complejo trabajo de Cesare Brandi: el espacio. Brandi declina y usa muchos tipos de espacios: diferentes espacios, de hecho, pertenecen a la escritura crítica y a la obra; la *epochè*, la reducción, más allá de la suspensión, entre paréntesis, enucleación de otro espacio; un espacio, un “surco de nada”,⁸⁰ separa la *flagranza* de la *astanza*; espacios diferentes que competen a la obra y a la laguna y por tanto a su resarcimiento; la obra en sí comprende en su interior espacios, el de la figura y el del fondo, como ejemplo, la metáfora, como hemos visto, produce un movimiento continuo entre dos espacios y este elenco podría continuar.

Pero el espacio que más me interesa indagar ahora es el espacio especial de la obra de arte, y en particular el de la arquitectura.

La espacialidad de la obra de arte, afirma Brandi, como realidad pura o *astanza*, está dotada de autonomía: “Esta espacialidad llega a inserirse en el espacio físico que es nuestro propio espacio, en el que vivimos, y viene a insistir en este espacio, pero sin participar en él”⁸¹ (Brandi 1963b: 78; Brandi, 1977: 50).

⁷⁹ Cita original: “Il davanti è chiaro o rischiarato, ma nessun uomo sa ancora di che cosa è fatto il dorso delle cose, che noi ci limitiamo a vedere, né sa di che cosa è fatto il sotto delle cose, in cui tutto fluttua”.

⁸⁰ Cita original: “solco di nulla”.

⁸¹ Cita original: “Questa spazialità arriva allora a inserirsi nello spazio fisico che è il nostro stesso spazio in cui viviamo, e arriva a insistere in questo spazio, senza tuttavia parteciparne”.

Después, en *Teoria generale della critica*, Brandi separa el tratamiento de la arquitectura de otras manifestaciones de *astanza* ópticas, porque considera necesario hacer una distinción: el espacio del que se ocupa la arquitectura no es “solamente el espacio en el que se sitúa la obra arquitectónica y el que desarrolla, sino sobre todo la oposición entre este último espacio, que se ha llamado *espacialidad*, y el espacio fenoménico que nos rodea y en el que estamos, por así decirlo, inmersos”⁸² (Brandi, 1998: 258) y en *Struttura e architettura* reitera:

*La espacialidad arquitectónica no existe ni fuera de la arquitectura ni antes de la arquitectura. La primera noción que se deriva de cualquier obra arquitectónica es que su astanza se produce dentro del espacio existencial, pero que la espacialidad que ofrece la astanza no coincide con el espacio en el que está contenida, ni siquiera con cualquier conceptualización geométrica del espacio, incluso si se basa en esta conceptualización y si la contiene*⁸³ (Brandi, 1975: 49).

Esta oposición espacialidad-espacio, tan importante, recuerda algunas de las reflexiones de Heidegger, especialmente cuando, en *L'origine dell'opera d'arte*, presenta el tema del templo griego y de su papel revelador.

Un edificio, un templo griego, no reproduce nada. Simplemente se erige, en medio de un escarpado valle rocoso. (...) Erigido, el templo reposa sobre su base rocosa. Al reposar sobre la roca, la obra extrae de ella la oscuridad de su soporte informe y aún no construido. Estando allí, la obra le hace frente al ventarrón que la arrolla, revelando su violencia. El esplendor y la luminosidad de la piedra, que parece recibir como don del sol, hacen aparecer la luz del día, la inmensidad del cielo, la oscuridad de la noche. Su alzamiento seguro hace visible el invisible espacio del aire. Lo solidez de la obra contrasta con el movimiento de las olas marinas revelando el impulso con su calma inmutable. El árbol y la hierba, el águila y el toro, la serpiente y el grillo asumen de este modo su figura evidente y aparecen como aquello que son. Esta aparición y surgimiento, como tales y en su conjunto, es lo que los griegos llamaron originalmente Φοις. Ésta ilumina al mismo tiempo aquello sobre lo cual y en lo que el ser humano funda su morada. Nosotros la llamamos Tierra. (...) Erigido sobre la roca, el templo abre un mundo y lo vuelve a situar, al mismo tiempo, sobre la Tierra, que sólo entonces aparece como suelo natal. (...) Estando allí erigido, el templo confiere a las cosas su aspecto y a los hombres la visión de sí mismos (Heidegger, 1968: 27-28).

