

Volume II

TEORIA DEL RESTAURO

e unità di metodologia



NARDINI EDITORE

Umberto Baldini



UMBERTO BALDINI

TEORIA DEL RESTAURO E UNITA' DI METODOLOGIA

VOLUME SECONDO



NARDINI EDITORE

Copertina della collana: progetto Andrea Biancalani,
realizzazione: Francesco Bertini

© 1981 Nardini Editore

© 2003 Nardini Editore - Firenze

Ottava edizione

Al momento della loro messa in opera due o più materie o materiali della stessa o diversa natura si dispongono per via dell'artista — pittore, scultore o architetto — in uno o più rapporti tra loro perché contengano, esprimano e definiscano l'espressione.

Cerchiamo di immaginare quantificati in proporzione numerica questi rapporti per meglio comprenderli poi, nel comportamento variato nel tempo di quelle materie o materiali.

Poniamo che due siano le materie o i materiali, che sia 2:4 il loro rapporto proporzionale fissato originariamente (al concludersi cioè dell' 'atto primo') e che si tratti di due colori di un dipinto.

Dalla loro messa in opera in poi, iniziandosi l' 'atto secondo' che è il loro 'tempo-vita' sulla loro superficie e quindi sui loro valori iniziali 2:4 si posa o si può legare (sottoforma di sporco, offuscamenti o appesantimento o ingiallimento di vernici ovvero ritocchi, ridipinture, restauri) una stratificazione x che finisce, intensificandosi nel tempo, con l'alterare la consistenza dei due

Tavv.
30-32

colori e la possibilità della loro lettura.

Se i due colori, nel corso di questo loro 'tempo-vita' e al disotto di questa stratificazione destinata a ulteriormente modificarsi, restassero inalterati, sarebbe sufficiente eliminare la stratificazione x per riaverli al loro stadio originario (si potrebbe cioè tornare senza preoccupazione alcuna dall' 'atto secondo' all' 'atto primo').

Ma l'azione del tempo (anche per semplice e però inevitabile contatto con gli agenti atmosferici) può modificare i due colori in modo diverso talvolta compiendo su di essi variazioni irreversibili.

Accade così allora che mentre il valore 2, ad esempio, una volta eliminato il portato modificante x , lo si può trovare e recuperare quasi identico, il valore 4, una volta eliminato il portato modificante x , lo si può ritrovare e recuperare variato, trasformato irreversibilmente ad esempio in un valore 12 che è proporzionalmente diverso al 4 nel rapporto con il 2.

Stando così le cose dobbiamo constatare che si è irreversibilmente modificato l' 'atto primo' che da un valore 2:4 è passato a un valore 2:12.

Se l'azione del tempo avesse agito o agisse per contro sui valori iniziali in modo uniforme (ovvero con una medesima meccanica di variazione) accadrebbe di avere un nuovo rapporto, diverso da quello, ma sempre ad esso proporzionale: non avremmo cioè mutamenti di 'valore' pur nella variazione dell' 'atto primo' ma una nuova realtà 'fatta a immagine e somiglianza' della prima, memoria e momento, non già sua modifica arbitraria, bensì naturale calata in essa di un positivo 'atto secondo'. Da un 2:4 si potrebbe passare così, ad esempio, a un 6:12.

Ma così non accade ed è pertanto sul valore modificato 2:12 che dobbiamo dissertare.

Se la stratificazione x continua a posarsi sulla superficie in modo graduale e con uguale densità (e ciò accade per via naturale, ove si escludano diretti interventi altrimenti modificatori quali parziali interventi pittorici o parziali asportazioni), sarà questo valore modificato 2:12 ormai assunto tuttavia e irreversibilmente dall'opera che verrà ad essere coperto da un velo che diventerà sempre più spesso. E diminuirà allora, con il diminuire della lettura dell'oggetto per diminuzione della trasparenza e per diminuzione di luminosità, la percezione e pertanto l'individuazione della discrepanza che il valore 2:12 aveva con il rapporto originario 2:4 dell' 'atto primo'. Ma la discrepanza resterà sempre; e non potrà scomparire se non con l'annullamento della lettura dell'opera che avverrebbe quando, ispessendosi sempre la stratificazione e perdendo sempre più trasparenza, si giungesse alla totale scomparsa di ogni luminosità e pertanto alla impossibilità di qualsiasi percezione differenziata di colore.

Va da sé che un equilibrio così raggiunto non può servire: compito del conservatore come del restauratore è quello di far 'vedere' l'opera nel migliore dei modi; e allora occorrerà operare su quella stratificazione che ce la nasconde con interventi che siano capaci di ovviare in modo corretto ad ogni evidente discrepanza proporzionale con l' 'atto primo'.

Partiamo dall'ipotizzata stratificazione x talmente spessa da non avere più trasparenza e poniamo che essa abbia fatto assumere ai due colori il valore 10:20 che, pur essendo proporzionale al 2:4 originario non più esistente, ce li nasconde tuttavia alla lettura: ove si assottigliasse questa stratificazione in modo uniforme si passerebbe via via a valori che diminuendo ciascuno anch'essi in modo uniforme finirebbero con il mettere a nudo il rapporto

2:12 che è il rapporto cui è giunto per modifica e alterazione, e in modo irreversibile, lo ripetiamo, l'originario 2:4 e che è da esso 'atto primo' ormai discrepante.

Osserviamo ora i nuovi rapporti proporzionali quali via via si coglierebbero in questo indifferenziato avvicinarsi verso la scoperta del 2:12 e confrontiamo i nuovi valori con l'originario 2:4.

Ci si accorgerà ben presto che l'assottigliamento della stratificazione x pur mantenendo i due colori in costante rapporto proporzionale al 2:12 evidenzia e fa aumentare proporzionalmente la 'discrepanza' con l'originario 2:4 proprio via via che sempre più si 'scoprono' i due colori.

Infatti nei confronti del rapporto originario 2:4 dell'atto primo si ha una discrepanza che partendo da un indice di differenza 0 (equivalente però alla non lettura dei due colori per totale obliterazione dell'opera) assume via via indici di differenza che aumentano da una differenza 2 a 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16.

Se ne desumono allora tre dati fondamentali:

1) L'aumento della stratificazione x sul 2:12 se può fungere da mezzo modificatore diminuendo la discrepanza nei confronti dell'originario 2:4 non sarà mai in grado di annullarla senza aggravarne, con atto dunque negativo, le condizioni di lettura.

2) Una siffatta operazione di assottigliamento della stratificazione x se può risolvere via via il problema della trasparenza e pertanto della leggibilità dell'opera non può essere accettata come atto per un corretto recupero dei suoi valori, dal momento che porta sempre più allo scoperto un rapporto ormai irreversibilmente e gravemente modificato, fino a significarlo in tutta la sua discrepanza.

3) Si evidenzia il valore negativo di quello che comunemente anche se impropriamente si chiama 'sporco' e si chiarisce che una simile operazione di assottigliamento

non può e non ha nulla a che vedere in via diretta con la 'patina' e il problema della sua salvaguardia: lo 'sporco' altro non è infatti che il risultato di un'azione negativa che può portare all'obliterazione totale dell'opera, 'atto secondo negativo' che 'si deve' espungere con quell'"atto terzo" che è il nostro corretto atto critico di restauro; la 'patina' è invece il connotato primo dell'opera, l'esistere stesso nel tempo dell'opera, suo vero positivo 'tempo-vita' e pertanto inscindibile e incancellabile da essa, 'positivo atto secondo', cioè, e non accadimento artificiale bensì storia naturale della sua esistenza immedesimatasi nel tessuto del suo valore espressivo, che di essa si carica.

Ora, riprendendo il discorso, se il rapporto 2:4 si è dunque trasformato in 2:12 e se questo 2:12 è assumibile come variante di condizione casuale e arbitraria ('atto secondo negativo', ancorché inevitabile) che ha portato il rapporto stesso su un altro valore, occorrerà stabilire se e come e fino a qual punto è lecito agire su questo rapporto 2:12 per assonarlo e renderlo il più possibile conforme al valore del 2:4.

Sarà pertanto da considerarsi possibile e corretta una azione che agisca non già sui due colori (la cui modifica mediante aggiunte di pigmento sottoforma vuoi di vero e proprio ritocco che di velatura non può che essere atto arbitrario) ma che agisca invece su quanto si è posato sui due colori stessi, vale a dire sulla stratificazione x .

E se si è detto però che un'azione uniforme di rimozione di questa stratificazione x non è corretta perché non porta che ad evidenziare sempre più la discrepanza ormai esistente nel rapporto con il valore originario dei due colori, ne consegue che si dovrà operare su essa stratificazione in modo di necessità opportunamente differenziato.

