

Cesare Brandi
Teoria del restauro



Piccola Biblioteca Einaudi

I.

Il concetto di restauro

Comunemente s'intende per restauro qualsiasi intervento volto a rimettere in efficienza un prodotto dell'attività umana. In questa comune concezione del restauro, che s'identifica a quello che più esattamente deve denominarsi schema preconcettuale¹, si trova già enucleata la nozione di un intervento su un prodotto dell'attività umana: qualsiasi altro intervento o nella sfera biologica o in quella fisica non rientra dunque neanche nella nozione comune di restauro. Nel progredire allora dallo schema preconcettuale di restauro al concetto, è inevitabile che la concretizzazione avvenga riguardo alla varietà dei prodotti dell'attività umana a cui deve applicarsi quel particolare intervento che si chiama restauro. Si avrà dunque un restauro relativo a manufatti industriali e un restauro relativo alle opere d'arte: ma se il primo finirà per porsi come sinonimo di risarcimento o di restituzione in pristino, il secondo ne differirà, né solo per la diversità delle operazioni da compiere. Finché si tratta, infatti, di prodotti industriali, intendendosi ciò nella scala più vasta che parte dal più minuto artigianato, lo scopo del restauro sarà con ogni evidenza di ristabilire la funzionalità del prodotto, e, pertanto, la natura dell'intervento di restauro sarà esclusivamente legata alla realizzazione di questo scopo.

Ma allorché si tratti invece di opera d'arte, anche se fra le opere d'arte se ne trovano che posseggono strut-

¹ Per il concetto di schema preconcettuale si veda CESARE BRANDI, *Celso o della Poesia*, Einaudi, Torino 1957, pp. 37 sg.

turalmente uno scopo funzionale, come le architetture e in genere gli oggetti della cosiddetta arte applicata, risulterà chiaramente che il ristabilimento della funzionalità, se pure rientra nell'intervento di restauro, non ne rappresenta in definitiva che un lato o secondario o concomitante, mai quello primario e fondamentale che ha riguardo all'opera d'arte in quanto opera d'arte.

Si rivelerà subito allora che lo speciale prodotto dell'attività umana a cui si dà il nome di opera d'arte, lo è per il fatto di un singolare riconoscimento che avviene nella coscienza: riconoscimento doppiamente singolare, sia per il fatto di dovere essere compiuto ogni volta da un singolo individuo, sia perché non altrimenti si può motivare che per il riconoscimento che il singolo individuo ne fa. Il prodotto umano a cui va questo riconoscimento si trova là, davanti ai nostri occhi, ma può essere classificato genericamente fra i prodotti dell'attività umana, finché il riconoscimento che la coscienza ne fa come opera d'arte, non l'eccettua in modo definitivo dalla comunanza degli altri prodotti. È questa, sicuramente, la caratteristica peculiare dell'opera d'arte in quanto non si interroga nella sua essenza e nel processo creativo che l'ha prodotta, ma in quanto entra a far parte del mondo, del particolare essere nel mondo di ciascun individuo. Una tale peculiarità, non dipende dalle premesse filosofiche da cui ci si parte, ma, quali che esse siano, deve essere subito enucleata solo che si accetti l'arte come un prodotto della spiritualità umana.

Non si creda perciò che occorra partirsi da una concezione idealistica, perché anche collocandosi al suo polo opposto, ad un punto di partenza pragmatista, risulta ugualmente l'essenzialità, per l'opera d'arte, del suo riconoscimento come opera d'arte.

Ci si riferisca così al Dewey² e si troverà questa carat-

² JOHN DEWEY, *Art as experience*, New York 1934: ci si riferisce, per comodità di raffronto, alla traduzione italiana di Maltese, *Arte come esperienza*, La Nuova Italia, Firenze 1951, p. 130.

teristica chiaramente indicata: «Un'opera d'arte, non importa quanto vecchia e classica, è attualmente e non solo potenzialmente un'opera d'arte quando vive in qualche esperienza individualizzata. In quanto pezzo di pergamena, di marmo, di tela, essa rimane (soggetta, però, alle devastazioni del tempo) identica a se stessa attraverso gli anni. Ma come opera d'arte essa viene ricreata ogni volta che viene sperimentata esteticamente». Il che significa che fino a quando questa *ricreazione* o *riconoscimento* non avviene, l'opera d'arte è opera d'arte solo potenzialmente, o, come noi abbiamo scritto, non *esiste* che in quanto *essente*, in quanto cioè, come risulta anche nel passo di Dewey, è un pezzo di pergamena, di marmo, di tela.