El templo, por lo tanto, para Heidegger, revela algo más, así como la construcción y la apertura de un Mundo, también un excedente, aquello sobre el cual y en el que el hombre basa su morada: la Tierra, algo que se manifiesta como lo no construido, lo que oculta-protege, una revelación que mientras abre e ilumina, hace que estén presentes la oscuridad y la ocultación. Viene después subrayado que la pesadez de la roca, como la flexibilidad de la madera, es decir, la materia de la cual la obra está formada, no se puede entender con el uso de la

⁸² Cita original: “solo lo spazio in cui si accampa l'opera architettonica e quello che sviluppa, ma soprattutto l'opposizione tra questo ultimo spazio, che si è chiamato *spazialità*, e lo spazio fenomenico che ci circonda e in cui siamo, per così dire, immersi”.

⁸³ Cita original: “La spazialità architettonica non esiste né fuori dell'architettura né prima dell'architettura. La prima nozione che si ricava da qualsiasi opera di architettura, è che la sua astanza si produce entro lo spazio esistenziale, ma che la spazialità che la astanza offre non coincide con lo spazio in cui è contenuta, e neppure con una qualsiasi concettualizzazione geometrica dello spazio, anche se su questa concettualizzazione si basa e la contenga”.

balanza o mediante cálculos: lo que captamos es su impenetrabilidad, su retraerse respecto a cualquier intento de determinación científica. Esto, junto a la huella de la Tierra, es lo que la obra conserva, ocultándolo, y revela. En *Construir habitar pensar* (Heidegger, 2015), con algunas variaciones importantes, se propone otra vez el mismo tema: aquí el ejemplo es aquel conocidísimo del puente y construir significa “edificar cosas” donde por “cosa” se refiere a la custodia del ser de la Cuadratura, cielo, tierra, divinos y mortales. En este ejemplo, el puente hace aparecer –por lo tanto continúa la función re-veladora de las arquitecturas– las orillas del río y, con ellas, los territorios que se encuentran tras ellas, acerca al río, las orillas, los territorios; el puente, como cosa, reúne por tanto la Cuadratura. Lo que determina el puente es el lugar (*Ort*), que no existe antes de éste: hay espacios (*Stellen*),⁸⁴ por tanto, que en virtud del puente se convierten en lugares. Esta reflexión es nueva con respecto al ejemplo del templo, y desplaza el foco de atención no sólo en el nacimiento del mundo histórico y en la revelación y encierro de la Tierra, sino sobre la fundación del lugar por medio de la arquitectura que es la rememoración.

En Brandi, sin embargo, la oposición espacialidad-espacio, también importante para la pintura y la escultura que igualmente crean, como el templo y el puente de Heidegger, el propio espacio, aunque simplemente no insistan en él, asume para la arquitectura una importancia decisiva, ya que ésta no posee solamente un exterior, sino también un interior, “no es un bloque impenetrable”⁸⁵ (Brandi, 1998: 259).

La diferencia entre una caverna y San Pedro, nos explica, no es tanto el hecho de que ambos tengan un interior y un exterior, sino en el hecho de que la caverna posee un interior y un exterior simplemente fenoménicos. La hipótesis de Brandi es que, para la arquitectura, interior y exterior “se configuren como indisolubles incluso si pueden analizarse”⁸⁶ (Brandi, 1998: 259). En el mundo fenoménico, la indisolubilidad entre interior y exterior no es obligatoria, pero para una arquitectura en lugar “de una indisolubilidad interior-exterior, no existe alternativa de que pueda o no pueda existir un interior: si no existiese un interior no se produciría la oposición de espacialidad-espacio fenoménico”⁸⁷ (Brandi, 1998: 260). Esta posición nace, nos dice, del proceso de percepción, rechazando “la hipocresía científica de un método axiomático”.⁸⁸ Para la arquitectura, “el primer levantamiento que surge es de algo que transforma el espacio natural constituyendo a la observación como contenida en ese espacio, pero no de la misma forma que una planta o una montaña”⁸⁹ (Brandi, 1998: 260): se advierte de inmediato que esta diferencia se debe a que es una obra humana, si bien esto no es suficiente porque lo mismo podría decirse de un globo aerostático.