Ammettiamo allora che la stratificazione x sul 2:12 abbia uno spessore capace di portare sui due colori una

variazione quantificabile nel valore 6: il nuovo rapporto assunto dai colori sarà 8:18.

E se allora sarà sufficiente, per una buona lettura del colore 12, che la stratificazione si assottigli fino ad assumere un valore 14, occorrerà che il colore al disotto della stratificazione 8 mediante un diverso assottigliamento assuma il valore 7.

Perché si abbia, cioè, un nuovo rapporto 7:14 diverso dal rapporto alterato 2:12 ma proporzionale al 2:4 originario non più recuperabile.

La discrepanza arbitraria e casuale ('atto secondo negativo') del 2:12 occorsa nel tempo all'opera, viene così ad essere, nei limiti delle possibilità ma con un'azione corretta, modificata e quasi annullata.

E se ancora alla luce di questa nuova stratificazione 7:14 la lettura del 2 — per persistente mancanza di trasparenza — non fosse sufficientemente limpida si potrebbe ancora operare ma non ovviamente oltre un rapporto da stabilire con il 12 (che è immodificabile perché così irreversibilmente trasformato nella sua natura originaria 4 dal tempo e non per sovrapposizione di stratificazioni).

L'assottigliamento sul 2 non potrebbe discendere cioè oltre il valore 6 che è appunto quello proporzionale all'immodificabile alterato 12.

In questo caso il valore 12 è quello che assume il valore di 'tempo-vita' ovvero di 'patina' per uno dei due colori, mentre il proporzionale valore 6 sull'altro diviene il portato del tempo criticamente elaborato, al servizio e in funzione del primo.

Un'operazione simile non può essere considerata arbitraria, casuale o comunque negativamente personale se non alla pari di quanto arbitrario, casuale o comunque negativamente personale può esserlo un diret-

tore d'orchestra nei confronti dello spartito che è chiamato a 'leggere'; variante personale può essere se mai lo 'spessore' della stratificazione che nel caso del nostro esempio può attestarsi su valori 8:16; 7:14; 6:12 che sono tuttavia valori sempre in costante rapporto con il 2:4 e pertanto tutti correttamente collegabili al 'testo scritto' originario. L'opera d'arte sulla quale ha agito il tempo può essere paragonata a un testo, a uno spartito che occorre filologicamente analizzare e poi leggere.

E come una terzina di Dante non perde il suo valore di autenticità se viene letta in modo anche diverso da due 'dicitori', perdendo quel valore solo se la lettura è 'stonata' o fatta in chiave parodistica, così possiamo considerare la 'pulitura' di un'opera d'arte né più né meno che una lettura, criticamente corretta: che è l' 'atto terzo', atto critico di restauro.

Che essa lettura si leghi dunque all'operatore non è dato di cui ci si deve meravigliare (ci si dovrebbe meravigliare del contrario, ché sarebbe atto limitativo dell'opera d'arte) e non è dato negativo, sol che sia rispettata la 'fedeltà' al testo.

E allora, di contro a una 'pulitura' cosiddetta scientifica e non critica (e pertanto, secondo noi, per niente scientifica) quale sarebbe quella che si potrebbe ottenere con un assottigliamento uniforme della stratificazione $\times$ (che nel nostro esempio può dare, si è visto, un rapporto 2:12 assolutamente discrepante dall'originario 2:4) e non potendosi pensare, una volta che questo sia accaduto, a un successivo ristabilimento propor-

zionale pseudocritico raggiungibile mediante aggiunte di pigmento sottoforma vuoi di vero e proprio ritocco che di velatura sul colore 2 (il che equivarrebbe a eliminare una stratificazione esistente e in qualche modo connaturata con l'opera per poi rimetterne una similare, di temporalità falsa e artificiale), né potendosi giudicare come corretta una operazione quale quella di rispargere, via via che lo si smuove, un po' di 'sporco' mescolandolo con la vernice anch'essa disciolta dal solvente (operazione che molti peraltro praticano cercando in tal modo di dare il classico 'colpo al cerchio e colpo alla botte' dimostrando però di non avere capito niente né di 'patina' né dei valori espressivi di un'opera, di atti critici e del resto, agendo solo con la furbizia degli ignoranti, credendo così di porsi al riparo da eventuali accuse di avere compiuto una 'pulitura a fondo' come esige che non avvenga la 'carta del restauro'!) resta valido in ogni senso solo un atto critico quale quello che si è detto, capace di riacquisire nei loro rapporti quei valori che si possono ancora cogliere nell'opera: per trovarli occorre saperli cercare (ecco l'atto di filologia) senza bisogno di inventarli, ricrearli o modificarli (ed ecco l' 'atto terzo').

Tavv.
1-7

Tutto questo, per quanto si riferisce ai valori 'cromatici' dell'opera. Va da sé che uguale attenzione e rigore nell'atto di rimozione della stratificazione x andrà rivolta nei riguardi dei suoi rapporti con i valori 'formali' con cui si dispiega e si configura l'opera, con i suoi volumi, con il suo disegno.

La 'pulitura' come atto di lettura critica deve necessariamente tenere conto di tutto questo, altrimenti l'opera non riceve nessun vantaggio critico dall'atto di restauro ma rimane così come era, e soltanto in una condizione di migliore trasparenza. Pulita, ma non limpida. Non più sporca, ma ugualmente torbida, non luminosa. E non è questo, si ripete, che si richiede a un atto di 'pulitura': altrimenti, pur con metodi diversi, tutto rientrerebbe e confluirebbe in quella cosiddetta 'scientificità' della rimozione. Eppure, quanti sprovveduti e acritici operatori, una volta scoperto che un determinato solvente agisce bene, 'funziona' per la rimozione, di altro non si preoccupano che di questa, meccanicamente andando avanti su tutta la superficie, più insistendo con il solvente stesso laddove questo incontra più resistenza! Quasi che il successo e il valore dell'operazione si ripongano nella bravura risolutiva dell'aver trovato il 'solvente giusto'! Magari anche senza sapere di quali ingredienti è composto!

Allora, davvero, un chimico — che almeno quegli ingredienti conosce — sarebbe il più abile, il più idoneo, il più sicuro e il migliore restauratore del mondo.

Stanti così le cose ne deriva che l'uso di compiere, prima di iniziare l'atto vero e proprio della pulitura, saggi di asportazione di sporco o di ridipinture mediante tasselli o finestrelle perfettamente riquadrate è da riprovare e sconsigliare perché assolutamente scorretto e in molti casi addirittura dannoso per quanto può compromettere il risultato finale.

Di solito invece un tale modo d'operare viene richiesto dalle normative cosiddette scientifiche che si legano all'osservanza della 'carta del restauro' perché in tal modo si documenta attraverso di esso l'opportunità dell'intervento e si avallano garanzie sul buon risultato dell'operazione a venire e (tanto per continuare in quel mai scomparso vizio di « épater le bourgeois ») sulla 'magia' o 'bravura' del restauratore pulitore. Ed è invece atto senza criterio ché entro i brevi spazi di quell'apertura non si possono avere rapporti e termini capaci di chiarire fino a che punto si deve operare. Dal momento che non è possibile leggere con giustezza, al di là di meri e parziali valori cromatici, i valori formali e disegnativi, i valori plastici e atmosferici con i quali si configura 'tutta' l'opera e non un suo solo punto, l'opera d'arte non potendo essere uguagliata a un comero sul quale è possibile compiere un tassello per saggiarne la bontà e così comprenderne il suo stato di maturazione o la sua marscescenza.

La pulitura e conseguentemente ogni atto iniziale di essa deve invece agire su 'tutta' la superficie, anche se ovviamente e, per tutto quello che si è detto, in modo differenziato a seconda delle realtà che si incontrano, andando alla ricerca dei valori di base sui quali poi elaborare la lettura generale, i rapporti proporzionali e pertanto l'equilibrio.

E poiché siamo in discorsi di tasselli e finestrelle signaleremo qui un'altra brutta abitudine, questa addirittura 'disposta' come

atto quasi obbligatorio dalla normativa della 'carta del restauro' a tutela e spiegazione dell'intervento. Ed è quella di lasciare, a lavoro ultimato, un tassello dimostrativo del 'come era'. Ché sarà 'campione senza valore' in tutti i sensi proprio nel momento in cui gli si vogliono attribuire compiti di documento.

Non si vede infatti che valore gli si potrebbe concedere sul piano vuoi della storia che della conservazione.

Sul piano della storia se il suo 'status' si differenzia dalla fisicità ormai assunta dal resto dell'opera solo per presenze di sporco o di ritocchi o di rifacimenti non si capisce perché queste debbano restare ancora 'in situ' quando si è ritenuto opportuno eliminarle nel recupero critico dell'opera stessa. Sul piano della conservazione il tassello non assume alcun potere: non gli si può chiedere infatti di essere un 'test' di sicurezza per l'operazione eseguita, in caso di avvenuto intervento negativo non potendosi far nulla per modificare l'errore irreparabilmente compiuto.

