L'OCCHIO DEL FOTOGRAFO E L'OCCHIO DEL RESTAURATORE

Giovanna Martellotti

L'occhio del fotografo e l'occhio del restauratore, un tema che mi ha proposto Lidia Rissotto subito dopo la morte del mio 'fotografico' compagno. Tema un po' controcorrente in un momento in cui il fotografo specializzato in riprese legate al restauro sta scomparendo. O forse è già scomparso, e si dà per scontato che la tecnologia digitale in continuo progresso consenta a chiunque di documentare qualsiasi cosa.

Eppure da restauratore posso dire che ogni volta che ho guardato un'opera con gli occhi di un fotografo ho imparato qualcosa di nuovo, che fosse Pino Abbrescia con Arnolfo di Cambio o Antonio Quattrone con Filippo Lippi. Tu che quell'opera l'hai guardata centimetro per centimetro e ti sembra di aver visto tutto, ecco che imprevedibilmente ne scopri un lato che ti era sfuggito; sarà per quella luce più potente e omogenea sulla superficie del dipinto o per quella capacità di far risaltare la forma della scultura senza drammatizzare le ombre; per quella 'curiosità' insomma diversa dalla tua. E confrontarsi con curiosità diverse è il presupposto della conoscenza.

Negli anni della nostra formazione da restauratori, quando si pensava che il restauro fosse una cosa estremamente seria, ci si interrogava sulla validità della fotografia come documento, forse per reazione ad una storia del restauro basata quasi esclusivamente su documenti fotografici; ma oggi che quel documento sembra volatilizzarsi tra le nostre mani, occorre sottolineare quanto utili ci siano state le vecchie lastre Alinari o Andersen per ricostruire le vicende conservative di opere di cui curavamo il restauro.

Si favoleggiava allora, quando eravamo giovani, della maggiore oggettività della documentazione grafica, se ne uniformavano le voci e standardizzavano i simboli. Dopo tanto mappare, riconosciamo la carica interpretativa dell'operazione, il suo rispondere al carattere, più e meno pessimista, del mappatore, il suo piegarsi a seconda delle finalità, scientifiche, progettuali, didattiche o meramente contabili, caso in cui una qualche drammatizzazione è d'obbligo per dovere di sopravvivenza. Dunque possiamo ricondurre la mappatura grafica ad un semplice sistema di localizzazione di dati e fenomeni altrove descritti, a parole e per immagini. Un metodo che ti consente di evitare, descrivendo con alate parole un'alterazione, di doverla poi situare «a destra del gomito sinistro della Vergine» o «sotto lo zoccolo anteriore levato del cavallo al centro», cavandotela con un più elegante «per la localizzazione del fenomeno si confronti la tavola 3».

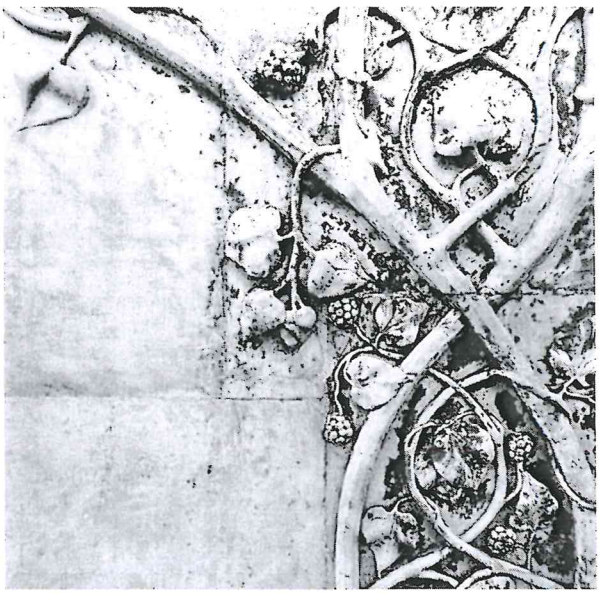

FIG. 1 Orvieto, Duomo, dettaglio del primo pilastro, 1979 (foto Rodolfo Fiorenza, Archivio CBC)

FIG. 2 Roma, Palazzo dei Conservatori, sala dei Capitani, dettaglio a luce radente, 1982 (foto Rodolfo Fiorenza, Archivio CBC)

Diremo dunque che per la migliore documentazione di un restauro, e di un'opera restaurata, sono opportune tre distinte letture: quella scritta, quella fotografica e dove necessario quella grafica, cui chiederemo di essere non stupidamente oggettive, ma correttamente interpretative.