⁸⁴ La idea de que no exista un espacio continuo sino un conjunto de espacios está también presente en Brandi: “el espacio escénico no es el mismo que el de la platea, y el telón codifica esta discontinuidad. El espacio de quien está en la orilla no es el mismo que el del nadador. El espacio de los pájaros nos es inaccesible. De estos diversos puntos de vista, lo que obtenemos es un reconocimiento implícito de áreas espaciales contiguas, que son como emanadas de un objeto o de una persona, en fin, del desarrollarse de una acción (...) por esta razón el área espacial pertinente no se configura desde el exterior del objeto hacia el exterior; es un halo invisible que el objeto desarrolla y que puede entrar en conflicto con otras áreas espaciales” (Brandi, 1998: 239). Cita original: “lo spazio scenico non è lo stesso della platea e il sipario codifica questa discontinuità. Lo spazio di chi sta sulla riva non è lo stesso di quello del nuotatore. Lo spazio degli uccelli è inaccessibile a noi. Da questi vari riguardi quello che si ricava è un implicito riconoscimento di aree spaziali contigue, che sono *come* emanate da un oggetto o da una persona, infine dallo svolgersi di un’azione (...). Per questa ragione l’area spaziale pertinente viene a configurarsi non dall’esterno all’oggetto, ma dall’interno dell’oggetto all’esterno; è un alone invisibile che l’oggetto sviluppa e che può entrare in conflitto con altre aree spaziali”.

⁸⁵ Cita original: “non è un blocco impenetrabile”.

⁸⁶ Cita original: “si configurino indissolubili pur se analizzabili”.

⁸⁷ Cita original: “di una indissolubilità di interno-esterno, non si dà alternativa che possa o non possa esserci un interno: se non vi sia l’interno non si produrrà l’opposizione di spazialità-spazio fenomenico”.

⁸⁸ Cita original: “l’ipocrisia scientifica di un metodo assiomatico”.

⁸⁹ Cita original: “il primo rilievo che si pone è di qualcosa che trasforma lo spazio naturale costituentesi all’osservazione come contenuta in quello spazio, ma non allo stesso modo di una pianta o di una montagna”.

La espacialidad de la arquitectura, en cambio, “se realiza en una figuratividad dada, no proviene del exterior de la obra sino que es una función de su propia estructura”⁹⁰ (Brandi 1963b: 105; Brandi, 1977: 77), pero la estructura de la arquitectura no se debe solamente a la inseparable relación entre interior y exterior, sino también a la necesidad de que “en todo momento la forma de la arquitectura es tanto externa como interna a sí misma y no es que no se pueda penetrar en la forma, sino que la forma en sí misma se coloca como una forma-que-se penetra, y no puede ser mas que así”⁹¹ (Brandi, 1992b: 263). La interioridad de un exterior no es el interior fenoménico: “en el exterior y en el interior se debe realizar, para la forma, una espacialidad indemne del espacio natural, y por tanto, *interior y exterior no son más que las propias dimensiones de la espacialidad de la arquitectura*, en contraste con las dimensiones *reales* del espacio existencial, y a aquellas *mentales* o *supuestas* del espacio de la física”⁹² (Brandi, 1992b: 272-273).