Se poi lo 'status' del tassello si differenzia dalla fisicità ormai raggiunta dall'opera per presenze inquinanti o comunque deterioranti non si capisce perché queste debbano qui restare a continuare un'azione negativa che finirà non solo con il modificare questo 'status' del tassello togliendogli il suo valore di documento storico in rapporto temporale con l'operazione eseguita (e che proprio da essa condizione era stata motivata) ma anche finirà con il portare a completa perdita questa parte proprio perché su di essa

non si è volutamente compiuta alcuna azione che possa chiamarsi riparatrice.

Potrebbe avvenire così che accadendo di intervenire a più riprese nel correre del tempo sull'opera, ferma restando la assoluta necessità di lasciare 'in situ' simili campionature, si finisca prima con l'avere un'opera pluritassellata (e con quale vantaggio per la sua lettura e individuazione è da immaginare!), poi con l'avere un'opera in fluttuante permanente stato di disfacimento, sia pure variato. Sì che anziché avere la storia della sua conservazione ne ricaveremmo la storia della sua distruzione.

Inutile dunque sul piano del documento storico o scientifico, l'uso del tassello diviene anche un 'nocumento' estetico, intervenendo negativamente sull'opera.

La 'regola' nell'operazione della 'pulitura' che qui abbiamo indicato per il rapporto proporzionale dei colori è valida e pertanto inderogabile anche nella meccanica operativa di una pulitura, ad esempio, di un qualsiasi altro oggetto.

Sì che anche un monumento o, meglio, una facciata di un edificio o di una chiesa non possono non sottostare a questo principio. Altrimenti si rischia di incorrere in risultati di pulitura quali quelli che si sono visti — e si vedono! — a Venezia (Porta della Carta), a Bologna (San Petronio), a Milano (Duomo), a Roma (San Luigi dei Francesi) nei quali evidentemente il rispetto di questa 'regola' non è certo avvenuto. In questi casi si è infatti compiuta una ope-

razione di rimozione della stratificazione x in forma unitaria; e come se non bastasse si sono anche poi — per successiva applicazione di materiali cosiddetti di consolidamento e protezione sulle superfici litoidi — quasi del tutto eliminate (come per una sovrapposizione di una vernice sorda) le capacità di assorbimento luminoso delle varie materie.

Ne è venuto fuori talvolta uno squilibrio così dissonante da mutare non solo i valori cromatici e quelli plastico-chiaroscurali ma anche quelli materici. Così la Porta della Carta non si sa di che materia è (e qui la nuova cromia che ne vien fuori rende soprattutto greve e materialmente 'caricato' come se fosse 'ridipinto' o 'velato' arbitrariamente un gioco cromatico che era ancora percepibile nella sua raffinata alternanza nonostante l'affievolimento e che per contro talmente ora si diversifica con il parato ancora non tocco della faccia del Palazzo Ducale, costituita tuttavia dagli stessi materiali, da farci preoccupare davvero se la medesima operazione e con i medesimi metodi di pulitura e protezione venisse qui estesa); così San Petronio che non sai se è di legno o di cartone o di pan di zucchero e solamente se si è sul far della sera e quasi al buio o se ti poni a vederlo di sghembo e non frontalmente riesci a coglierne qualcosa di struttura e di consistenza perciò di sua vera esistenza perché le ombre creano ora quei chiaroscuri che sono stati tolti alla cromia originale e compensano un poco il danno; e lo stesso dicasi del Duomo di Milano e del San Luigi dei Francesi di Roma, tanto per

restare agli esempi già fatti; ma l'elenco potrebbe continuare.

Non si comprende allora come possano essere accettate o avallate queste 'puliture' che sono 'puliture acritiche' e quasi sempre anche a fondo, anche da chi invece poi parte lancia in resta (e giustamente e con inoppugnabile impostazione critica) contro le insensate puliture ad oltranza o totalitarie di un dipinto.

Anche sui monumenti e sulle sculture (e non è necessario che queste siano di bronzo o che abbiano ricevuto una 'patina' artificiale dell'artista) c'è la 'patina' che non è ovviamente da confondere con lo 'sporco'; anche sui monumenti e sulle sculture c'è una 'forma' da considerare!

Facciamo per esempio un'ipotesi di lavoro. Pensiamo alla facciata est del Battistero di Firenze, quella che accoglie le « Porte del Paradiso ». Le 'porte' non sono né erano evidentemente oggetto a sé stante, bensì oggetto che si inseriva, e non certo senza preordinata armonia, in una realtà già costituita quale quella della facciata architettonicamente e cromaticamente modulata. Se il nostro intervento di 'restauro' si fermasse su questo monumento alla sola cura della 'rinettatura' delle Porte, una volta che queste fossero inserite al loro posto 'sic et simpliciter' ancor più si sentirebbe il non-senso e il dissidio (oltretutto occasionale e artificiale) di una diversa conservazione forzata e di una diversa condizione nella stessa realtà. Nella sua veduta d'insieme la

facciata prenderebbe né più né meno che l'aspetto di una già sporca superficie dipinta, nella quale si è eseguito un saggio di pulitura, sottoforma di un vero e proprio tassello (le porte). E si avrebbe pertanto non un'operazione portata a termine ma uno stadio intermedio di restauro.

Sono pertanto da accogliere positivamente e da raccomandare, negli atti di conservazione e tutela del nostro patrimonio artistico, quegli interventi effettuati secondo programmi di cosiddetto 'restauro globale' o — se ci si vuole servire di una definizione più conformistica e certo più accarezzata del nostro tempo — di 'restauro interdisciplinare'.

Restaurare un'opera singola astraendola dal contesto e relegarla poi di nuovo in modo del tutto differenziato nel contesto medesimo con il quale ha visto calare su di sé il 'tempo-vita' in uno stretto rapporto secolare, è spesso un nonsenso (al di là ovviamente del giudizio anche positivo che si dovrà concedere al restauro nella sua tecnica operativa), assumendo nell'unità inscindibile tra contenuto e contenitore il valore di una 'prova' di restauro, di un 'tassello', a metà restauro. Perché non si creino equivoci nel nostro discorso occorrerà dire però e subito che il giudizio formulato sul non felice risultato della pulitura di San Pietro prescinde dalla parte alta della facciata, incompiuta, in mattone, ancorché lasciata carica di sporco; alla parte superiore infatti non va richiesto alcun potere espressivo dal momento che è parte già destinata ad essere ricoperta totalmente dal parato mar-

moreo e pertanto, in quanto non finito occasionale, ha valori cromatici senza relazione con l'espressione, anche se ha acquisito una storicità che magari poteva anche essere considerata in favore dell'immagine ormai assunta dal monumento.

Tornando al Battistero fiorentino, la sua facciata impianta, al di là dei rilievi e delle modanature degli elementi architettonici, un predominante rapporto dicromo tra il bianco e il verde.

Si dovrà tenere conto tuttavia che dal tempo della loro messa in opera questi due marmi proprio per quanto si riferisce soprattutto al loro valore cromatico hanno subito un'alterazione differenziata per cui una indiscriminata asportazione unitaria dalle loro superfici dello strato di sovrapposizione da agenti esterni atmosferici non può recuperare in nessun caso l'equilibrio del rapporto originario.

Accade cioè anche in questo caso quanto si è detto a proposito dei colori di un dipinto, del loro comportamento nel tempo e della loro 'pulitura'.

Tav. 32 a *Supponendo infatti che l'indice 2 equivalga alla luminosità (qui espressa dal bianco) e l'indice 4 alla intensità della cromia (qui, il verde), si stabilirà un rapporto tra luminosità e intensità di cromia che diremo di 2:4. Se poi l'intensità cromatica — l'indice 4 — per suo comportamento agli agenti esterni si è alleggerita fino a prendere come valore l'indice 3, constateremo e diremo che il rapporto iniziale 2:4 si è trasformato in un diverso e discrepante rapporto 2:3. E se su questo si è posata una stratificazio-*

ne pari, ad esempio, a un valore 5 si avrà un ulteriore rapporto 7:8.

Traducendo in valori visivi si constaterà che avremo sì un aumento nell'intensità di cromia ma si registrerà tuttavia una perdita di luminosità.

Una corretta operazione di pulitura atta pertanto a ristabilire una migliore lettura e un giusto rapporto deve o può agire anche sul solo indice di luminosità.

Si dovrà o potrà agire, cioè, correttamente, sull'indice 7 che potrà essere alleggerito fino ad assumere un valore 4 che in rapporto con il valore 8 assunto dall'intensità di cromia ristabilirà il giusto equilibrio $2:4=4:8$. Ma ove si potesse senza perdere intensità alleggerire il valore 8 al valore 6, si dovrà portare l'altro valore a 3, riattivando un altro rapporto proporzionale all'originale $2:4=4:8=3:6$.