Ma vediamo cosa si può chiedere ad una buona documentazione fotografica: il dato più ovvio, e certamente il più sopravalutato, è il confronto tra il prima e il dopo intervento e quindi l'immediata testimonianza dell'esito critico estetico del restauro. Perché questa testimonianza abbia valore, oltre alla cura nel ripetere inquadrature identiche in analoghe condizioni di luce, occorre che sia documentata la reale consistenza dell'originale. Parlando di un dipinto, la stessa ripresa generale e gli stessi dettagli scattati prima del restauro andrebbero ripetuti una volta ultimata la pulitura, e di nuovo dopo la stuccatura delle lacune, in modo da denunciare con chiarezza entità e tipologia della reintegrazione condotta. Ora questa documentazione intermedia, che una direzione lavori competente dovrebbe pretendere, e ovviamente pagare, manca troppo sovente; e per di più molti restauratori tendono a ritoccare via via che puliscono, condotta deontologicamente riprovevole oltre che tecnicamente scorretta. Da un lato infatti certifica una difficoltà nel difendere gli esiti della pulitura eseguita, dall'altro testimonia un ritocco privo di un ragionamento compiuto sull'equilibrio visivo dell'insieme. A parziale discolpa dell'operatore si può dire che a volte una direzione lavori inesperta, non in grado di leggere la stratigrafia della materia, che scambia una leggera ossidazione per una catastrofe, induce a comportamenti non lineari. Così si preferisce documentare piuttosto i diversi tasselli, di pulitura o di confronto, che sono di maggior effetto, ma in fondo servono a ben poco, specie quando l'eccessivo contrasto rende necessariamente sbilanciata la lettura.

La seconda cosa che si richiede alla fotografia è di documentare con immediatezza le forme di alterazione, i danni, le tracce dei precedenti restauri. E qui si ricorre spesso alla fo-

FIG. 3 Matera, 27 ottobre 2009 (foto Rodolfo Fiorenza, Archivio Rodolfo Fiorenza)

tografia a luce radente, l'unica in grado di descrivere un sollevamento della pellicola pittorica, l'impronta della traversa su una tela, l'esfoliarsi di una pietra, il sovrapporsi all'originale di una stuccatura. Il rischio è l'eccesso di drammatizzazione, quando la radenza usata impropriamente viene meno alla sua funzione descrittiva, fa scomparire l'opera e presenta la sua superficie come il campo di una cruenta battaglia, in cui è sottinteso che il restauro ristabilirà l'ordine; ma non a caso quella ripresa a luce radente non si ripete dopo l'intervento, giacché risulterebbe quasi altrettanto drammatica.

La documentazione dei danni e delle forme di alterazione è il campo in cui più stretto deve essere il rapporto tra l'immagine fotografica e la documentazione grafica e scritta: nei confronti della prima, il dettaglio fotografico si propone come insostituibile corredo della 'legenda', con la sua più o meno ricca esemplificazione dei tematismi graficizzati; nei confronti della seconda dovrebbe fungere da supporto alla descrizione dei fenomeni e laddove possibile alla loro interpretazione. Se ad esempio il restauratore riesce a stabilire una cronologia relativa dei restauri e delle manomissioni che si sono succeduti sull'opera, sarebbe auspicabile che se ne trovi traccia in riprese fotografiche che diano atto della stratigrafia individuata.

E qui occorre aprire un doloroso capitolo, di carattere vilmente economico, sui costi della documentazione fotografica: nel migliore dei casi i prezzi applicati in perizia ripagavano il costo vivo di un fotografo professionista, e sto già parlando del migliore dei mondi possibili. Nessuno ha mai pensato di dover pagare anche il tempo dedicato dal restauratore a quella documentazione, e non solo per coordinare e coadiuvare il fotografo, scegliendo insieme inquadrature e avvicinamenti, per riordinare, etichettare e consegnare le foto, ma ancor più per rendere fotograficamente significativo il proprio operato, ragionandovi su, ricercando per tentativi parti dell'opera la cui stratigrafia fosse probante, conducendo una serie di operazioni altrimenti non necessarie, ma indispensabili a fini fotografici, come verniciare temporaneamente zone

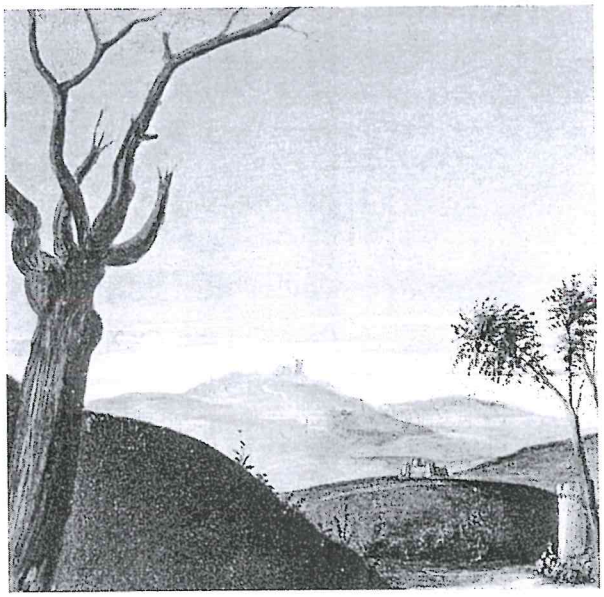

FIG. 4 Giovanni Bellini, *Incoronazione della Vergine*, dettaglio del paesaggio della predella di San Girolamo. Pesaro, Museo Civico, 1988 (foto Rodolfo Fiorenza, Archivio CBC)