La interioridad del exterior y la exterioridad del interior definen interior y exterior como objetos, incluso en la relación interior-exterior indivisible, y asumen una independencia operativa; es interesante la referencia a la cúpula de San Pedro, a los dos casquetes con los que está constituida, cada uno de ellos dotado de intradós y extradós porque no es cierto, y Brandi no puede no saberlo, que desde el punto de vista constructivo para que exista una cúpula es necesario que tenga una doble estructura: parece más bien un intento de representar en una imagen el complejo concepto de interioridad del exterior y de exterioridad del interior. Una vez más, una referencia podría ser Heidegger, cuando afirma que “De manera rigurosa, no se puede hablar nunca de un ‘tocar’ (...) porque la silla no puede en línea de principio tocar la pared, incluso si el espacio intermedio fuese igual a cero”⁹³ (Heidegger, 2012: 86); y el tema de la “‘interioridad’ de uno a otro de entidades bajo mano”⁹⁴ (Heidegger, 2012: 87), y la “co-presencia indisoluble”⁹⁵ de interior y exterior de la que Brandi habla en *Eliante*.

Por lo tanto, siguiendo el análisis de la arquitectura realizada por Brandi, ¿cuál es realmente el “objeto” de la intervención de restauración? ¿Cuántos “objetos” componen la obra, separándose entre sí mediante sus interiores y exteriores? Y nuevamente, siempre en compañía de Brandi, ¿cuántos “espacios” necesitamos para reconocer estos objetos y operar en ellos?

Estos problemas se relacionan con las reflexiones que se están desarrollando en el *Southern California Institute of Architecture* de Los Ángeles,⁹⁶ donde enseña e investiga el filósofo Graham Harman, que es uno de los principales exponentes del movimiento del realismo especulativo, en la particular acepción de la *Object Oriented Ontology* (OOO) propuesta por él mismo. No es mi intención adentrarme aquí en los problemas planteados por Harman, sino sólo señalar que muchos de éstos, también debido a las referencias a las filosofías de Husserl y de Heidegger, constituyen interesantes vías de fuga potenciales para el pensamiento de Cesare Brandi. Dejaré, por tanto, a las palabras de Harman, una posible apertura fructífera:

⁹⁰ Cita original: “che si realizza in una data figuratività, non viene all’opera dall’esterno ma è funzione della sua stessa struttura”.

⁹¹ Cita original: “in ogni suo momento la forma dell’architettura sia al tempo stesso esterna e interna a se stessa e non che si possa penetrare nella forma, ma proprio la forma si ponga come forma-che-si-penetra, né possa darsi in altro modo che così”.

⁹² Cita original: “nell’esterno e nell’interno, si deve realizzare, per la forma, una spazialità indenne dallo spazio naturale, e dunque, *interno ed esterno, non sono altro che le proprie dimensioni della spazialità dell’architettura*, di contro alle dimensioni *reali* dello spazio esistenziale, e a quelle *mentali* o *supposte* dello spazio della fisica”.

⁹³ Cita original: “A rigore, di un «toccare» non si può mai parlare, (...) perché la sedia non può in linea di principio toccare la parete, anche se lo spazio intermedio fosse uguale a zero”.

⁹⁴ Cita original: “«internità» dell’uno all’altro di enti sottomano”.

⁹⁵ Cita original: “co-presenza indissolubile”.

⁹⁶ Cf. Gannon, 2015: 73-94; Harman, 2011.

Como siempre sucede con una disciplina antigua como la filosofía, no todas las ideas del OOO son nuevas, aunque se despliegan en nuevas combinaciones y se aplican a sujetos que los filósofos a menudo han descuidado. Algunos de los principios básicos del OOO, que se verán en detalle en los siguientes capítulos, son los siguientes: (1) Todos los objetos deben recibir la misma atención, ya sean humanos, no humanos, naturales, culturales, reales o ficticios. (2) Los objetos no son idénticos a sus propiedades, sino que tienen una relación tensa con esas propiedades, y esta misma tensión es responsable por todos los cambios que ocurren en este mundo. (3) Los objetos vienen en dos tipos: los objetos reales existen independientemente de que afecten o no a cualquier otra cosa, mientras que los objetos sensuales existen sólo en relación con algún objeto real. (4) Los objetos reales no pueden relacionarse entre sí directamente, sino sólo indirectamente, por medio de un objeto sensual. (5) Las propiedades de los objetos también se presentan en dos tipos: de nuevo, reales y sensuales. (6) Estos dos tipos de objetos y dos tipos de cualidades conducen a cuatro permutaciones básicas, que el OOO trata como la raíz del tiempo y del espacio, así como dos términos estrechamente relacionados conocidos como esencia y eidos. (7) Finalmente, el OOO sostiene que la filosofía generalmente tiene una relación más estrecha con la estética que con las matemáticas o las ciencias naturales (Harman, 2017: 9).⁹⁷