Se non si osserva questa regola l'intensità cromatica illanguidisce, si debilita e si devitalizza il rapporto o lo si aggrava o lo si forza.

È alla luminosità dunque che si deve chiedere il ristabilimento di un corretto rapporto.

È con la 'pulitura' che, rimuovendosi da una superficie precedenti interventi di restauro o sovrapposizioni di altra natura, si può anche scoprire o evidenziare un'interruzione allo 'status' originale sottoforma di 'lacuna'. Questa — determinatasi nel correre del tempo per diverse ragioni quali deficienze costituzionali della materia, cattiva manutenzione, accidenti esterni — altro non è che modifica dell'atto primo' accaduta per via dell'atto secondo', quello cioè che è il suo 'tempo-vita'.

Ma il 'tempo-vita' di un'opera, si è visto, può assumere ora valore di 'atto negativo' ora di 'atto positivo'.

Se potremo e sapremo distinguere ciò che si dovrà chiamare 'lacuna-perdita' da ciò che si dovrà chiamare 'lacuna-mancanza', chiariremo anche quando il 'tempo-vita' sarà atto da assumersi nell'opera come 'negativo' e quando come 'positivo'.

Nel distinguere tra 'lacuna-perdita' e 'lacuna-mancanza', si dirà che 'perdita' è l'allontanamento totale e permanente di una determinata disponibilità associato a privazione, detrimento, danno, rovina; 'mancanza', incompletezza o incompiutezza.

In una superficie dipinta, ad esempio, si giungerà allora ad attribuire valore di 'lacuna-perdita' ad ogni assenza totale di colore compreso il primo stato di supporto (imprimitura o malta); si giungerà per contro ad attribuire valore di 'lacuna-mancanza' ad una modifica dello strato pittorico sottoforma di craquelé, abrasione etc...

È solo la 'lacuna-perdita', allora, che assumerà nell'opera le connotazioni di 'atto secondo negativo'; ché la 'lacuna-mancanza', invece, si collocherà nell'opera quale 'positivo atto secondo', da non mescolare in alcun modo con i valori esprimibili o già espressi da un 'atto terzo' (che è o dovrà essere, sì, positivo, ma è nostro intervento e nostro atto critico); sarà da considerare invece indissolubilmente e immodificabilmente vincolata con i valori espressi dall'atto primo quale autentico atto ineluttabilmente assunto e assunto nel potere espressivo.

Poiché tuttavia è compito dell'intervento di restauro espungere ove possibile, come più volte s'è detto, ogni 'atto negativo' occorrerà mettere in atto un differenziato 'positivo atto terzo' che dovrà essere assunto dall'opera in funzione e al servizio dell'atto primo più 'atto secondo positivo', con esclusione assoluta di mezzi imitativi o

competitivi perché rimanga inalterato, a qualsiasi titolo e dimensione, l'intangibile indice di potenziale espressivo dell'opera.

Del resto basterà ricordare che l'idea non è uguale all'immagine neppure allo stadio dell' 'atto primo' per poterne desumere e derivare che non può pertanto esistere in alcun modo la possibilità di ripetere un atto dell'opera. Ogni atto di replica, qualunque esso sia, sarà sempre di necessità, dunque, differenziato. E dato allora che l'uguaglianza non è possibile ne deriva la assoluta necessità di una dichiarata differenziazione altrimenti si cade nell'errore, e con incidenza negativa, di portare nell'opera una falsa uguaglianza gabbandola per uguaglianza, compiendo in tal modo un doppio falso ideologico, e facendo rispuntare i termini da evitare dell'imitazione, della competizione e della falsificazione.

Occorre allora differenziare: ma la differenziazione non è da intendersi né deve essere tale perché diversa e al di fuori dell'opera; deve invece essere 'dentro', aderente al significato, mettendosi al suo servizio. E come tale non può né deve incidere in nessun modo nella realtà precostituita e godibile dell'opera; e non può assumere, contentandosi con faciloneria, i valori di una 'imitazione differenziata'.

Essendo differenziato, non omogeneo al tessuto originale, l'intervento sarà allora, nella sua eterogeneità diversificante, non 'errore dell'originale', non quantità positiva o negativa, se 'neutro' al potere espressivo e 'misura' che nega azioni autonome emotive, se esclude potenzialità modificatorie, se estrinseca e conserva in assoluto l'esistere incorrotto e temporale dell'opera ('atto primo' più 'atto secondo').

In ogni oggetto il potenziale espressivo è dato dalla somma dell' 'atto primo' più l' 'atto secondo positivo'.

Supponendo di poter quantificare numericamente questa somma, potremmo giungere a quantificare e dare valore numerico anche a quanto è dovuto, in questo potenziale espressivo, all' 'atto primo' e quanto all' 'atto secondo'.

Tav. 32 b Tanto per fare un esempio potrebbe accadere di dover constatare, in un oggetto definibile di potenziale espressivo 10, che il potenziale espressivo dell' 'atto primo' sia da contenere in un valore 6 e quello dell' 'atto secondo' in un valore 4. Si dirà allora, con maggiore proprietà e più esattamente, che il potenziale espressivo di quell'oggetto è uguale a $(6+4)$.

Ogni modifica ulteriore che occorresse all'oggetto, e si muterà questo potenziale.

Se la modifica avverrà per quello che noi chiamiamo 'atto secondo positivo', la registreremo non già come mero accadimento artificiale esterno ma quale storia naturale calatasi nel 'tempo-vita' dell'oggetto che non riceve pertanto danno nel valore espressivo ma che si carica invece e ancora di essa: e non ci sarà allora bisogno di intervento.

Se invece la modifica avverrà, ad esempio, per caduta o perdita, questo 'atto secondo' risulterà 'atto negativo' e pertanto occorrerà un intervento, le modalità del quale saranno dettate proprio dalla lettura che si dovrà e potrà compiere sul potenziale espressivo dell'oggetto.

Poniamo, sempre in un oggetto quantificato con potenziale espressivo $(6+4)$, che si sia verificata una 'lacuna' per via di caduta di una parte del suo tessuto pittorico: il potenziale $(6+4)$ — che si esempla in forma o in colore ovvero in forma e colore — subisce un'alterazione; che non è solamente di perdita parziale ovvero menomazione — il che porterebbe il valore $(6+4)$ a un irrecuperabile ma stabilizzato e assumibile valore

(5+3) — ma che è anche variazione ulteriore in quanto è proprio la 'lacuna' che, assumendo in sé un proprio potenziale espressivo (forma o colore ovvero forma e colore) giunge a modificare arbitrariamente il potenziale espressivo (5+3). Quantifichiamo con un indice x questo diverso e nuovo potenziale occasionale.

L'oggetto avrà allora assunto un potenziale uguale a $(5+3) + x$.

Un intervento che si limiti a stabilizzare questo potenziale non potrà mai essere assunto come corretto intervento conclusivo di restauro, definendosi, tutt'al più, come una elusione del 'thànatos', attestandosi su un 'bìos' anomalo, casuale e acritico.

L'intervento sarà invece corretto se riuscirà a ricondurre sui valori dell' 'éros' l'oggetto, recuperando e riattribuendogli in esclusiva il potenziale (5+3): e ciò potrà accadere solo operando sul potenziale x . Se però in questa operazione modifico il potenziale x sino a portarlo con atti competitivi o imitativi similare al potenziale 5, opero una modifica al potenziale dell'oggetto e da una situazione di $(5+3) + x$ passo a una situazione $(5+x)+3$. Se per contro in questa operazione modifico il potenziale x sino a portarlo con atti competitivi o imitativi similare al potenziale 3, opero un'altra modifica al potenziale dell'oggetto e da una situazione $(5+3)+x$ passo a una situazione di $5+(3+x)$: ma questo equivale a sottrarre al potenziale (5+3) il valore 3, ridurlo pertanto a (5) mentre quello che era l' 'atto secondo positivo' diviene valore negativo equiparandosi alla perdita.

Ne consegue che se vogliamo veramente 'neutralizzare' il valore x occorrerà toglierli in assoluto ogni atto imitativo o competitivo: e l'intervento dovrà essere altresì un intervento non formale né cromatico autonomamente. Per essere autonomamente non formale basterà

che non contenga o non si affidi a invenzioni di dati disegnativi; per non essere cromatico autonomamente occorrerà che abbia in sé in astrazione e separato il valore cromatico di tutto il potenziale $(5+3)$; ne deriverà che nella quantificazione del potenziale espressivo il suo valore dovrà assumere valore 0.