altrimenti illeggibili, o procedere per stadi intermedi di rimozione degli strati sovrapposti all'originale, così da documentarne il numero e la consistenza.

Ma questo mancato riconoscimento del tempo e del pensiero dedicato, che ci ha sempre accompagnato, non era nulla rispetto alla situazione attuale, in cui l'appiattimento del restauro specialistico sulle norme e sulle consuetudini dell'edilizia porta a considerare la documentazione fotografica una semplice appendice del lavoro, un atto dovuto per dimostrare le operazioni eseguite. Ma questa documentazione, che gli architetti hanno sempre preteso, compresa nel prezzo, per riconoscere alle imprese edili il lavoro svolto e procedere alla contabilità per stati di avanzamento, non ha nulla a che vedere con quella documentazione di cui si sta ragionando: una documentazione non tanto dell''intervento' quanto dell''opera attraverso l'intervento', testimonianza di una cultura che vedeva nel restauro una straordinaria occasione di conoscenza.

La contemporaneità tra l'appiattimento sopra denunciato e il passaggio dall'analogico al digitale ha ulteriormente aggravato la situazione, creando l'illusione che non siano necessarie competenze tecniche specifiche e di conseguenza l'insana certezza che fotografare non è un costo. Ci si ritrova così, alla fine di un restauro, con un numero quasi sempre eccessivo di riprese poco ragionate, come se il numero potesse sopperire alla scarsa qualità. Riprese di cui ti domandi il soggetto, inquadrature sbilenche senza un'architettura compositiva, illuminazioni poco curate e dominanti cromatiche in tonalità finora sconosciute. L'unica caratteristica che le rende a volte piacevoli è la presenza dell'elemento umano, la comparsa del restauratore, prima rigorosamente assente nelle riprese fotografiche del restauro: si tratta in effetti di una documentazione del lavoro e non dei suoi esiti sull'opera.

A sostenere il restauratore, fotografo improvvisato contro sua voglia, resta la fiducia nella possibilità di correggere qualsiasi errore con Photoshop; ora, avendo visto maneggiare il programma da fotografi professionisti, posso testimoniare che in effetti si ottengono miracoli, tanto più, mi sembra, quanto più si è in grado di spostare nella postproduzione quelle conoscenze acquisite nella fotografia analogica. Ma l'uso incerto di Photoshop genera 'mostri' la cui unica qualità è di allontanare sempre di più la fotografia dalla sua caratteristica di documento; insomma è un po' come far ritoccare un Veronese da un restauratore inesperto e magari lievemente daltonico.

Tornando alle richieste che si possono avanzare alla documentazione fotografica che accompagna un restauro, ecco il terzo e per me più interessante campo d'interesse: una serie di riprese che diano conto degli esiti di conoscenza, frutto della lunga e attenta osservazione condotta dal restauratore durante il lavoro, che ripropongano la scala ravvicinata del suo operare senza che questo comporti lo smarrimento della visione dell'insieme. Una guida alla lettura dei dati materiali, dei procedimenti tecnici del fare artistico, attraverso una serie di dettagli non altrimenti apprezzabili nella visione dell'insieme, ma che di quell'insieme sono le tessere insostituibili. Ed è proprio in questo settore della documentazione che il lavoro professionale di Rodolfo Fiorenza ci ha accompagnato lungo tutto l'arco della nostra attività di restauratori, nella convinzione comune, sia pure mai espressa in parole, che l'atto del vedere

del restauratore è quello che più si avvicina all'atto della ripresa fotografica, per la sua concentrazione prolungata nel tempo, con effetto 'fissità', e circoscritta nello spazio del suo operare, con effetto 'mirino'.

Soffriva di vertigini e sui ponteggi si muoveva con circospezione, almeno fino a quando non guardava attraverso la macchina fotografica. Nel mirino era il suo punto di equilibrio e la linea tra l'occhio, la lente e l'oggetto era evidentemente un sostegno sufficiente; a quel punto diventava acrobatico e si sporgeva nel vuoto, con un gomito appena appoggiato ad un tubo Innocenti, o inventava spericolate posizioni, degne di uno scalatore in un camino roccioso, a contrasto tra il cornicione e il ponteggio, roba da far venire le vertigini anche a me che non ne ho mai sofferto.