Una volta posto in chiaro questo punto, non sarà fonte di sorpresa, farne discendere il seguente corollario: qualsiasi comportamento verso l'opera d'arte, ivi compreso l'intervento del restauro, dipende dall'avvenuto riconoscimento o no dell'opera d'arte come opera d'arte. Ma se il comportamento verso l'opera d'arte è legato strettamente al giudizio di artisticità - che a questo arriva il riconoscimento - anche la qualità dell'intervento ne sarà non meno strettamente determinata. Il che significa che anche quella fase del restauro, che l'opera d'arte può avere in comune con altri prodotti dell'attività umana, non rappresenta che una fase complementare rispetto alla qualificazione che l'intervento riceve dal fatto di dovere essere attuato su un'opera d'arte. Ne discende anche la legittimità, a causa di questa singolarità inconfondibile, di eccettuare il restauro, come restauro di opera d'arte, dall'accezione comune di restauro che si è esplicitata dapprima, e la necessità di articolarne il concetto, non già in base ai procedimenti pratici che caratterizzano il restauro di fatto, ma in base al concetto dell'opera d'arte da cui si riceve la qualificazione.

Si è giunti così a riconoscere il legame inscindibile che intercorre fra il restauro e l'opera d'arte, in quanto che l'opera d'arte condiziona il restauro e non già l'opposto. Ma noi abbiamo visto che essenziale per l'opera d'arte è

il riconoscimento come tale, e che in quel momento sta il reingresso dell'opera d'arte nel mondo. Il legame fra restauro e opera d'arte s'istituisce perciò all'atto del riconoscimento, e continuerà a svilupparsi in seguito, ma nell'atto del riconoscimento ha le sue premesse e le sue condizioni. Da quel riconoscimento entrerà in considerazione non solo la materia di cui l'opera d'arte sussiste, ma la bipolarità con cui l'opera d'arte si offre alla coscienza.

Come prodotto dell'attività umana l'opera d'arte pone infatti una duplice istanza: l'istanza estetica che corrisponde al fatto basilare dell'artisticità per cui l'opera è opera d'arte; l'istanza storica che le compete come prodotto umano attuato in un certo tempo e luogo e che in certo tempo e luogo si trova. Come si vede non è neppure necessario aggiungere l'istanza della utensilità, che, in definitiva è l'unica avanzata per gli altri prodotti umani, perché codesta utensilità, se presente, come nell'architettura, nell'opera d'arte, non potrà essere presa in considerazione a se, ma in base alla consistenza fisica e alle due istanze fondamentali con cui si struttura l'opera d'arte nella recezione che ne fa la coscienza.

L'aver ricondotto il restauro in rapporto diretto con il riconoscimento dell'opera d'arte in quanto tale, permette ora di darne la definizione: *il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro.*

Da questa struttura fondamentale dell'opera d'arte, nella recezione che ne avviene da parte della coscienza individuale, dovranno naturalmente discendere anche i principî ai quali sarà necessario che si ispiri il restauro nella sua attuazione pratica.

La consistenza fisica dell'opera deve necessariamente avere la precedenza, perché rappresenta il luogo stesso della manifestazione dell'immagine, assicura la trasmissione dell'immagine al futuro, ne garantisce quindi la recezione nella coscienza umana. Pertanto, se dal punto di vista del riconoscimento dell'opera d'arte come tale, ha preminenza

assoluta il lato artistico, all'atto che il riconoscimento mira a conservare al futuro la possibilità di quella rivelazione, la consistenza fisica acquista un'importanza primaria.

Infatti, seppure il riconoscimento debba avvenire ogni volta nella singola coscienza, in quel momento stesso appartiene alla coscienza universale, e l'individuo che gode di quella rivelazione immediata, si pone immediatamente l'imperativo, categorico come l'imperativo morale, della conservazione. La conservazione si snoda su una gamma infinita che va dal semplice rispetto all'intervento più radicale, come si ha nel caso di distacchi di affreschi, trasporti di pitture su tavola o su tela.

Ma è chiaro che, seppure l'imperativo della conservazione si rivolga genericamente all'opera d'arte nella sua complessa struttura, specialmente riguarda la consistenza materiale in cui si manifesta l'immagine. Per questa consistenza materiale dovranno farsi tutti gli sforzi e le ricerche perché possa durare il più a lungo possibile.

Ma sarà altresì, qualsiasi intervento al riguardo, il solo in ogni caso legittimo e imperativo: il solo che deve esplicitarsi colla più vasta gamma di sussidi scientifici: e il primo, se non l'unico, che veramente l'opera d'arte consenta e richieda nella sua fissa e irripetibile sussistenza d'immagine.