Riepilogando pertanto e discernendo la quantificazione numerica del potenziale espressivo di un'opera nell'iter denunciato, avremo le seguenti espressioni:

$(6+4)$. L'espressione definisce e quantifica con due termini lo 'status' dell'opera d'arte a noi pervenuta distinguendo nel suo potenziale espressivo quanto è dovuto all' 'atto primo' — ed è il valore 6 — e quanto è dovuto invece all' 'atto secondo positivo' ovvero al suo 'tempo-vita' positivo — ed è il valore 4.

$(5+3) + x$. I tre termini dell'espressione quantificano l'aspetto dell'opera d'arte precedente che ha però subito una modifica al suo 'status' a causa di un 'atto secondo negativo' (caduta di colore, intervento arbitrario di rifacimento etc...). Accade allora che il potenziale espressivo da $(6+4)$ scende a $(5+3)$, l'azione incidendo negativamente sia sull' 'atto primo' che sull' 'atto secondo positivo'. Questo valore $(5+3)$ è comunque, ormai e ineluttabilmente, quello che viene ad essere il reale e perciò immodificabile 'status' dell'opera (immodificabile nel senso che non è lecita e pertanto possibile una azione volta alla riconquista della situazione precedente). Ma l' 'atto secondo negativo' che ha decretato questo nuo-

vo 'status' non esaurisce la sua azione negativa in quest'atto della sottrazione di potenziale espressivo; sottoforma di interruzione dell'immagine originale entra automaticamente nel tessuto dell'opera, nel suo aspetto e ad esso si deve legare pertanto un valore x che, anche se non si identifica con il valore 5 né con il valore 3, diviene ugualmente parte del contesto, incide ancora nello 'status' dell'opera apportando una ulteriore modifica che però è possibile — e pertanto è doveroso — che sia eliminata.

$(5+x)+3$. I tre termini dell'espressione quantificano il potenziale espressivo dell'opera quale deriverebbe ove il valore x si identificasse con il potenziale espressivo dell' 'atto primo' (e ciò accadrebbe se si compisse un intervento di imitazione); si avrebbe tuttavia una inaccettabile modifica allo 'status' dell'opera, capace di agire sul valore dell'atto stesso che riceverebbe da un simile intervento un'aggiunta che assumerebbe valore di falso e di arbitrario.

$5+(3+x)$. I tre termini dell'espressione quantificano il potenziale espressivo dell'opera quale deriverebbe ove il valore x si identificasse (e ciò accadrebbe se si compisse un intervento di imitazione) con il potenziale espressivo dell' 'atto secondo positivo'; si avrebbe tuttavia anche in questo caso una inaccettabile modifica allo 'status' dell'opera, capace di agire sul valore dell'atto stesso che riceverebbe una variazione che oltre ad essere un falso vero e proprio porterebbe il suo valore da positivo a negativo, equiparandosi alla perdita.

$(5+3)+0$. L'espressione quantifica lo 'sta-

tus' dell'opera d'arte dopo un corretto intervento sul valore x, tale da assumere un potenziale espressivo 0, vero e proprio 'neutro' sia al valore 5 come al valore 3 che non ne ricevono pertanto modifica.

Essendo differenziato, non omogeneo al tessuto originale, l'intervento — come già si è detto — sarà allora, nella sua eterogeneità diversificante, non 'errore dell'originale', non quantità positiva o negativa, ma in quanto 'neutro' al potere espressivo e 'misurata' che nega azioni autonome emotive, escluderà potenzialità modificatorie, estrinsecherà e conserverà in assoluto l'esistere incorrotto e temporale dell'opera ('atto primo' più 'atto secondo').

Per la 'differenziazione' che si richiede come necessaria all'intervento converrà tuttavia ancora muoversi nella conoscenza e pertanto nella definizione critica corretta di ciò che ha provocato la variazione dello 'status' dell'opera e l'interruzione della sua immagine.

Richiamandoci a quanto già detto — sia pure in riferimento all'atto già stabilito — circa 'quantità' e 'modo' che sommandosi commisurano il 'peso' con il quale si può definire l'incidenza sull'opera, anche qui noi potremo dire che se tale 'peso' (che è in questo caso atto accidentale dell'opera) verrà ad essere sostenuto o assorbito dall'immagine al punto che questa lo assume in sé senza subire alterazione rilevante al suo 'status' vuol dire che l'atto si iscrive di diritto nell'ambito del 'temporale' dell'opera quale vero e proprio atto del suo esistere senza modificarne l'essere; se invece tale 'peso' alterando in modo rilevante il suo 'status' ne modificherà l'immagine, il 'peso' non può essere assunto dal-

l'opera senza danno e pertanto l'atto medesimo si trasformerà da positivo essere nell'esistere, in atto negativo, per questa rilevata incidenza negativa nell'essere dell'opera e non potrà essere pertanto o almeno non dovrà essere compiuto.

Una volta chiarito questo punto e una volta aggiunto però che anche un'inazione è danno, rendendosi necessaria e potendosi eseguire l'espunzione dell'atto negativo, entrerà in campo la messa in opera di quel differenziato positivo 'atto terzo' che è il nostro intervento critico.

Per esso andrà tuttavia subito rilevato che anche il più piccolo intervento — per 'più piccolo' intendendo anche la 'chiusura' pittorica di una zona misurabile in pochi millimetri quadrati — se si vorrà dichiarare corretto e non arbitrario, dovrà essere differenziato. Anche se, cioè, la 'quantità' è talmente irrilevante da non fare arbitraria alterazione di 'peso' e ammettendo anche un suo possibile assorbimento nell'immagine come atto non dissonante da un 'tempo-vita positivo', si dovrà ugualmente considerare come corretto solo un intervento 'differenziato': ché nel 'peso' si dovrà calcolare anche quello derivabile dalla sua ripetibilità nel tempo.

Se cioè domani e nel volgere del tempo a venire ancorché lunghissimo noi dovremo ripetere plurimi interventi similari (che oggi potremmo anche considerare correttamente irrilevanti al punto da non credere e pertanto procedere a una loro necessaria differenziazione), avremo aumentata la 'quantità', che assumendo in sé atti che non po-

trebbero che essere definiti imitativi o competitivi o falsificanti finirebbe col portare l'opera ineluttabilmente verso una connotazione di oggetto falso, via via sempre più prevaricandosi in essa l'originale che diverrebbe a un certo momento, nel contesto, parte subordinata e quindi incapace di esistere autonomamente con il proprio potenziale espressivo. Anche l'intervento differenziato, ovviamente, non può risolvere il problema dell'eternità dell'opera d'arte: ma grazie ad esso ogni più piccola particella dell'originale sarà nel suo 'tempo-vita' lungo che sia non solo visibile ma capace di una autonomia espressiva; e se alla fine, con la scomparsa di ogni piccola parte dell'originale, avremo solamente un testo 'nuovo' completamente 'differenziato', proprio in quanto tale esso non sarà mai testo 'falso' gabbabile per originale bensì quale variazione ineluttabile dell'irripetibile 'atto primo' sarà testo 'fatto a sua immagine e somiglianza', memoria fedele e ancora vibrante e non già sua copia o imitazione o reinvenzione arbitraria.

Dovendo allora avviare la nostra pratica di restauro dovremo ancora puntare l'attenzione sulla 'quantità', stante che il 'modo' l'abbiamo definito a sufficienza e a tal punto da esigerlo 'differenziato'.

Nel caso dunque che si tratti di un intervento pittorico ovvero di un inserimento di un atto cromatico nel contesto del tessuto cromatico esistente, questo potrà assumere le connotazioni di un atto vero e proprio di totale restituzione (formale o cromatica ma anche formale e cromatica); ciò accadrà quando l'intervento non do-

vrà compiersi facendo ricorso a ricostruzioni arbitrarie o persino plurime ma si attesterà definendosi quale critico atto di manutenzione (manutenzione = mantenere) senza alterazioni di sorta della forma o della cromia ovvero della forma e della cromia, essendo già l'immagine pienamente estrinsecata e definita e tale perciò da 'esistere'. Sì che la sua 'percezione' da parte nostra è totale anche in quel punto nel quale si è determinata la lacuna, apparendo questa una transitoria oblitterazione tale quale può accadere per un diaframma messosi improvvisamente tra l'occhio e quel punto dell'immagine con la conseguenza di non impedire in nessun senso o menomare la 'conoscenza' totale dell'immagine stessa.

