

Giovanna Martellotti
Lidia Rissotto
Rosalia Varoli Piazza

La Scuola di Alta Formazione dell'ISCR.

Discorsi di apertura dell'anno accademico 2011-2012

PRESENTAZIONE DEL DIRETTORE DELLA SCUOLA DELL'ISCR

*Ognuno vede i problemi a modo suo,
tende a non ascoltare gli altri
e non riesce quasi mai
a raffigurarsi l'intero problema.*
(Udana VI, 4, 66-69)

La Scuola di Alta Formazione dell'Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro con la giornata di oggi, martedì 18 ottobre, inaugura l'apertura dell'anno formativo 2011-2012, ma non solo: è questo infatti un anno un po' speciale perché, a distanza di settant'anni dal primo corso avviato presso l'Istituto, tutti i corsi per restauratore attivi sul territorio nazionale sono stati tra loro omologati all'interno di un quadro normativo definito, che riconosce l'importanza degli studi condotti a livello universitario e il restauratore un professionista. Gli istituti del Ministero beni culturali, le Università, le Accademie, e gli Istituti privati accreditati sono le istituzioni coinvolte nella formazione del restauratore.

Evento di estrema importanza è avere definito gli 'attori' e i 'luoghi della formazione' per il restauratore, una pietra miliare nel complesso percorso di questa professione, che si dovrà accompagnare alla consapevolezza di dovere condividere anche una solida base comune di riferimenti concettuali da tempo definiti presso le strutture formative di eccellenza e tuttora

validissimi, ci si riferisce all'Istituto Centrale del Restauro, all'Opificio delle Pietre Dure e all'Istituto di Patologia del libro.

La 'Conservazione' nasce da un dialogo strettamente integrato e interdisciplinare tra le diverse professionalità che concorrono all'intervento di restauro – storici, scientifici, restauratori – dove siano rispettati il criterio del 'minimo intervento' come regola fondamentale; quello della 'reversibilità' almeno potenziale; quello della sua 'individuazione' a vista; quello della 'compatibilità' fisico-chimica; quello del 'rispetto' dell'opera, nel senso che tutte le scelte tecniche volte ai fini dell'intervento devono avere come obiettivo la salvaguardia dei significati storici ed estetici che definiscono la sua specificità¹.

Tutti aspetti essenziali della formazione professionale del restauratore che, per essere un interprete intelligente, come ha scritto Michele Cordaro, non può diventare «una piccola, generica, superficiale e approssimativa enciclopedia in compendio, del tipo 'non tutto ma di tutto'»², ma una persona in grado di 'guardare' e 'vedere' l'opera in tutte le sue sfaccettature, come magistralmente ci dimostrerà Rosalia Varoli (Rosalia Varoli Piazza ha lavorato lungamente presso l'ICR e in seguito presso l'ICCROM) con il suo intervento, mentre la 'curiosità', una qualità poco citata tra quelle usualmente decantate e abusate come la 'pazienza' e la 'capacità manuale', verrà evidenziata da Giovanna Martellotti (Giovanna Martellotti si è diplomata restauratrice presso l'ICR e lavora dal 1977 nella

cooperativa C.B.C.), che con la sua lunga e prestigiosa esperienza di restauro è stata capace di individuarla come atteggiamento essenziale dell'essere restauratori, e come essere curiosi in questa professione non sia un difetto, ma al contrario è un aspetto da coltivare lungo quelle direttive di ricerca da lei chiaramente individuate per diventare non una 'piccola enciclopedia', ma un professionista consapevole. Ed è proprio del restauratore quel modo di guardare, che Martellotti definisce la regola 'del sotto e del sopra', 'del prima e del dopo' in un tempo 'incommensurabilmente più lungo di chiunque altro' gli permetterà se ben indirizzato di diventare un 'interprete privilegiato' in grado di formulare delle ipotesi attendibili sulla genesi dell'opera e comprendere, nel profondo, la logica degli accadimenti che l'hanno portata fino a noi.

(L.R.)

■ GUARDARE VEDERE. BASTANO DUE OCCHI?