Donde si chiarisce il primo assioma: *si restaura solo la materia dell'opera d'arte.*

Ma i mezzi fisici a cui è affidata la trasmissione dell'immagine, non sono affiancati a questa, sono anzi ad essa coestensivi: non c'è la materia da una parte e l'immagine, dall'altra. E tuttavia, per quanto coestensivi all'immagine, non in tutto e per tutto tale coestensività potrà dichiararsi interiormente all'immagine. Una certa parte di codesti mezzi fisici funzionerà da supporto per gli altri ai quali più propriamente è affidata la trasmissione dell'immagine, ancorché questi ne necessino per ragioni strettamente legate alla sussistenza dell'immagine. Così le fondamenta per un'architettura, la tavola o la tela per una pittura e via dicendo.

Qualora le condizioni dell'opera d'arte si rivelino tali da esigere un sacrificio di una parte di quella sua consistenza materiale, il sacrificio o comunque l'intervento dovrà essere compiuto secondo che esige l'istanza estetica. E sarà questa istanza la prima in ogni caso, perché la singolarità dell'opera d'arte rispetto agli altri prodotti umani non dipende dalla sua consistenza materiale e neppure dalla sua duplice storicità, ma dalla sua artisticità, donde, una volta perduta questa, non resta più che un relitto.

D'altro canto non potrà neppure essere sottovalutata l'istanza storica. S'è detto che l'opera d'arte gode di una duplice storicità, e cioè quella che coincide con l'atto che la formulava, l'atto della creazione, e fa capo dunque ad un artista, a un tempo e a un luogo, e una seconda storicità che le proviene dal fatto di insistere nel presente di una coscienza, e dunque una storicità che ha riferimento al tempo e al luogo dove in quel momento si trova. Torneremo più particolarmente sul tempo rispetto all'opera d'arte, ma sul momento la distinzione dei due momenti è sufficiente.

Il periodo intermedio fra il tempo in cui l'opera fu creata e questo presente storico che continuamente si sposta in avanti, sarà costituito da altrettanti presenti storici che son divenuti passato, ma del cui transito l'opera potrà avere conservato le tracce. Ma anche rispetto al luogo dove l'opera fu creata o dove fu destinata e quello in cui si trova al momento della nuova recezione nella coscienza, potranno essere rimaste tracce nel vivo stesso dell'opera.

Ora l'istanza storica non solo si riferisce alla prima storicità ma anche alla seconda.

Il contemperamento fra le due istanze rappresenta la dialetticità del restauro, proprio come momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte come tale.

Conseguentemente si può enunciare il secondo principio di restauro: *il restauro deve minare 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.*

La materia dell'opera d'arte

Il primo assioma relativo alla materia dell'opera d'arte come unico oggetto dell'intervento di restauro esige un approfondimento del concetto di materia in relazione all'opera d'arte. Il fatto che i mezzi fisici di cui abbisogna l'immagine per manifestarsi, rappresentino un mezzo e non un fine, non deve esimere dall'indagine di che cosa costituisca la materia rispetto all'immagine, indagine che l'Estetica idealistica ha creduto in genere di trascinare ma che l'analisi dell'opera d'arte invincibilmente ripresenta. Del resto già Hegel non poté esimersi dal riferirsi al «materiale esterno e dato», seppure non dette una concettualizzazione della materia riguardo all'opera d'arte. In questo rapporto la materia acquista una precisa fisionomia ed è in base a tale rapporto che deve allora essere definita, poiché sarebbe del tutto inoperante rifarsi ad un punto di vista ontologico, o gnoseologico o epistemologico. Sarà solo in un secondo momento, quando si giungerà all'intervento pratico di restauro, che abbisognerà anche una conoscenza scientifica della materia nella sua costituzione fisica. Ma preliminarmente, e soprattutto in relazione al restauro, va definito che cosa sia la materia in quanto rappresenta contemporaneamente il tempo e il luogo dell'intervento di restauro. Per ciò noi non possiamo servirci che di un punto di vista fenomenologico, e, sotto quest'aspetto, la materia si ostende, come «quanto serve all'epifania dell'immagine». Una tale definizione riflette un procedimento analogo a quello che conduce alla definizione del bello, non altrimenti

ti definibile che in via fenomenologica, come già fece la Scolastica: «quod visum placet».

La materia come epifania dell'immagine dà allora la chiave dello sdoppiamento che già si è adombrato e che ora si definisce come *struttura e aspetto*.