*

⁹⁷ Cita original: "As is always the case in an ancient discipline like philosophy, not all of the ideas of OOO are new, though they are deployed in new combinations and applied to subjects philosophers have often neglected. Some of the basic principles of OOO, to be visited in detail in the coming chapters, are as follows: (1) All objects must be given equal attention, whether they be human, non-human, natural, cultural, real or fictional. (2) Objects are not identical with their properties, but have a tense relationship with those properties, and this very tension is responsible for all of the change that occurs in the world. (3) Objects come in just two kinds: real objects exist whether or not they currently affect anything else, while sensual objects exist only in relation to some real object. (4) Real objects cannot relate to one another directly, but only indirectly, by means of a sensual object. (5) The properties of objects also come in just two kinds: again, real and sensual. (6) These two kinds of objects and two kinds of qualities lead to four basic permutations, which OOO treats as the root of time and space, as well as two closely related terms known as essence and *eidos*. (7) Finally, OOO holds that philosophy generally has a closer relationship with aesthetics than with mathematics or natural science".

Referencias

- Achillini, Claudio (1910) "Poesia XIV. A Luigi XIII dopo la presa della Roccella e la liberazione di Casale", in: Benedetto Croce (a cura di), *Lirici marinisti*, Gius. Laterza e Figli, Bari, p. 54.
- Argan, Giulio Carlo (1981) "L'Estetica di Cesare Brandi, antologia critica", a cura di Vittorio Rubiu, *Storia dell'Arte* (43): 291-308.
- Bloch, Ernst (1989) [1930] *Tracce*, Coliseum, Milano.
- Brandi, Cesare (1941) "L'inaugurazione del R. Istituto Centrale del Restauro", *Le Arti* (1): 48-54.
- Brandi, Cesare (1949) "Restauro", in: *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti, II, Appendice, 1938-1948*, Roma, pp. 698-701.
- Brandi, Cesare (1950a) "Il fondamento teorico del restauro", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (1): 5-12.
- Brandi, Cesare (1950b) "Il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (2): 3-9.
- Brandi, Cesare (1952) "Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza della storicità", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (11-12): 115-119.
- Brandi, Cesare (1953) "Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza estetica dell'artisticità", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (13): 3-8.
- Brandi, Cesare (1954) "Il restauro e l'interpretazione dell'opera d'arte", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia*, Serie II, 23 (1-2): 90-100.
- Brandi, Cesare (1956) "Cosa debba intendersi per restauro preventivo", *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (27-28): 87-92.
- Brandi, Cesare (1962) *Elicon I. Carmine o della pittura*, Giulio Einaudi Editore, Torino.
- Brandi, Cesare (1963a) "Restauro", in: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, Sansoni, Firenze, pp. 322-332.
- Brandi, Cesare (1963b) *Teoria del Restauro. Lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani, con bibliografia generale dell'autore*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Brandi, Cesare (1975) *Struttura e architettura*, Giulio Einaudi Editore, Torino.
- Brandi, Cesare (1977) *Teoria del restauro*, Giulio Einaudi Editore, Torino.
- Brandi, Cesare (1992a) *Elicon I. Carmine o della pittura*, prefazione di Luigi Russo, Editori Riuniti, Roma.
- Brandi, Cesare (1992b) *Elicon III-IV. Arcadio o della scultura. Eliante o dell'architettura*, prefazione di Paolo D'Angelo, Editori Riuniti, Roma.
- Brandi, Cesare (1998) *Teoria generale della critica*, a cura di Massimo Carboni, Editori Riuniti, Roma.
- Brandi, Cesare (2009) *Segno e immagine*, a cura di Luigi Russo, postfazione di Paolo D'Angelo, Aesthetica Edizioni, Palermo.
- Carbonara, Giovanni (1976) *La reintegrazione dell'immagine. Problemi di restauro dei monumenti*, Bulzoni Editore, Roma.
- Carbonara, Giovanni (2018) "E proprio necessaria una 'nuova teoria' del restauro? Considerazioni sul volume di Salvador Muñoz Viñas. Is a new conservation theory really necessary? Some observations on Salvador Muñoz Viñas 'book'", *Opus* (2): 163-180.
- Carboni, Massimo (2004) *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Jaca Book, Milano.
- D'Angelo, Paolo (2006) *Cesare Brandi. Critica e filosofia*, Quodlibet, Modena.
- Gannon, Todd, Graham Harman, David Ruy and Tom Wiscombe (2015) "The object turn: a conversation", *Log* (33): 73-94.
- Harman, Graham (2011) *The quadruple object*, Zero Books, Winchester, Washington D.C.
- Harman, Graham (2017) *Object-Oriented Ontology: A new theory of everything*, Penguin Random House UK, London.
- Heidegger, Martin (1927) *Sein und Zeit*, Max Niemeyer, Halle.
- Heidegger, Martin (1936) "Der Ursprung des Kunstwerks", in: *Holzwege (1935-1946)*, GA, Bd. 5, hrsg. von F. W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt am Main.