Se verifichiamo allora il nostro discorso con quanto già detto a proposito di 'lacuna-perdita' e quanto a proposito di 'lacuna-mancanza' ci si accorgerà che l'intervento di 'chiusura' differenziato così come intendiamo che sia riesce a trasformare questo tipo di 'lacuna-perdita' in una vera e propria 'lacuna-mancanza'. Diviene, cioè, atto che si inserisce e si lega totalmente al 'tempo-vita' dell'opera d'arte: pur essendo azione nostra e assumendo il peso e il valore di 'atto secondo', diviene atto corretto e atto positivo. Se allora un intervento pittorico così inteso e realizzato si definisce 'atto di manutenzione' è segno che tale intervento concede all'oggetto la concretezza di un modo continuo e corretto di esistere nel tempo senza interruzione o oblitterazioni alla sua immagine che così viene trasmessa nell'unico modo in cui può connotarsi senza dover restare in un pressoché inutile 'bíos' o scendere irrimediabilmente verso il frammento (e pertanto verso il 'thánatos') o configurarsi in un'imitazione che porta senza scampo al falso (escludendo pertanto ogni risoluzione nell' 'éros').

E se è vero che il 'tempo-vita' ovvero l' 'atto secondo

positivo ' è la realtà stessa dell'opera in quanto atto inscindibile da essa essendo l'essere ovvero la naturale esistenza dell' 'atto primo stesso', e se non c'è dunque un 'tempo-vita' che si può preordinare e quantificare 'a priori' nel suo 'in fieri', ecco allora che quelle lacune divenute per via del nostro intervento 'lacune-mancanze' possono essere assunte nell'opera quale suo critico 'tempo-vita', alla pari delle interruzioni inevitabili e naturali del suo tessuto cromatico perché non agiscono negativamente nell'immagine, non la distruggono né la variano nella sua identità figurale agendo solo al servizio dell'esistente, fisicamente differenziandosi da ogni particolare con il quale esso esistente si connota.

Nel caso di un intervento di chiusura siffatto — che si è dichiarato capace di operare il passaggio da una 'lacuna-perdita' a una 'lacuna-mancanza' — andrà rilevato infatti come, se è vero che si stabilisce un rapporto tra di esso e il craquelé o l'abrasione (assunti da noi quali esempi di 'lacune-mancanze' legabili al 'tempo-vita' dell'opera e perciò suo positivo 'atto secondo'), è vero anche che questo rapporto non sarà di simiglianza se non nel fatto dell'esistenza ovvero nella sua collocazione di esistenza con l'opera d'arte stessa.

Sarà dunque una simiglianza non sottesa ad essi e pertanto non volta ad assumere caratteri di imitazione (e pertanto di competizione o falsificazione). La simiglianza resterà e sarà dunque nell'effetto con cui agirà nell'immagine in quanto ambedue si definiranno 'interruzione'.

Ché se anche il nostro intervento, a differenza del craquelé o dell'abrasione che provocano nel tessuto pittorico la 'lacuna-mancanza', non essendo 'e casu', si configurerà come atto razionale stimolato dall'essere medesimo dell'opera, resterà tuttavia anche con esso la de-

nuncia della ' mancanza ' nel tessuto pittorico originale; è così che allora esse ' lacune-mancanze ' assumeranno ambedue il valore di positivo ' atto secondo ', non agendo negativamente sull'opera né l'irrazionalità (nel senso di casualità in rapporto al potenziale espressivo dell'opera) del craquelè o dell'abrasione, né la razionalità (nel senso di intervento critico quale atto di manutenzione di quel potenziale espressivo) del nostro intervento.

Quando peraltro la ' quantità ' è tale per cui l'intervento di ' chiusura ' non può avvenire formalmente o cromaticamente ovvero formalmente e cromaticamente se non affidandosi a ricostruzioni arbitrarie o persino plurime non sarà possibile arrivare ad ottenere una modifica della ' lacuna-perdita ' in ' lacuna-mancanza ' senza alterare l'opera stessa. E se la ' perdita ' resterà dunque tale e non potrà essere espunta in se stessa (non ci sarà cioè possibilità di un suo totale recupero), sulla ' lacuna ' si potrà e si dovrà per contro operare dal momento che non la possiamo accettare supinamente ' come dato di storia imm modificabile e intangibile ' (ne andrebbe di mezzo l' ' éros ' in favore di un quasi inutile ' bíos ') né la possiamo considerare ' come realtà inserita o inseribile *tout court* nel corpo dell'opera '.

Non sarà tuttavia sufficiente, rispetto al contesto cromatico in cui la lacuna si inserisce, scegliere — come di solito si fa — una tinta che non avanzasse ma retrocedesse (al punto, ove la statica del colore lo possa permettere, da stabilire alla lacuna stessa un livello più basso rispetto alla superficie originale).

A quanto già detto circa il ' peso ' di un simile intervento nei riguardi del potenziale espressivo dell'opera (alla ' lacuna-perdita ' legandosi di conseguenza un arbitrario intervento cromatico modificante) si aggiungerà anche che un intervento simile non arreca alcun vantag-

gio alla percezione e alla comprensione dell'immagine che ne rimane interrotta, senza un reale collegamento.

Perché la lacuna possa togliersi di dosso ogni connotazione di 'lacuna-perdita', non essendovi qui la sua possibilità di un passaggio a 'lacuna-mancanza' come nel caso precedente, si dovrà trasformare in 'lacuna-collegamento'.

Ma 'collegamento' vuol dire chiusura e sutura della lacuna non già sua esclusione dal tessuto originale e tantomeno proiezione al di là dell'immagine stessa.

Non arriva a questo risultato (di chiusura e sutura) nessuno tra gli interventi messi comunemente in atto che divengono e sono tutti 'modifica' sull'originale anche se si possono talvolta accettare, come si è più volte detto, sul piano del gusto. Ma andrà ancora una volta sottolineato che la loro validità risultando legata in modo determinante al gusto dell'esecutore materiale non può che attestarsi su una soggettività che non potrà essere mai assunta a metodo; e la casualità del loro esistere non potrà che denunciarne la arbitraria coesistenza. Ma soprattutto non potranno mai assumere il valore che noi chiediamo all'intervento differenziato, essendo solo 'differenti' e pertanto, anche se non catalogabili come imitativi o falsificanti, inevitabilmente competitivi, agendo e facendo 'peso' sul potenziale espressivo.

Troppo spesso l'intervento 'critico' di restauro in questo senso è lasciato come 'a briglia sciolta' alla babele del gusto degli operatori, ognuno dei quali risolve i problemi in proprio, di volta in volta assumendosi un 'servizio' all'opera che diviene dun-

que solo personale atto di gusto capace di assumere tuttavia valore di intervento 'espressivo'. Se ne vedono così di tutte: soluzioni di neutro a legno, a tela, a macchia, a sottotono, a variazione fumosa, reintegrazioni a metà, disinvolta riduzione a legno di sculture già policrome e pertanto con tutt'altra epidermide 'plastica', intonazioni di frammenti scoperti di tela originale, decolorazioni di supporti lignei pervenuti in vista e loro intonazione all'acquerello, chiusure assolutamente acritiche di mancanze.

Stando così le cose, chiarito criticamente quanto ha provocato la variazione dello 'status' dell'opera e l'interruzione della sua immagine, esemplate le varietà delle lacune e puntualizzato quanto si chiede per la loro chiusura nel diverso problema cromatico o formale ovvero cromatico e formale, non ci resta che arrivare alla metodologia che secondo noi va messa in atto per dare all'intervento quelle caratteristiche che lo definiranno veramente 'neutro' al potenziale espressivo dell'opera permettendo il passaggio dall'espressione $(5+3) + x$, con la quale abbiamo quantificato numericamente quel potenziale espressivo a seguito di un atto secondo negativo, all'espressione $(5+3) + 0$, con la quale abbiamo appunto quantificato numericamente lo 'status' dell'opera d'arte dopo il corretto intervento.

Due sono i metodi di intervento proposti e che definiamo e distinguiamo rispettivamente come selezione cromatica e come astrazione cromatica.

Di essi abbiamo già detto qualcosa nel precedente volume, riferendoci particolarmente agli esempi di 'selezione cromatica' dell'oro e di 'astrazione cromatica' per le 'lacune-perdite' messi in atto nel restauro del Croci-

fisso di Cimabue della chiesa di Santa Croce a Firenze.

Approfondendo ora quel discorso, andrà subito chiarito, al di là del modo con il quale si tratterà di operare, il significato e il senso che affidiamo ai due diversi termini.

Se infatti si definisce 'astrazione' la facoltà della mente di distinguere l'una dall'altra le singole qualità di un oggetto sensibile, pensando ciascuna indipendentemente dalle altre e dando a ognuna un'esistenza a sé e se si definisce invece 'selezione' la scelta, fatta rifiutando o conservando, degli elementi più atti a conservare a uno stato certi caratteri, ne deriverà che — sostituendo alla mente l'occhio che però poi agisce sulla mente — diremo che per 'astrazione cromatica' definiamo la qualità dell'occhio di distinguere l'uno dall'altro i singoli colori di una policromia e di poterli mettere insieme ciascuno indipendentemente dagli altri e dando a ognuno una esistenza a sé; e diremo altresì che per 'selezione cromatica' definiamo la scelta di colori fatta per conservare certi caratteri.