La distinzione di queste due accezioni fondamentali pone altresì il concetto della materia nell'opera d'arte, non diversamente ma più inseparabilmente di quello che è il *verso* e il *retto* per la medaglia. È chiaro che l'essere *aspetto* in prevalenza o in prevalenza *struttura* saranno due funzioni della materia nell'opera d'arte, di cui l'una non contraddirà normalmente l'altra, senza che con ciò possa escludersi un conflitto. Un tale conflitto, come già per l'istanza estetica in contrasto con l'istanza storica, non potrà essere risolto che con la preminenza dell'aspetto sulla struttura, ove non possa venire conciliato altrimenti.

Si faccia l'esempio più evidente di un dipinto su tavola, in cui la tavola sia talmente porosa da non offrire più un supporto conveniente: la pittura sarà allora la materia come aspetto, la tavola la materia come struttura, ancorché la divisione possa risultare assai meno netta, in quanto il fatto di essere dipinta su tavola trasferisce alla pittura particolari caratteristiche che potrebbero scomparire, togliendo la tavola. E dunque la distinzione tra aspetto e struttura si rivela assai più sottile di quello che può parere di primo acchito, né sempre, ai fini pratici, sarà interamente possibile. Si faccia ora un altro esempio, quello di un edificio che, gettato parzialmente a terra da un terremoto, si presti tuttavia ad una ricostruzione o anastilosi. In questo caso l'aspetto non può essere considerato solo la superficie esterna dei conci, ma questi dovranno rimanere dei conci, non solo in superficie: tuttavia la struttura muraria interna potrà cambiare, per garantirsi da futuri terremoti, e perfino la struttura interna delle colonne, se ve ne sono, potrà essere sostituita, posto che non si alteri con ciò l'aspetto della materia. Anche qui occorrerà tuttavia una fine sensibilità per assicurarsi che la cambiata struttura non si ripercuota nell'aspetto.

Molti errori funesti e distruttivi sono proprio discesi dal fatto che non si era indagata la materia dell'opera d'arte nella sua bipolarità di aspetto e di struttura. Una radicata illusione, che, ai fini dell'arte, potrebbe dirsi illusione d'immanenza, ha fatto considerare come identici, ad esempio, il marmo ancora non rescato da una cava e quello che è divenuto statua: mentre il marmo non rescato possiede solo la sua costituzione fisica, e il marmo della statua ha subito la trasformazione radicale d'essere veicolo d'un'immagine, si è storicizzato per dato e fatto dell'opera dell'uomo, e fra il suo sussistere come carbonato di calcio e il suo essere immagine si è aperta un'incolmabile discontinuità. Donde, come immagine, si sdoppia in aspetto e struttura e pone la struttura come subordinata all'aspetto. Chi allora credesse, per il solo fatto di avere identificato la cava donde fu tratto il materiale per un monumento antico, di essere autorizzato a trarne ancora per un rifacimento del monumento stesso, ove di rifacimento si tratti e non di restauro, non vedrebbe giustificata la sua pretesa dal fatto che la *materia è la stessa*: la materia non sarà affatto la stessa, ma in quanto storicizzata dall'opera attuale dell'uomo, a questa e non alla più lontana epoca apparterrà, e, per quanto chimicamente la stessa, sarà diversa, e arriverà ugualmente a costituire un falso storico ed estetico.

Un altro errore, ancora in certuni radicato, e che medesimamente deriva dalla insufficiente indagine su quello che rappresenta la materia nell'opera d'arte, si annida nella concezione, cara al positivismo di Semper e di Taine, riguardo alla materia che genererebbe o comunemente determinarebbe lo stile. Sarà chiaro che un simile sofisma deriva dalla mancata distinzione della struttura dall'aspetto e dall'assimilazione della materia, in quanto veicolo della forma, alla forma stessa. Si veniva in definitiva a considerare l'aspetto che la materia assume nell'opera d'arte come funzione della struttura.

Al polo opposto, l'aver trascurato, come avviene nelle estetiche idealistiche, il ruolo della materia nell'im-

magine, deriva dal non aver riconosciuto l'importanza della materia come struttura, arrivando allo stesso risultato d'assimilare l'aspetto alla forma ma dissolvendola come materia.

La distinzione basilare dell'aspetto dalla struttura può arrivare talora ad una dissociazione tale che l'aspetto preceda, paradossalmente, la struttura, ma solo in quei casi in cui l'opera d'arte non appartenga al novero di quelle dette figurative, come la poesia e la musica, nelle quali la scrittura - che peraltro non è il mezzo fisico proprio a quelle arti ma il tramite - fa precedere, e sia pure in aspetto simbolico, l'aspetto all'effettiva produzione del suono della nota o della parola.