Il 18 ottobre del 1941, settanta anni fa esatti, si inaugurava l'Istituto Centrale del Restauro: una novità assoluta in Italia e nel mondo³. Ancora oggi è unico per la sua struttura: una scuola all'interno di un istituto di ricerca, e infatti si chiama Istituto e non *Gabinetto*. Gabinetti di restauro ne esistevano già, annessi ad alcuni dei maggiori Musei del mondo, ma per l'appunto Gabinetti in appoggio a strutture museali. Un Istituto invece è un organismo che non solo prevede, come in un questo caso, un centralità esterna, ma soprattutto una centralità interna, con obiettivi determinati e relative esigenze organizzative. Questa struttura ideata e progettata in modo davvero esemplare, e direi, tuttora valida, si articola intorno a tre cardini: ricerca, formazione, e consulenza che debbono lavorare in stretto contatto all'interno, in modo interdisciplinare, per poter poi essere di guida e supporto all'esterno.

Giulio Carlo Argan ha progettato l'ICR con

la sua scuola, dopo averne a lungo discusso con Cesare Brandi, e l'ha presentata nel 1938 (aveva 29 anni!) al noto Convegno dei Soprintendenti⁴. Viene discusso e approvato dal Senato del Regno il 30 giugno 1939, con entrata in vigore il 1 luglio 1939⁵.

Ma quali i presupposti, le basi sulle quali poggiavano queste novità?

Tre sono i concetti fondamentali sottesi all'idea di Argan di storia dell'arte, e di conseguenza di restauro dei manufatti pertinenti a questa area: critica, contesto, valore⁶. La storia dell'arte è infatti intesa come 'storia critica dell'arte' con il compito di giungere, secondo le proprie metodologie, e anche quindi mediante continui raffronti, all'interpretazione e alla valutazione delle opere stesse. Ma «...il giudizio critico non accerta la "qualità" artistica di un'opera se non in quanto riconosce ch'essa si situa, mediante un insieme di relazioni, in una determinata situazione storica e, in definitiva, nel *contesto* della storia dell'arte in generale»⁷. Ecco così chiarito da Argan anche il concetto di contesto. Terzo concetto cardine sotteso al progetto dell'ICR in quanto restauro delle opere d'arte, quello di valore, che Argan porrà in seguito ad apertura del suo straordinario saggio *La storia dell'arte*: «Poiché le opere d'arte sono cose a cui è connesso un valore, ci sono due modi di occuparsene. Si può aver cura delle cose: cercarle, identificarle, classificarle, conservarle, restaurarle[...]; oppure si può aver di mira il valore: ricercare in che cosa consista, come si generi e tramandi, si riconosca, si fruisca»⁸.

Nella prima immagine (fig. 1), la cima di una montagna evidenzia il concetto di Dewey di continuità tra le cose, le azioni e le passioni e tutto ciò che costituisce l'esperienza quotidiana: «Le cime delle montagne non galleggiano senza sostegno; e nemmeno sono solo poggiate sulla terra. Esse sono la terra in una delle sue manifestazioni»⁹. Il filosofo John Dewey è uno dei

**Fig. 1**

Montagne nella vallata Ampezzana.

Fig. 2

René Magritte, *Il tradimento delle immagini: questa non è una pipa*, 1928-29, olio su tela, Los Angeles County Museum of Art.

pochissimi ad essere citato nel testo di Brandi *Teoria del restauro* per chiarire come un'opera d'arte diventi tale solo quando sia riconosciuta e sperimentata esteticamente¹⁰.

Dobbiamo forse aver paura della filosofia e della teoria, o considerarle noiose, o non considerarle affatto? Assolutamente no, anche perché ci conviviamo tutti i giorni, forse senza rendercene conto, o senza 'ri-conoscere' questa nostra attività. Siamo infatti in grado di far diventare un pezzo di pergamena, di marmo, di tela... un'opera d'arte! Chiarisce infatti Dewey: «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»¹¹.

«La vera filosofia è quella che ci insegna di nuovo a vedere il mondo» asserisce un altro filosofo, Maurice Merleau-Ponty. È dunque importante per chi si occupa di storia dell'arte e di conservazione e restauro, saper vedere, conoscere la grande differenza tra guardare e vedere, tra materia e aspetto e così via? Aiutiamoci con un normalissimo dizionario arricchito di etimologie, dove possiamo trovare le radici, cioè la sto-

ria, della parola della quale vogliamo sapere qualcosa di più: questa curiosità è di importanza fondamentale per andare a fondo negli oggetti e nei concetti che ci stanno di fronte.

'Filosofia' dal greco *philo-sophía* significa, ad esempio, amore della sapienza¹². 'Teoria', dal greco *theo-rêin*, contemplare, meditare, è un insieme di ipotesi volte a spiegare un determinato fenomeno o un ordine di fenomeni: formulare una teoria; teoria della relatività, quantistica; teoria della conoscenza, e altri significati ancora¹³. Ma come dobbiamo guardare, per vedere che cosa? Quale allora la differenza tra guardare e vedere?