Non si sa per quale motivo il dettaglio che interessa il restauratore sta quasi sempre in un punto irraggiungibile, proprio al livello della palanca o dietro il montante; proprio lì, su tanta superficie a disposizione, compare la traccia più evidente dello spolvero o la più meravigliosa incisione, proprio in quel punto preciso la subbia ha lasciato il suo pisto più chiaro e la gradina ha pettinato la pietra nel modo più regolare. Colpevole committente, il restauratore si trasforma a quel punto in vittima predestinata, giacché deve illuminare al meglio l'oggetto, per far vedere ad altri quanto egli ha visto.

Reggere la luce ad un fotografo professionista è uno degli esercizi più allucinanti che possano capitare: la Janiro, appesantita dalle alette per la luce radente, tende immancabilmente a scivolare e le parti metalliche si fanno via via incandescenti; il braccio formicola e la gamba che credevi ben piantata è scossa improvvisamente da un tremito inconsulto, un assaggio di Parkinson. Ma tu l'hai chiesta quella foto e non puoi mancare al tuo dovere di garzone. La luce radente deve correre sulla superficie, uniforme, senza creare squilibri fastidiosi, vampate di luce o angoli in ombra; ma tu che non stai guardando nel mirino e vedi tutto di sbieco fatichi ad interpretare quei comandi secchi «più vicino, più inclinato, più in basso»; e per muovere le alette occorrono

FIG. 5 Manciano, località 'La Vecchia', 23 agosto 2009 (foto Rodolfo Fiorenza, Archivio Rodolfo Fiorenza)

mani di amianto. Quelle di Rodolfo, appunto, che scolava la pasta senza presine; io neanche il cappuccino sopporto se non è tiepido.

Così, mentre aggrovigliata in un cavo cerchi di tener ferma quella lampada bollente, non manchi di stupirti che il fotografo aggomitolato sulle palanche mantenga la sua macchina sempre perfettamente parallela alla superficie da riprendere, come se su quella ortogonale si basasse il suo proprio equilibrio, oltre che la sua visione del mondo. Per questo quando incontri un fotografo che si dispone lui di sbieco riconosci il dilettante, che un dettaglio ripreso a 'luce normale' da un 'fotografo radente' è una fattispecie che non ha senso.

Poi, quando arrivavano le diapositive, ecco lì il tuo dettaglio, una grinza o una crettatura accentuata, un sovrapporsi di pennellate, un colpo di scalpello o due forellini appaiati di trapano, centrato come il tempio nello Sposalizio della Vergine; centrale anche se decentrato, ché lo sguardo vi era condotto da un'appena apprezzabile diagonale secondo le linee della prospettiva intuitiva. Ecco, l'inquadratura, perché le foto di Rodolfo avevano questa straordinaria caratteristica di non poter essere tagliate: se erano scattate con la Nikon erano inguaribilmente rettangolari, se invece aveva usato l'Hasselblad non potevi liberarti dal quadrato. Ora assai spesso la scelta, tra la Nikon e l'Hasselblad, era dettata da motivi pratici e ti domandavi come fosse possibile che il formato, lungi dal sembrare casuale, diventasse invece la sigla cogente dell'opera, così che il Bellini di Pesaro o i rilievi di Orvieto erano irreparabilmente quadrati e gli affreschi del Palazzo dei Conservatori così naturalmente rettangolari.

La sua capacità di ricostruire nel dettaglio, anche il più ravvicinato, l'equilibrio compositivo dell'insieme, quello davvero m'innamorava. Ci univano il rispetto dell'opera e l'obbedienza alle leggi ferree, ma in qualche modo sfuggenti, della percezione visiva. Un'altra cosa ci univa, l'attenzione per la traccia del lavoro umano, il segno dell'artista che trasforma la materia in opera, l'impronta dell'artigiano sull'argilla, il solco dell'aratro nella terra. Del resto basta guardare le foto 'di paesaggio' di Rodolfo per avere chiaro quanto preferisse la natura lavorata dall'uomo a quella incontaminata; le colline smussate e arrotondate dall'aratura come il ventre di Eva lisciato dalla gradina; i solchi di stoppie bruciate dei campi intorno a Matera, come il tratteggio di un grandioso chiaroscuro. Il panorama di fronte alla nostra casa in Maremma, diviso in sedici diapositive nella multivisione della grande porta a vetri, quadrata ovviamente. A volte scherzando ci proponevamo di cambiare diapositiva, ma niente è più bello di quell'isola piccola di incolto sempre uguale a se stessa, con la sua quercia e i suoi sassi, eppure trasformata ogni anno dal giro diverso dell'aratro e dell'erpice. Così ora quello che più mi manca è il 'guardare' insieme.