Un'altra concezione erronea della materia nell'opera d'arte, limita questa alla consistenza materiale di cui risulta l'opera stessa. E concezione che sembra difficile smontare, ma che, a dissolverla, basta contrapporre alla nozione che la materia permette l'estrinsecazione dell'immagine, e che l'immagine non limita la sua spazialità all'involucro della materia trasformata in immagine: potranno essere assunti come mezzi fisici di trasmissione dell'immagine anche altri elementi intermedi tra l'opera e il riguardante. In primissimo luogo si pongono allora la qualità dell'atmosfera e della luce. Anche una certa limpida atmosfera e una certa sfolgorante luce possono essere state assunte come il luogo stesso di manifestazione dell'immagine, a non minor titolo del marmo e del bronzo o di altra materia. Onde sarebbe inesatto sostenere che per il Partenone è stato usato come mezzo fisico il solo pentelico, perché non meno del pentelico, è materia l'atmosfera e la luce in cui si trova. Dove la rimozione di un'opera d'arte dal suo luogo d'origine dovrà essere motivata per il solo e superiore motivo della sua conservazione.

3.

L'unità potenziale dell'opera d'arte

Chiarito il significato e i limiti da assegnarsi alla materia come attinente alla epifania dell'opera d'arte, va ora indagato il concetto di unità, a cui è necessario riferirsi per definire i limiti del restauro.

Si comincerà con l'escludere che l'unità realizzata dall'opera d'arte possa essere concepita come l'unità organica e funzionale che caratterizza il mondo fisico dal nucleo atomico all'uomo. E, in questo senso, basterebbe anche definire l'unità dell'opera d'arte, come unità qualitativa e non quantitativa: ciò tuttavia non servirebbe a staccare nettamente l'unità dell'opera d'arte da quella organico-funzionale, in quanto che il fenomeno della vita non è quantitativo ma qualitativo.

Noi dobbiamo inizialmente sondare la inderogabilità di attribuire il carattere di unità all'opera d'arte, e precisamente l'unità che spetta all'*intero*, e non l'*unità* che si raggiunge nel *totale*. Se infatti l'opera d'arte non dovesse concepirsi come un *intero*, dovrebbe considerarsi come un *totale*, e in conseguenza risultare composta di parti: da ciò si giungerebbe ad un concetto geometrico dell'opera d'arte simile al concetto geometrico del bello, e per questo varrebbe, come per il bello, la critica a cui già il concetto fu sottoposto da Plotino. Così, se l'opera d'arte risulterà composta di parti che siano ciascuna a se un'opera d'arte, in realtà noi dovremo concludere che o quelle parti singolarmente non sono così autonome come si vorrebbe, e la partizione ha valore di ritmo, o che, nel contesto in cui appaiono, perdono quel valore

individuale per essere riassorbite nell'opera che le contiene. O l'opera d'arte che le contiene è una silloge e non un'opera d'arte unitaria, oppure le opere d'arte singole appartengono nel complesso in cui vengono inserite. L'individualità che ne fa, ciascuna per se, un'opera autonoma. Questa speciale attrazione che esercita l'opera d'arte sulle sue parti, quando si presenti come composta di parti, è già la negazione implicita delle parti come costitutive dell'opera d'arte.

Ma si faccia il caso di un'opera d'arte che effettivamente sia composta di parti, le quali, prese ciascuna a se non abbiano nessuna particolare prelazione estetica, se non una di generico edonismo collegato alla bellezza della materia, alla purezza del taglio e via dicendo. Prendiamo cioè il caso del mosaico per la pittura, come degli elementi, dei mattoni e dei conci per l'architettura. Senza dilungarsi ora sul problema, che per noi è qui collaterale, del valore di ritmo che può essere cercato e sfruttato dall'artista nella frammentazione della materia di cui si serve per formulare l'immagine, rimane il fatto che tanto le tessere musive quanto i conci, una volta scolti dalla concatenazione formale che l'artista ha loro imposto, rimangono inerti e non conservano nessuna traccia efficiente dell'unità in cui erano stati convogliati dall'artista. Sarà come leggere delle parole in un dizionario, quelle stesse parole che il poeta aveva raggruppate in un verso, e che, sciolte dal verso, ritornano dei gruppi di suoni semantici e nulla più.

È dunque il mosaico, e la costruzione fatta di conci separati, il caso che più eloquentemente dimostra l'impossibilità per l'opera d'arte di essere concepita come un totale, quando invece deve realizzare un intero.