René Magritte, con il suo dipinto del 1926 *Ceci n'est pas une pipe*. *Il tradimento delle immagini*, (fig. 2) aiuta a comprendere alcune differenze: ci sono oggetti e ci sono le immagini di questi stessi oggetti. Non posso certo fumare con quella immagine di pipa, e dunque le immagini possono anche 'tradire'. Il dizionario spiega che immagine è ciò che appare agli occhi o alla mente, può essere quindi tangibile o intangibile; pertanto possiamo anche vedere con gli occhi della mente ciò che non è fisicamente visibile. Questo per noi è molto importante, soprattutto quando ci preoccupiamo del completamento di una immagine lacunosa: spesso non è necessario ricostruire ciò che manca – specialmente in assenza di dati certi – ma è invece sufficiente un



3a



3b



3c

Fig. 3

Roma e il Tevere.
«Ma i mezzi fisici a cui è affidata la trasmissione della immagine, non sono affiancati a questa, sono anzi ad essa coestensivi» (C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Torino 1963).

accenno, perché gli occhi della mente ricostruiscono l'immagine meglio di tante tecniche sofisticate. Brandi infatti spiega con molto acume, basandosi non solo sulla fenomenologia, ma in questo caso, anche sulla *Gestalt-psychologie*, e cioè la psicologia della forma: «...se appare una macchia su un vetro posto davanti a un dipinto, questa macchia, che pure toglie la visibilità di quel che c'è sotto, quasi come fosse una lacuna, poiché è percepita a un livello diverso dalla superficie di un dipinto fa percepire la continuazione del dipinto al di sotto della macchia»¹⁴.

Nella fotografia del Tevere a Roma (fig. 3) possiamo distinguere la differenza tra 'materia' e 'aspetto': l'immagine di nuovo ci tradisce, perché non possiamo intingere il nostro dito nell'acqua del fiume, ma siamo in grado di vedere l'aspetto del Tevere. 'Aspetto' dal latino *adspicere* significa: guardare. Questa distinzione è importante per comprendere il primo assioma della *Teoria del restauro* di Brandi: «si restaura solo la materia dell'opera d'arte»¹⁵. Ma Brandi stesso chiarisce immediatamente dopo: «Ma i mezzi fisici a cui è affidata la trasmissione della immagine, non sono affiancati a questa, sono anzi ad essa coestensivi: non c'è la materia da una parte e l'immagine, dall'altra»¹⁶.

Entriamo ora, con l'aiuto di una parabola indiana, nel cuore della differenza tra guardare e vedere, e di come ognuno di noi, posto di fronte a un oggetto, guarda e vede cose diverse (fig. 4).

C'era una volta un re che ordinò al suo ministro:

«Riunisci in una piazza tutti gli uomini del regno, che sono ciechi fin dalla nascita!». Il ministro eseguì l'ordine e quindi lo annunciò al re. Questi si recò sulla piazza, dov'erano riuniti i ciechi, ed ordinò che ognuno di essi toccasse l'elefante reale, per poi dirgli a che cosa l'elefante somigliasse. L'elefantiere fece toccare ad alcuni ciechi la testa, ad altri le orecchie, ad altri le zanne, ad altri la proboscide, ad altri le gambe, ad altri la coda; sempre a tutti dicendo: «Questo è l'elefante!».

Poi il re si accostò ai ciechi e chiese loro se avessero toccato l'elefante. «Sì, Maestà!» risposero. «Allora ditemi a che cosa rassomiglia l'elefante?» E i ciechi cominciarono a descrivere a modo loro l'elefante. Quelli che avevano toccato la testa dissero: «Maestà, l'elefante rassomiglia ad una caldaia.» Quelli che avevano toccato le orecchie dissero: «Maestà, l'elefante rassomiglia ad un grosso ventaglio.» Quelli che avevano toccato le zanne dissero: «Maestà, l'elefante rassomiglia ad un vomere.» Quelli che avevano toccato la proboscide dissero: «Maestà, l'elefante rassomiglia ad un manico d'aratro.» Quelli che avevano toccato le gambe, dissero: «Maestà, l'elefante rassomiglia a colonne.» Quelli che avevano toccato la coda, dissero: «Maestà, l'elefante rassomiglia ad uno scacciamosche.» E, siccome ognuno sosteneva la sua opinione, cominciarono a discutere e finirono con l'accapigliarsi, fino a quando

il re disse: «Solo se riuscirete a dialogare ed a mettere insieme le vostre visioni parziali potrete avere un'idea più completa dell'animale»¹⁷.