Trasferendo in atto quanto sopra, potrò servirmi della 'selezione' cromatica per quegli interventi di collegamento cromatici o formali ovvero cromatici e formali su una lacuna, laddove può avvenire correttamente il passaggio da una 'lacuna-perdita' a una 'lacuna-mancanza' per via di quell'inserimento totale per cui l'atto si lega al 'tempo-vita' dell'opera e pur essendo azione dell'uomo assume il peso e il valore di 'atto secondo positivo'.

Mi dovrò invece servire dell' 'astrazione' cromatica quando la connotazione della lacuna è tale per cui non è correttamente possibile il passaggio sopra descritto da 'lacuna-perdita' a 'lacuna-mancanza'.

L'utilizzazione della 'selezione' o dell' 'astrazione' ovvero della 'selezione' e dell' 'astrazione' cromatiche nei diversi interventi a modifica dello 'status' delle la-

cune è 'atto terzo', atto critico di restauro e pertanto segue nella sua applicazione differenziata un intendimento di lettura dell'opera che solo criticamente può essere compiuta.

'Selezione' e 'astrazione' sono sempre 'lacune', anche se modificate nel rapporto con l'esistente, sono sempre alterazioni allo 'status' dell'opera. La loro esistenza contrassegna il 'tempo-vita' dell'opera e pertanto la loro 'positività' (quale cioè 'atto secondo positivo') non può essere considerata o definita in assoluto (come del resto la loro 'negatività', quale cioè 'atto secondo negativo'), bensì legandosi al rapporto di coesistenza con l'immagine ancora esistente essa va acquisita e risolta nell'atto critico che è appunto atto di lettura personale equivalendo l'atto — già lo si è detto più volte — alla esecuzione di uno spartito musicale motivata e assunta da quell'interprete che è il direttore d'orchestra.

Per dare tuttavia non già una 'regola' ma una corretta impostazione ideologica all'operare diremo che potremo dunque fare uso della 'selezione' solo laddove la lacuna è ricostruibile nella sua realtà cromatica e figurale senza che detta ricostruzione porti con sé dubbi, arbitrarietà interpretative, plurime soluzioni formali o cromatiche; che si farà invece uso dell' 'astrazione' ogni qualvolta dovremo compiere di necessità nella lacuna e perciò nel tessuto cromatico e figurale dell'opera un 'neutro', non essendovi possibilità alcuna di ricostruzione se non affidandosi a invenzioni o a una scelta tra plurime possibilità che i fatti formali e cromatici possono suggerire.

Tavv.
8-11

Eventuali appunti di negativa critica che si potranno

fare a simili atti (quando questi si svolgano nella correttezza filologica e operativa che noi esigiamo) non vengono pertanto a ledere il testo che non riceve mutazione intervenendo essi quale atto critico al servizio di quel testo e per leggere quel testo e non già sovrapponendosi ad esso; come momento della sua esistenza e non già della sua storia, non alterandosi o rettificandosi in alcun modo il suo immodificabile 'status'.

Così in un'opera quale ad esempio il più volte citato Crocifisso di Cimabue si potrà discutere se in una zona o in un'altra sarebbe stato preferibile un intervento di 'selezione' al posto di un intervento di 'astrazione'; ma se l'eseguito fa parte dell'atto critico in tutta la sua latitudine, l'opera non subirà alterazione arbitraria alla sua lettura nell'un caso o nell'altro. L'interpretazione critica della 'lacune' è stata letta in rapporto alla particolare realtà dell'opera, pensando che così agendo il nostro intervento potesse essere meglio capace di far 'suonare' in modo limpido e subito avvertibile tutte le 'note' ancora esistenti.

D'altra parte vorremmo a questo proposito chiarire anche un altro aspetto di quel restauro. Non vorremmo cioè che si pensasse 'tout court' a un testo che noi consideriamo 'intoccabile' o che quanto fatto su di esso sia da prendersi in assoluto come l'ipse dixit aristotelico. È solo quello che deve essere: un intervento 'critico', una 'lettura' per la quale si è cercato di operare per la prima volta la trasformazione di una 'lacuna-perdita' in 'lacuna-collegamento'. L'importanza non sta tanto nella 'fisicità

*stessa' del modo quanto nel suo esistere
 infine come vero e proprio ' neutro ' entro
 il potenziale espressivo dell'opera.*

Andrà detto anche, in proposito e ad esempio oltre che a chiarificazione dell'intervento, che l'avvio alla conclusione ovvero all'atto critico essendo avvenuto materialmente quando l'opera aveva già subito una preparazione di superficie su livello ribassato nei confronti del tessuto pittorico originale — con quell'elaborazione di superficie che abbiamo già illustrato e che abbiamo detto essere stata compiuta anch'essa per via di astrazione — laddove erano le lacune stesse, queste non possono ' in toto ' assumersi la funzione di collegamento che loro volevamo e dovevamo assegnare (assumendola solo, ora, quando ci si ponga a vedere l'opera da una posizione frontale che nasconde e annulla lo scalino tra le due sedi pittoriche ma non da posizioni laterali) proprio per la ragione per cui si trovano ad esistere su un piano leggermente ribassato a differenza e nei confronti del tessuto pittorico con il quale invece avrebbero dovuto trovarsi in analoga situazione di superficie. E ciò proprio per evitare che la lacuna — ancorché così elaborata e differenziata — assumesse tuttavia la sua collocazione fisica ed emotiva ' al di là ', ' al di fuori ', ' oltre ' il dipinto e avesse pertanto quella ' connotazione ' che invece abbiamo rifiutato e dobbiamo rifiutare.

Ambedue gli interventi di ' selezione ' come di ' astrazione ' si inseriscono in modo uguale nel contesto e pertanto, nella realtà dell'opera: nell'un caso e nell'altro i

colori che si usano a 'chiusura' sono quelli della 'quadicromia' ('*four colours suffice*') qui destinati e disposti in modo che pur confluendo a una diversa e variata somma restano indipendenti e liberi tra loro, la loro miscelazione avvenendo nell'occhio e non già per dar vita a un nuovo colore monocromo bensì per collegarsi in modo pluricromatico ai colori esistenti, di volta in volta da essa somma mediamente dall'occhio richiamati.

Ed è proprio in tal maniera che si esclude, da un simile intervento, qualsiasi atto imitativo, competitivo o falsificante; ma anche si evita di scivolare verso l'errore di una 'imitazione differenziata' o di una 'differenziazione imitativa'.

La differenziazione o la riconosciuta o riconoscibile non originalità dell'atto non è fatto positivo: assume anzi i dati completi di fatto negativo. Non si può pensare infatti in nessun caso che l'occhio, anche se guidato così a distinguere l'originale dal non originale, possa di conseguenza eliminare dall'immagine perché non siano trasmesse alla mente o che la mente possa escludere dall'occhio parti dell'oggetto (che pure determinano l'immagine assumendo in essa peso autonomo cromatico o formale ovvero cromatico e formale) solo perché definite criticamente 'non originali'.

Il non originale, ovvero il nostro intervento — si è ormai a sufficienza ribadito — non deve avere azione autonoma sull'immagine, ogni azione in tal senso comportando una tuttavia arbitraria modifica ancorché piccola: il nostro atto deve essere al servizio dell'esistente per cui quanto non fa parte dell'originale a causa di un 'atto secondo negativo' non può essere portato a oltrepassare i limiti di una connotazione di puro e semplice collegamento, di pura e semplice sutura in rapporto e in funzione di quella lacuna che in essa immagine si è pro-

dotta e che abbiamo il dovere di modificare a patto che resti scevra di ogni proprio autonomo potenziale espressivo.

Si sente dire spesso e si scrive anche talvolta — in verità con un troppo affrettato assunto critico — che « un buon restauro non deve mai sembrare troppo nuovo né eccessivamente evidente » e si crede con ciò di avere ben chiarito il problema. Ciò è invece tesi da rifiutare non tanto per la semplicistica enunciazione quanto per la disponibilità che ne deriva di far scivolare l'intervento in un mimetismo falsificante dal quale poi ci si deve dire come si fa ad uscire.

Più correttamente si dirà invece che un restauro ovvero un intervento 'non si deve vedere' se l'atto del vedersi può equivalere al riconoscimento di un suo valore autonomo espressivo; ma nel momento in cui 'non si deve vedere' evitando ogni subdolo volgersi all'atto di imitazione o di competizione (che è mimetismo falsificante) deve ugualmente qualificarsi ed esistere come 'differenziato', secondo quanto si è detto nel definirne il suo vero 'status' di neutro.

La non 'visibilità' nell'oggetto — in quanto non modificante del valore dell'immagine — è in questo caso non solo accettabile ma assolutamente necessaria.