Ma una volta accettata per l'opera d'arte l'«unità dell'intero» occorrerà domandarsi se questa *unità* non riproduca l'unità organica o funzionale quale viene fondata continuamente dall'esperienza. Qui le cose che formano la natura non sussistono come monadi indipendenti: la foglia chiama il ramo, il ramo l'albero, le zampe e le

teste tagliate che si vedono nelle macellerie fanno ancora parte dell'animale, e perfino gli indumenti, per quanto presentati nelle pieghe stereotipe della confezione, si riferiscono ineluttabilmente all'uomo. Alla base della nostra esperienza e cioè nel nostro quotidiano essere nel mondo, sta proprio l'esigenza di riconoscere legami che connettano fra di loro le cose esistenti e di ridurre al minimo o espungere le cose inutili, quelle cioè i cui nessi con la nostra esistenza o sono ignoti o comunque decaduti. È chiaro come questa connessione esistenziale delle cose è funzione stessa della conoscenza, ed è il primo momento della scienza: in base a questa elaborazione scientifica si stabiliscono le leggi e si rendono possibili le previsioni. Onde nessuno dubita, se vede la testa di un agnellino sul banco di un macellaio, che questo avesse, da vivo, quattro zampe.

Ma 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*: la riduzione fenomenologica che serve ad indagare l'esistente, diviene in Estetica l'assioma stesso che definisce l'esistenza dell'immagine. Perciò l'immagine di un uomo, di cui, in una pittura, si veda solo un braccio, possiede solo un braccio, né si può ritenere mutilata per questo, perché in verità non possiede nessun braccio, posto che il «braccio-che-si-vede-dipinto» non è un braccio ma solo una funzione semantica rispetto al contesto figurativo che l'immagine sviluppa. La supposizione dell'*altro* braccio, di quello cioè che non è dipinto, non appartiene più alla contemplazione dell'opera d'arte, ma all'operazione inversa a quella per cui l'opera d'arte è nata, e cioè alla retrocessione dell'opera d'arte a riproduzione di oggetto naturale, per cui l'oggetto naturale ivi raffigurato, l'animale-uomo in questo caso, doveva possedere un altro braccio.

Ora, per quanto ognuno sul principio possa essere

convinto del contrario, e che cioè, chi guardi il ritratto di un uomo a cui si vede solo un braccio, istintivamente riproduca in se l'unità organica di un uomo con due braccia, viceversa la recezione intuitiva e spontanea dell'opera d'arte avviene esattamente nel modo da noi indicato, limitando la sostanza conoscitiva dell'immagine, ovvero sia il suo valore semantico, a quello che ne dà l'immagine e non oltre. Di questa osservazione noi possiamo dare delle riprove indirette. Si pensi ad una persona che s'imbatta in una mano tagliata o addirittura in una testa umana: nell'orrore che proverà, neppure un istante potrà dubitare che appartenessero ad un individuo. Ma la raffigurazione in scultura di una mano isolata o di una testa, a meno che non sia fatta per simulare dei resti umani, non solo non susciterà nessun orrore, ma neppure suggerirà il pensiero che vi si raffiguri delle parti di un organismo rescisse da questo organismo. Tanto che occorreranno speciali accorgimenti perché la raffigurazione in scultura di una testa isolata possa interpretarsi senza anfibologia come di una testa staccata dal busto. L'iconografia di San Giovanni Battista o di San Dionigi lo insegna.

Con ciò si documenta che l'unità organico-funzionale della realtà esistenziale risiede nelle funzioni logiche dell'intelletto mentre l'unità figurativa dell'opera d'arte si dà *in una* con l'intuizione dell'immagine come opera d'arte.

Arrivati a questo punto noi siamo in possesso di due proposizioni, che sono definite per fare il punto del restauro e cioè regolare una prassi.

Noi abbiamo trovato infatti che l'opera d'arte gode di una singolarissima unità per cui non può considerarsi come composta di parti: in secondo luogo, che questa unità non può essere equiparata all'unità organico funzionale della realtà esistenziale. Donde discendono due corollari.

Per il primo noi deduciamo che l'opera d'arte, non constando di parti, se fisicamente frantumata, dovrà continuare a sussistere *potenzialmente* come un *tutto* in

ciascuno dei suoi frammenti e questa *potenzialità* sarà esigibile in una proposizione direttamente connessa alla traccia formale superstita, in ogni frammento, alla disgregazione della materia.