Ritorniamo ai nostri oggetti da conservare, grandi o piccoli, mobili o immobili, fatti di materiali organici o inorganici che, come abbiamo visto poco fa, non possono essere considerati da soli, avulsi dal loro contesto.

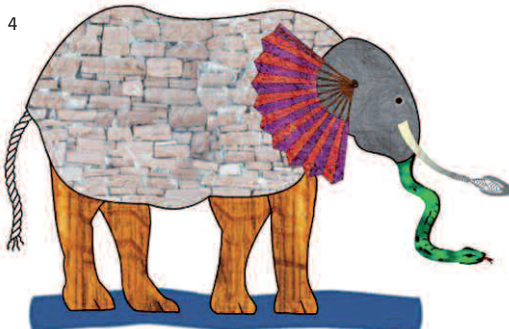
Un oggetto infatti, quando è stato commissionato, immaginato, e creato è stato in relazione con il suo artefice – essere umano o mezzo meccanico – poi ha vissuto in un contesto, e ora, dal momento in cui rivive nelle nostre coscienze, stabilisce nuovi rapporti con il suo nuovo pubblico.

Tutti questi insiemi di nessi, di esperienze stratificate e intrecciate nel tempo, formano un insieme di relazioni che è compito dello storico, del conservatore-restauratore e dello scienziato indagare.

Storia e non cronaca: non una mera elencazione di dati, ma un atto critico dunque non solo nella scelta degli oggetti ma anche e soprattutto nella spiegazione del «...fenomeno, che significa individuare all'interno di esso le relazioni di cui è il prodotto e all'esterno, le relazioni per cui è produttore, cioè quelle che lo collegano ad altri fenomeni, così da formare un campo, un sistema *où tout se tient*»¹⁸.

Sarà però anche compito e attività emozionale di ogni persona far rivivere questi oggetti nella propria coscienza, prolungando così i momenti nei quali essi non saranno più solo un pezzo di carta, un blocco di pietra, un frammento di legno dipinto, ma un prezioso codice, una colonna, una parte di un importante dipinto¹⁹.

Per raggiungere un risultato soddisfacente, e cioè trasmettere alle future generazioni il patrimonio culturale che abbiamo ricevuto, dovremo nuovamente attivare tutti i mezzi e gli strumenti scientifici che abbiamo a disposizione: da quelli filosofici e cognitivi, a quelli più stretta-



mente tecnici e applicativi²⁰.

Se mettiamo accanto l'una all'altra due opere d'arte (fig. 5), una criptica e una apparentemente palese, quali strumenti attiviamo per vedere che cosa è, che cosa rappresenta, che emozione eventualmente mi suscita?

Nell'oggetto a sinistra, io riconosco uno spartito musicale, ma non ho la preparazione per sapere di che tipo di musica si tratta, quale l'autore e quale l'armonia che si potrebbe produrre; un musicista invece la riconoscerebbe e potrebbe quindi utilizzare quei segni per ricreare immediatamente quell'opera d'arte, anche solo mentalmente o con uno strumento musicale. Nell'immagine di destra invece ho la preparazione per riconoscere che si tratta non solo di festoni di fiori e frutti che incorniciano esseri umani, animali e amorini, ma anche di provare emozioni dinnanzi a quelle immagini, e infine che si tratta di un'opera di Raffaello in un contesto certo, e cioè la Villa di Agostino Chigi. Sono quindi molti gli strumenti che possiamo attivare non solo per guardare, ma soprattutto per 'vedere'.

Siamo sempre in tre: io, l'oggetto e il mezzo per riceverlo e trasmetterlo. Devo essere cosciente che ogni volta che cercherò di fermare l'oggetto, di documentarlo, io opero una scelta, ovvero 'interpreto' l'oggetto e il suo messaggio, proprio come quando suono o canto da uno spartito musicale: ho dinnanzi a me dei segni che possono non significare nulla, oppure possono comunicarmi una serie di suoni, forse una melodia,

Fig. 4

Un elefante visto dai ciechi (parabola indiana da *Udana* VI, 4, 66-69).



5a



5b

Fig. 5
a) Uno spartito musicale;
b) Roma, Villa La
Farnesina, Raffaello,
Loggia di Amore e Psiche
(particolare del Concilio).

comunque un messaggio. Quel messaggio, quel suono dipenderà dagli strumenti che ho per vederli, interpretarli, raccontarli o riprodurli.