- Heidegger, Martin (1954) "Bauen Wohnen Denken", in: *Vorträge und Aufsätze*, Verlag Günther Neske, Pfullingen.
- Heidegger, Martin (1968) "L'origine dell'opera d'arte", in: Martin Heidegger, *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze.
- Heidegger, Martin (1991a) "Che cosa significa pensare?", in: Martin Heidegger, *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo (1 ed. 1954, "Was heißt Denken?", in: Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Verlag Günther Neske, Pfullingen), Mursia, Milano, pp. 85-95.
- Heidegger, Martin (2012) *Essere e tempo*, Mondadori, Milano.
- Heidegger, Martin (2015) *Construir Habitar Pensar, Bauen Wohnen Denken*, La Oficina Ediciones, Madrid.
- Husserl, Edmund (1950) *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, M. Nijhoff, Den Haag.
- Husserl, Edmund (1969) *Meditazioni cartesiane e i discorsi parigini*, Valentino Bompiani, Milano.
- Kant, Immanuel (1787) *Kritik der reinen Vernunft*, J. F. Hartknoch, Riga.
- Kant, Immanuel (1975) *Critica della ragion pura*, Laterza, Roma/Bari.
- Kepes, Gyorgy (1969) [1944] *Language of vision*, Paul Theobald and Co., Chicago.
- Muñoz Viñas, Salvador (2003) *Teoría contemporánea de la restauración*, Ed. Síntesis, Madrid.
- Muñoz Viñas, Salvador (2017) *Teoría contemporanea del restauro*, Castelvecchi, Roma.
- Ortega y Gasset, José (2014) [1925] *La deshumanización del arte*, Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid.
- Pedretti, Bruno (2007) *La forma dell'incompiuto. Quaderno, abbozzo e frammento come opera del moderno*, De Agostini, Novara.
- Rowe, Colin e Robert Slutzky (1963) "Transparency: literal and phenomenal", *Perspecta* (8): 45-54.
- Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel (1897) *Histoire d'un dessinateur. Comment on apprend à dessiner*, Hetzel e c., Paris.
- Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel (1992) *Storia di un disegnatore. Come si impara a disegnare*, Introduzione di Fiorenzo Bertan, Cavallino, Venezia.