Per il secondo, si inferisce che se la «forma» di ogni singola opera d'arte è indivisibile, ove materialmente l'opera d'arte risulti divisa, si dovrà cercare di sviluppare la potenziale unità originaria che ciascuno dei frammenti contiene, proporzionalmente alla sopravvivenza formale ancora superstita in essi.

Con questi due corollari si viene a negare che si possa intervenire nell'opera d'arte mutilata e ridotta in frammenti per *analogia*, perché il procedimento per *analogia* esigerebbe come principio l'equiparazione dell'unità intuitiva dell'opera d'arte all'unità logica con cui si pensa la realtà esistenziale. Ciò che si è refutato.

In secondo luogo si produce il comma che l'intervento volto a rintracciare l'unità originaria, sviluppando l'unità potenziale dei frammenti di quel *tutto* che è l'opera d'arte, deve limitarsi a svolgere i suggerimenti impliciti nei frammenti stessi o reperibili in testimonianze autentiche dello stato originario.

Ma naturalmente a questo comma, che si collega all'inizio stesso dell'azione di restauro, si presentano le due istanze, l'istanza storica e l'istanza estetica, che dovranno, nel reciproco contemperamento, fissare il punto di quello che può essere il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, senza che venga a compiersi un falso storico o a perpetrarsi un'offesa estetica.

Ne discenderanno alcuni principi che per essere pratici non potranno ormai dirsi empirici.

Il primo è che l'integrazione dovrà essere sempre e facilmente riconoscibile; ma senza che per questo si debba venire ad infrangere proprio quell'unità che si tende a ricostruire. Quindi l'integrazione dovrà essere invisibile alla distanza a cui l'opera d'arte deve essere guardata ma immediatamente riconoscibile, e senza bisogno di speciali strumenti, non appena si venga ad una visio-

ne appena ravvicinata. In questo senso si contraddice a molti assiomi del restauro detto archeologico, perché si viene ad asserire non solo la necessità di raggiungere l'unità cromatico-luminosa dei frammenti con le integrazioni, ma ove la distinzione fra pezzi aggiunti e frammenti possa essere assicurata con una speciale e durevole lavorazione, non si esclude neppure l'uso di una stessa materia e della patinatura artificiale, sempreché di restauro si tratti e non di rifacimento.

Il secondo principio è relativo alla materia di cui risulta l'immagine, la quale è insostituibile solo ove collabori direttamente alla figuratività dell'immagine in quanto cioè è aspetto e non per tutto quanto è struttura. Da ciò deriva, ma sempre in armonia con l'istanza storica, la più grande libertà di azione relativamente ai supporti, alle strutture portanti e via dicendo.

Il terzo principio si riferisce al futuro: e cioè prescrive che ogni intervento di restauro non renda impossibili anzi faciliti gli eventuali interventi futuri.

Ma con ciò che precede non sarebbe esaurito il problema, perché resta pur sempre aperto il problema delle lacune, posto dall'esigenza stessa che proibisce le integrazioni di fantasia. Altra cosa è sviluppare la figuratività del frammento fino a permettere che si saldi con il frammento successivo seppure non contiguo, altro è surrogare l'elemento figurativo scomparso con un'integrazione analogica. Perciò il problema della lacuna rimane sempre aperto.

Una lacuna, per quanto riguarda l'opera d'arte, è una interruzione nel tessuto figurativo. Ma, contrariamente a quello che si crede, la cosa più grave, riguardo all'opera d'arte, non è tanto quel che manca quanto quel che indebitamente si inserisce. La lacuna, infatti, avrà una forma e un colore, irrelativi alla figuratività dell'immagine rappresentata. S'inscrive, cioè, come corpo estraneo.

Ora, le analisi e le esperienze della *Gestalt-psychologie* ci aiutano molto bene ad interpretare il senso della lacuna e a cercare i mezzi per neutralizzarla.