Brandi ha approfondito gli studi sul meccanismo della percezione e li ha spiegati con grande semplicità: «Vedi, Carmine, se tu ti affacci a una finestra e guardi il panorama, l'intuizione di quel panorama avviene di colpo, per dato e fatto della percezione che immediatamente si ordina nella tua coscienza: sarebbe impossibile per te ostacolare la formazione interiore di quella conoscenza, se non chiudendo gli occhi, ossia interrompendo il nesso esistenziale con quel paesaggio. Ma, se tu sei un pittore e, nell'occhiata che getti al panora-

ma, senti risvegliarti un interesse particolare per quel paesaggio, avverrà un cambiamento impercettibile dentro di te, eppure fondamentale, che può di lontano suggerire il confronto con quello che avviene, quando si aggiusta le lenti di un binocolo: con una nuova chiarezza ti balzerà contro il paesaggio. Ma, in questo caso, non con più precisione ottica, se mai più definito all'interno stesso della sua apparenza. Questa seconda visione, che in senso proprio si può dire fenomenica, non si identificherà alla prima, esistenziale, che ne hai avuto, né la distruggerà, ma sarà un modo come di scattare un'istantanea estraendola dal tempo: tu avrai fermato qualche cosa. Il paesaggio sarà meno vivo in te, in un certo senso, perché si porrà decisamente fuori del tuo approdo, eppure acquisterà una determinatezza, una necessità, una invariabilità che non aveva quando ti appariva unicamente come un dato empirico»²¹.

E infine: che cosa cerchiamo? Ci preoccupiamo della materia o dell'immagine? Siamo capaci di condividere e di discutere dei nostri pensieri 'critici'? Siamo capaci di comunicare le nostre scoperte?

Ricordiamo che rimane sempre prioritaria e fondamentale la capacità di concepire e di riconoscere un progetto in tutte le sue componenti. Possiamo riferire, a tal proposito, un racconto molto interessante: «Marco Polo è a colloquio con Kublai Khan e gli descrive un ponte, pietra per pietra. Ma qual è la pietra che sostiene il ponte? Chiede Kublai Kan. Il ponte non è sostenuto da questa o quella pietra – risponde Marco – ma dalla linea dell'arco che esse formano. Kublai Kan rimane in silenzio, riflette, e poi soggiunge: Perché mi parli delle pietre? È solo dell'arco che m'importa. Polo risponde: Senza pietre non c'è arco» (fig. 6).

Queste profonde riflessioni, ci ricordano anche una frase recente di George Steiner, illustre critico e scrittore che, in occasione della sua *Lectio Magistralis* all'Università di Bologna nel

giugno del 2006 disse: «...il maggior rischio della nostra epoca culturale è la separazione tra le scienze naturali e quelle umanistiche».

(R.V.P.)

■ CURIOSITÀ DOVUTE, CURIOSITÀ POSSIBILI: IPOTESI DI PERCOSO PER UN RESTAURATORE

Che l'interdisciplinarietà sia un valore aggiunto per il restauro è stato già ampiamente detto. Ma in base alla mia esperienza posso affermare che la collaborazione è tanto più semplice, e quindi più proficua, quanto più ciascuno degli attori ha chiaro l'ambito della propria disciplina e i confini del proprio campo di ricerca.

Per questo ho pensato che potesse tornare utile proporvi, all'inizio di un percorso formativo complesso e appunto interdisciplinare, le direttrici di ricerca che mi sembrano più appropriate alla professione del restauratore, le strade in cui vi consiglio di incanalare il vostro studio e la vostra curiosità.

Ritengo la curiosità una delle qualità fondamentali del restauratore; ora ovviamente la curiosità è libera di rivolgersi in tutte le direzioni, ma certo se ben diretta, porta più facilmente da qualche parte.

La prima curiosità, e la più necessaria, è quella per l'opera che si restaura, campo in cui il restauratore si trova a collaborare con lo storico. Si tratta di una curiosità dovuta, perché posso assicurarvi che gran parte dei danni inflitti alle opere dai restauratori che ci hanno preceduto derivano da una incompleta intelligenza del testo: a volte il restauratore cercava qualcosa che non c'era, altre trascurava qualcosa che avrebbe invece dovuto riconoscere e trovare.