La lacuna, pur con una conformazione fortuita, si pone

come *figura* rispetto ad un *fondo* che allora viene a essere rappresentato dal dipinto. Nell'organizzazione spontanea della percezione, insieme con l'esigenza di simmetria, e con quella della forma più semplice, con cui cioè si cerca di interpretare di getto la complessità di una percezione visiva, c'è il rapporto istituzionale di figura e fondo. È cioè, uno schema spontaneo della percezione di istituire in una percezione visiva un rapporto di figura di fondo. Questo rapporto è poi articolato e sviluppato nella pittura secondo la spazialità prescelta all'immagine, ma quando nel tessuto della pittura si determina una lacuna, questa «figura» non prevista viene colta come figura a cui la pittura fa da fondo: donde alla mutilazione dell'immagine si aggiunge una *svlutazione*, una retrocessione a fondo di ciò che invece è nato come figura. Di qui, nei primi tentativi di stabilire una metodologia del restauro, che rifuggisse dalle integrazioni di fantasia, venne allora la prima soluzione empirica della *tinta neutra*. Si cercava cioè di spingere questa emergenza in prima fila della lacuna provando a ricacciarla indietro con una tinta il più possibile priva di timbro. Il metodo era onesto ma insufficiente. Inoltre fu facile notare che non esiste tinta neutra, che qualsiasi presunta tinta neutra in realtà veniva ad influenzare la distribuzione cromatica del dipinto, perché da questa vicinanza dei colori alla tinta neutra, si spingevano i colori dell'immagine e si rafforzava nella sua intrusa individualità quello della lacuna. Con ciò sembrava di essere arrivati ad una aporia. Per conto nostro notammo subito che bisognava impedire che la lacuna *componesse* con i colori del dipinto, sicché comparisse sempre ad un livello diverso di quello del dipinto stesso: o più avanti o più indietro. Eravamo infatti partiti dall'osservazione ovvia che se appare una macchia su un vetro posto davanti ad un dipinto, questa macchia, che pure toglie la visibilità di quel che c'è sotto, quasi come fosse una lacuna, poiché è percepita ad un livello diverso dalla superficie del dipinto fa percepire la continuazione del dipinto al di sotto della macchia.

Perciò, se otterremo di dare alla lacuna una colorazione che invece di accordarsi o di non eccellere sui colori del dipinto, se ne stacchi violentemente nel tono e nella luminosità se non nel timbro, la lacuna funzionerà come la macchia sul vetro: farà percepire la continuazione della pittura al di sotto della lacuna. Questo criterio fu applicato per le difficili campiture dell'Annunciazione di Antonello da Palazzolo Acreide: le lacune appaiono come macchie al di sopra del dipinto. Non era ancora la soluzione ottima ma era pur sempre migliore delle precedenti. In realtà per migliorarla è bastato applicare il principio della differenza di livello (ove la statica del colore lo permetta), alla lacuna, facendo in modo che la lacuna da *figura* a cui il dipinto fa da fondo, funzioni da fondo su cui il dipinto è figura. Allora, anche l'irregolarità casuale della lacuna non incide più violentemente sul tessuto pittorico, e non retrocedendo a fondo, si pone come una parte della materia-struttura elevata ad aspetto. Così, il più delle volte, è sufficiente mettere in vista il legno o la tela del supporto per ottenere un risultato pulito e piacevole, soprattutto perché si toglie ogni ambiguità al violento affiorare della lacuna come figura. In tal senso anche il colore, retrocesso al livello di fondo, campisce ma non collabora, non compone direttamente con la distribuzione cromatica sulla superficie pittorica.

Questa soluzione, per quanto escogitata d'intuito, ha ricevuto l'avvallo e la spiegazione dalla *Gestalt-psychologie*, in quanto appunto mette a frutto un meccanismo spontaneo della percezione.

4.

Il tempo riguardo all'opera d'arte e al restauro

Dopo avere riconosciuta la peculiare struttura dell'opera d'arte come unità ed avere esplicitato come e fino a che punto sia possibile la ricostituzione dell'unità potenziale, che è l'imperativo stesso della istanza estetica in relazione al restauro, occorre approfondire, in relazione all'istanza storica, la disamina del tempo per quel che riguarda l'opera d'arte.

È verità ormai acquisita che una distinzione delle arti nel tempo e nello spazio, è distinzione provvisoria e illusoria, in quanto tempo e spazio costituiscono le condizioni formali a qualsiasi opera d'arte e si ritrovano strettamente fusi nel ritmo che istituisce la forma.

Pur tuttavia il *tempo*, oltre che come struttura del ritmo, si incontra nell'opera d'arte, né più sotto l'aspetto formale, ma in quello fenomenologico, in tre momenti diversi, e per qualsiasi opera d'arte si tratti. E cioè, in primo luogo, come *durata* nell'estrinsecazione dell'opera d'arte mentre viene formulata dall'artista; in secondo luogo, come intervallo interposto fra la fine del processo creativo e il momento in cui la nostra coscienza attualizza in se l'opera d'arte; in terzo luogo, come *attimo* di questa fulgurazione dell'opera d'arte nella coscienza.

Queste tre accezioni del *tempo* storico nell'opera d'arte sono lungi dall'essere sempre presenti e perspicue in chi si rivolge all'opera d'arte; ed anzi generalmente, si tende a confonderle o a sostituire con l'accezione temporale del tempo storico dell'opera d'arte, globalmente