Un esempio per spiegarmi meglio: restaurando il *Compianto sul Cristo morto* di Giovanni Bellini, conservato ai Musei Vaticani, abbiamo trovato le abrasioni più gravi, legate a una pulitura con la soda, non nei delicati incarnati in ombra, ma nelle nuvole del cielo. Ci siamo stu-



Fig. 6

Un arco formato da pietre.

pite, dato che quelle stesure, condotte con un'alta percentuale di biacca, dovevano essere tra le più resistenti; ma il restauratore doveva essersi accanito alla ricerca di nuvole chiare che non esistevano: Bellini aveva infatti dipinto, a contrasto con il cielo terso attraversato da cirri rosa-ti della *Incoronazione della Vergine*, un cielo tempestoso con nuvole grigie, dense di pioggia, partecipi del dolore dell'uomo.

Erronea interpretazione del testo pittorico, che può essere di carattere iconografico come stilistico. Non penso affatto che il restauratore debba essere esperto di iconografia, ma certo diffido di chi riesce a restaurare un dipinto senza chiedersi cosa rappresenta, ché magari riconoscere l'iconografia della Crocefissione può aiutarti a non scambiare per un ciotolo il teschio di Adamo ai piedi della croce.

Allo stesso modo non penso che il restauratore debba essere un conoscitore, ma deve tuttavia essere in grado di apprezzare lo stile, non per imitarlo, ma per non tradirlo. Uno dei rischi di un raffinato ritocco a sottili velature è ad esempio tornire eccessivamente un pannello

in cui si siano persi taluni passaggi e magari alla fine il pannello di Bartolomeo Vivarini sarà troppo simile a quello, assai più dolce e fuso, di Giovanni Bellini. I nostri predecessori dell'Ottocento erano spesso pittori accademici e tendevano a rendere raffaellesco qualunque dipinto; noi non siamo pittori ma il rischio banalizzazione è sempre in agguato e personalmente ritengo che alcuni dipinti andrebbero espunti dal *corpus* del loro autore per eccesso di ritocco.

Ma al di là di queste curiosità, dovute per svolgere correttamente il proprio lavoro, esiste a mio avviso un campo specifico di ricerca all'interno di quello che genericamente si chiama tecnica di esecuzione. In questo settore il restauratore entra in contatto sia con lo storico che con il diagnosta, giacché il campo negli ultimi tempi si è affollato, da deserto che era.

Più che la tecnica intesa come materiali costitutivi, leganti, pigmenti eccetera, problema che trova risposta in analisi chimiche o chimico-fisiche, mi sembra che l'ambito proprio del restauratore risieda nella ricostruzione dei modi, delle procedure adottate nell'esecuzione. E in questo campo la curiosità del restauratore è, analogamente a quella dell'archeologo, una curiosità stratigrafica. Basata cioè sulla regola del sotto e del sopra, del prima e del dopo, che gli consente di ricostruire la cronologia relativa dell'esecuzione, in particolare nella pittura, arte per aggiungere, arte stratigrafica per eccellenza. L'esempio più classico della regola del sotto che è prima del sopra è quello della sequenza nella stesura delle giornate di un affresco, ma in realtà la stessa regola aiuta a riconoscere le procedure normali per una tempera su fondo oro e a interpretare quelle che improvvisamente si discostano dalla norma, le correzioni, i mutamenti di intenzione, le innovazioni tecniche.

Nell'interpretare i procedimenti pittorici si troverà a confrontarsi principalmente con la diagnostica per immagini, che ha fatto passi da gigante

negli ultimi decenni. Deve conoscere i meccanismi di queste indagini (radiografia, riflettografiaIR, fluorescenza), ma deve anche tenere sempre presente che la loro validità si sostanzia nel confronto con l'opera quale appare alla vista, non solo con la fotografia del visibile, pure necessaria per taluni confronti, ma proprio con il dipinto nella sua materiale tridimensionalità.

E il restauratore ha una posizione di assoluto privilegio nell'osservazione dell'opera, privilegio che è davvero peccato sprecare: la guarda per un tempo incommensurabilmente più lungo di chiunque altro, la guarda in diversissime condizioni di luce, la guarda con le mani non essendo però cieco, la vede in condizioni di nudità che non si danno se non durante l'intervento; può in effetti più di ogni altro immaginare come doveva essere quando il pittore l'ha licenziata.

Tra i compiti del restauratore vi è quindi la descrizione accurata dei procedimenti dell'esecuzione, anche attraverso il confronto con le poche fonti scritte e quello serrato tra gli esiti della diagnostica e quanto si è osservato direttamente sull'opera. Confronto troppo spesso sottovalutato. La collaborazione con il diagnosta è fondamentale anche per scegliere insieme il momento ottimale per le diverse indagini, che non è quasi mai preliminare all'intervento. Pensate ad esempio quale occasione straordinaria per la radiografia potrebbe essere lo smontaggio temporaneo di ingombranti traverse di restauro.

Ma giacché ci siamo inoltrati nella collaborazione tra il restauratore e il diagnosta, affrontiamo il secondo possibile ambito di studio, quello della curiosità scientifica, che lo pone in rapporto con l'esperto scientifico, che sia fisico, chimico, microbiologo o quant'altro.

Come il restauratore non deve diventare uno storico d'arte di mezza tacca, neppure deve a mio avviso diventare un piccolo chimico, ma piuttosto imparare a interloquire correttamente con i singoli specialisti. Deve imparare a fare le

domande giuste, perché è evidente che a domanda mal posta corrisponde quasi sempre risposta cretina.

Anche in campo scientifico, al di là della curiosità dovuta, quella che vi dovrebbe consentire di individuare i fenomeni di degrado, di ipotizzarne le cause ed eventualmente rivolgervi allo specialista del caso, esiste un ambito proprio del restauratore, quello della sperimentazione sul campo, e in particolare dei metodi applicativi, delle procedure tecniche.

La scienza, per studiare i fenomeni deve isolarli e in un certo senso semplificarli, ma poi nella realtà operativa i fenomeni non si presentano quasi mai da soli. Dunque i materiali, i metodi messi a punto in laboratorio devono essere modificati, adattati, e verificati nella dimensione assai più complessa del cantiere. Mettere a punto delle procedure applicative corrette è compito proprio del restauratore, ma specie nella fase sperimentale dovrebbe esser fatto in collaborazione stretta con lo scientifico: questo vi sarà facilmente offerto in questa sede, per le caratteristiche di un istituto che fa al contempo didattica e ricerca, sarà purtroppo assai più raro nelle situazioni del mercato.

L'altro compito in cui la collaborazione è necessaria è lo studio di metodi semplici e poco invasivi per misurare e verificare nel tempo gli esiti di un intervento conservativo: un campo complesso, fin qui non molto amato dai restauratori che lo individuano come controllo punitivo del loro operato; eppure è proprio la verifica del nostro operato che più ci manca per un salto di qualità sempre più necessario.

Infine vorrei affrontare l'ultimo tema di ricerca, quello che più fortemente vi invito a perseguire: un campo specifico all'interno della più ampia disciplina di storia del restauro. Una disciplina ai nostri tempi pochissimo studiata, se si eccettua il fondamentale contributo di Alessandro Conti, e che oggi invece è enorme-

mente avanzata, con studi monografici su singole personalità, ricerche sullo sviluppo di idee guida nei diversi momenti storici, raccolta e pubblicazione di archivi di restauratori.

Ma a tanta ricchezza di studi non sempre ha corrisposto un mutamento di prospettiva storica nella operatività del restauro. Eppure l'opera si offre al restauratore attento come archivio essa stessa della propria vicenda conservativa, con una serie di tracce che possono e devono essere attentamente studiate e catalogate. Il restauratore curioso può spesso ricostruire una credibile cronologia relativa degli interventi cui l'opera è stata sottoposta. Si tratta a ben vedere dello stesso criterio stratigrafico di cui abbiamo già parlato, della solita regola del sotto e del sopra. Ora questa cronologia relativa se riesce a confrontarsi con una serie di dati documentali, consente di ricostruire un tassello interessante di storia del restauro.

Tale disciplina infatti avanzerebbe enormemente se più spesso le due fonti di ricerca, i documenti e le opere, trovassero il modo di incrociarsi e confrontarsi. La collaborazione con un archivista esperto è stata per noi tra le esperienze più feconde.

Quando parlavo di resistenza a mutare la prospettiva mi riferivo al fatto che ancora troppo spesso le tracce degli interventi precedenti sono descritte acriticamente dal restauratore, insieme e in un certo senso alla pari con le forme di alterazione, senza uno sforzo di interpretare la logica che supportava quegli interventi o la temperie culturale da cui nascevano.

Ma se ad esempio prendiamo *l'Incoronazione della Vergine* di Giovanni Bellini della stessa *Pala di Pesaro* di cui abbiamo citato il coronamento, sappiamo per certo che è stata pulita almeno due volte con la soda (Gualtiero De Bacci Venuti nel 1915, Mauro Pelliccioli presso l'Istituto nel 1947-48). Ambedue dovevano rimuovere strati bruni di notevole spessore con un mezzo assolutamen-

te non selettivo, eppure non hanno danneggiato se non molto marginalmente il dipinto; possiamo certificare che ambedue avevano un'abilità manuale e un occhio che a noi oggi non è richiesto, giacché abbiamo a disposizione una gamma infinitamente più ampia di materiali per una pulitura graduale e selettiva. Cioè a dire quei restauratori erano molto più bravi di noi.

Occorre anche che il restauratore in qualche modo si immedesima nel suo predecessore e cerchi di capirne le difficoltà e vi faccio un ultimo esempio. Tempo fa abbiamo restaurato un affresco del Perugino nella chiesa di San Pietro a Città della Pieve: un *Sant'Antonio Abate* di circa 25 mq, strappato nel 1861 a seguito di un terremoto, restaurato altre due volte (1890 e 1922); infine, colpito da una scheggia di bomba che ha lacerato la tela durante la guerra, fu restaurato nel 1949 da Lanciotto Fumi. I suoi ritocchi a tempera giacevano in gran parte su frammenti di giornale in uno dei quali abbiamo letto la data. Ragionando abbiamo ricostruito: Fumi doveva rifoderare lo strappo ormai ridotto a un dipinto su tela lacerato; ha steso dei giornali sul pavimento della chiesa e vi ha poggiato il dipinto; la colla della foderatura è penetrata sul fronte in tutte le mancanze della pellicola pittorica appiccicandosi al giornale e il restauratore ha conservato i pezzi di giornale più adesi usandoli come base per i suoi ritocchi. Un *modus operandi*, in un certo senso ingegnoso, perfettamente comprensibile nel clima di frenetica messa in sicurezza delle opere d'arte nell'immediato dopoguerra.

E con questo fulgido esempio dell'arte di arrangiarsi, che pure è propria del restauratore, concludo; vorrei solo aggiungere un consiglio: cominciate a scrivere da subito, descrivete le opere che vi vengono proposte, scrivete quello che ne avete capito, descrivete quello che fate, immaginando di spiegarlo non a un vostro collega ma a chi non ne ha idea.

(G.M.)

NOTE

¹ G. CARBONARA, *Architettura e restauro*, Intervento per il Forum di Valle Giulia, Roma 2003.

² M. CORDARO, *Restauro e Tutela. Scritti scelti (1969-1999)*, "Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli, fondata da Giulio Carlo Argan", 2003, 13.

³ Parti di questo scritto traggono esperienza dal volume: R. VAROLI-PIAZZA (a cura di), *Sharing Conservation Decisions. Un corso ICCROM, esperienze a confronto*, Roma 2007.

⁴ G.C. ARGAN, *Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un Gabinetto Centrale del Restauro*, "Le Arti", I, dicembre 1938-gennaio 1939, 2, pp. 133-137.

⁵ V. CAZZATO, *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, vol. II, Roma, Poligrafico dello Stato, 2001, pp. 744-749.

⁶ R. VAROLI-PIAZZA, *Argan e il restauro come atto critico: un'idea innovativa per la creazione di un Istituto Centrale del Restauro*, Atti del convegno internazionale Giulio Carlo Argan intellettuale.

⁷ G.C. ARGAN, *La storia dell'arte*, "Storia dell'arte", 1969, I, 1-2, p. 6.

⁸ G.C. ARGAN, *La storia dell'arte*, cit., p. 5: «Applicando al caso nostro la distinzione fatta dallo Scheler nella sua teoria generale del valore, diciamo che da un lato c'è il 'bene' o la cosa avente valore (Wertdinge) e dall'altro c'è il valore della cosa (Dingwerte)».

⁹ J. DEWEY, *Art as experience*, New York 1934 (edizione italiana 1995, p. 6).

¹⁰ C. BRANDI, *Teoria del restauro: Lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani*, Roma 1963, pp. 32-33.

¹¹ J. DEWEY, *op. cit.*, p. 126.

¹² G. DEVOTO, G.C. OLI, *Dizionario della lingua italiana*, Firenze 1971, p. 902.

¹³ www.Garzantilinguistica.it

¹⁴ C. BRANDI, *Teoria del restauro: Lezioni...*, cit., p. 47.

¹⁵ C. BRANDI, *Teoria del restauro: Lezioni...*, cit., p. 35.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Parabola buddista, *Udana*, Titha Sutta, VI, 4.

¹⁸ G.C. ARGAN, *op. cit.*, p. 8.

¹⁹ J. DEWEY, *op. cit.*

²⁰ P. PHILIPPOT, *La conservation des oeuvres d'art, problème de politique culturelle*, "Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université libre de Bruxelles", 1985, 7.

²¹ C. BRANDI, *Carmine o Della pittura*, Firenze 1947, p. 12.