Il nostro intervento non deve essere dunque 'vicino' o in 'approssimazione' all'originale. Deve essere invece ad esso originale 'uguale e al tempo stesso differenziato' (ma si ricordi che 'differenziato' non equivale né sta per 'differente', che è il contrario di 'identico').

Tra il nostro intervento e l'esistente tessuto originale si dovrà stabilire, cioè, un'uguaglianza differenziata che potremo meglio

chiamare 'identità di effetto'. Un'uguaglianza, cioè, da raggiungere per differenziazione onde evitare l'atto di imitazione e pertanto quello di competizione e senza cadere nell'errore di una imitazione differenziata né tantomeno di una differenziazione imitativa. E allora, se ad esempio l'intervento pittorico da noi indicato e descritto vuoi sottoforma di 'selezione cromatica' che sottoforma di 'astrazione cromatica', escludendosi l'atto di imitazione, stabilirà con il tessuto cromatico originale di riferimento questa 'identità d'effetto' in virtù delle cromie che vi convergeranno, ne deriverà che esso intervento sarà veramente, in rapporto con l'originale, 'uguale e al tempo stesso differenziato' e 'neutro' tuttavia al potenziale espressivo dell'opera sul quale dunque non interferirà in alcun modo alterante.

Se l'intervento di restauro o collegamento di una lacuna lo si può e lo si deve compiere non ci possono essere — si è già detto — due pesi e due misure.

L'opera d'arte è una, immodificabile e non può essere rivestita di panni diversi secondo le esigenze della moda e del nostro piacere.

Se è vero che sul piano intellettuale l'emotività per essere trasmessa ha bisogno del 'linguaggio'; e se è vero che noi conosciamo il linguaggio attraverso l'esperienza reale delle varie 'parole' ossia per deduzione; e se è vero ancora, conseguentemente, che il linguaggio è sì, un'astrazione, ma un'astrazione concreta nel momento stesso in cui esso è divenuto la realtà di un codice e di una grammatica — oggetto di studio, cioè, costituita con lo studio —; ne deriva che qualsiasi 'arrivo' di 'parole'

esterne nel contesto di un linguaggio già formulato non può essere trasmesso per via dell'abilità meramente mossa dalla sensibilità emotiva, ma deve sottoporsi a quel codice, a quella grammatica che è oggetto di studio, cioè costituita con lo studio, se non vuole essere 'rivoluzione' o 'modifica' di quel linguaggio.

Qualunque possa essere la sua definizione e connotazione, l'intervento non dovrà mai, allora, variarsi per singole arbitrarie e differenti personali soluzioni. Ma potrà variarsi solo e sempre dentro i limiti inderogabili del 'metodo'.

E come non può esserci alternativa all'esistenza della lacuna bensì in rapporto al suo coesistere nell'oggetto ossia in rapporto al suo essere di incidenza, così non può esserci 'metodo' che sia da mutare di volta in volta, da oggetto a oggetto.

La tesi per cui ogni oggetto nella sua diversa natura come nella sua diversa connotazione storica debba avere il 'suo' intervento è accettabile se con essa si vuole ribadire il principio per cui è l'oggetto stesso ad esigere l'intervento e a guidarlo in rapporto a quella unicità che è la sua 'conditio' (e che è anche 'conditio' fisica); ma è inaccettabile se con essa si vuole affermare il principio per cui ogni oggetto debba avere un 'suo' e pertanto diverso e particolare 'metodo', cioè 'codice' o 'grammatica' di volta in volta utilizzabile e variabile da trasferire in atto critico per il suo riconoscimento.

Si finirebbe subito con lo scivolare e col ricadere inequivocabilmente avvolti nei tentacoli del gusto, della personale, astratta (ma non concreta) abilità emotiva da trasferi-

re ' tout court ' senza linguaggio, per ritrovarsi nelle sabbie mobili e da evitare della competitività, dell'imitazione e della falsificazione.

E a questo proposito par quasi incredibile dover registrare come qualcuno, pur giustamente tuonando contro gli ormai stantii e tradizionali interventi cosiddetti ' a neutro ' (e che ' neutri ' non sono) esca a promulgare una metodologia e una teoria tutta nuova per cui « la lacuna in vista, purché ben gestita nella presentazione dei materiali (evitando orrori come crocifissi duecenteschi che campeggiano su lacune dove il legno è divenuto color cioccolata) è adatta al Due e Trecento, dove non siano presenti particolari valori di ambientazione prospettica ». Ne consegue che « soluzioni come il rigatino sono particolarmente indicate per valori prospettici ma di limitata intonazione, come in tanti quattrocentisti; con la pittura intonata, il chiaroscuro etc. non resta che la ricostruzione, anche dell'impasto, se è necessario ».

Ne deriva pertanto che « quando la pittura presenta valori di atmosfera, di intonazione e chiaroscuro, è inevitabile ricorrere a un risarcimento mimetico dell'originale. Per artisti di cui esistono tanti dipinti, disegni, copie, incisioni, non dovrebbero essere difficile identificare modelli che permettano una ricostruzione che sia di plausibile accompagnamento alla parte rimasta ».

Se è parlar chiaro! Ed è come se si dicesse che in qualche caso ci si può permettere di non fare opera di falsificazione, mentre in altri questa opera di falsificazione la si deve

compiere, e per il vantaggio dell'opera! Allora dunque — se ciò fosse accettato — si potrebbe dire meglio e più chiaramente che mentre su un Cimabue o su un Giotto può essere considerato lecito anche il non compiere un intervento falsificante, su un Giorgione o su un Tiziano esso intervento è doveroso e indispensabile. Dal momento dunque che esistono le incisioni dello Zanetti, perché al posto delle esistenti lacune a neutro non si opera un risarcimento mimetico negli originali giorgioneschi già al Fondaco dei Tedeschi in Venezia? Avremmo infine quelle opere 'restaurate' e godibili. Solo che invece che di un solo autore, Giorgione, sarebbero — e qui è il vero 'accrescimento' critico — di tre autori: di Giorgione, di Zanetti e del restauratore. Opere tali, cioè, da sfiorare la soprannaturalità, nell' 'uno e trino' della loro esistenza in un tempo così eternantesi.

La 'pulitura' può portare alla scoperta o all'evidenziazione di interruzioni allo 'status' originale dell'opera sottoforma di 'lacuna' anche nell'architettura e nella scultura, oltre che in qualsiasi altro manufatto. E ciò può accadere soprattutto laddove avviene di necessità l'espunzione dal loro contesto di vecchi interventi di manutenzione o restauro perché, anche se correttamente a suo tempo eseguiti, non più in accordo (cromatico o formale) con il mutato o rindividuato loro 'status'.

Anche in questo caso dunque sarà necessario aprire a un discorso di 'metodo'.

E cominciamo con l'architettura, richiamandoci subito a quanto da noi già scritto nel precedente volume circa la incontrovertibile e inoppugnabile differenza tra un mat-

tone messo in opera pure per conto o suggerimento di un Leon Battista Alberti e una pennellata data in via diretta da Raffaello. Se ci si chiarisce bene questo concetto ne verrà fuori più facilmente, lo ribadiamo, la possibilità di meglio comprendere e connotare il nostro intervento: che potrà anche qui assumere il valore di 'atto secondo' ovvero atto di 'manutenzione' quale positivo suo 'tempo-vita' o di 'atto terzo', ovvero atto 'critico di restauro'.

Per poter tuttavia ancora meglio avviare a concretezza il nostro discorso si dovrà stabilire se il nostro atteggiamento non può fare altro che testare l'impossibilità teorica e perciò poi pratica a cogliere l' 'éros' e pertanto accontentarsi del 'bíos' esistente senza neppure che si abbia a distinguere tra un 'tempo-vita positivo' e un 'tempo-vita negativo', in favore di una proclamata intangibilità pseudo-storicistica per cui si cercherà di conservare come è, 'sic et simpliciter', lo 'status' dell'opera o se invece si pensa che si può e si deve fare qualcosa per mantenere, nel più corretto dei modi, in teoria o in pratica, assieme al 'bíos' anche l' 'éros'.

Si è già detto dell' "atto di manutenzione" che per noi deve essere assolutamente compiuto se non si vuole ridurre col tempo l'oggetto consunto o in consunzione in un casuale 'status' peggiore di qualsiasi falsificazione anche perchè, se non altro, 'status' del tutto acritico.

Che senso ha, abbiamo già affermato, assistere alla consunzione di un oggetto e a un certo punto (e quale, poi, questa 'ora x'?) affannarsi intorno a 'quella' consunzione per cercare di fissarla per l'eternità? Che cosa si tramanderebbe, al futuro, in tal modo se non

una 'conditio' che non ha nulla più a che vedere con lo 'status' iniziale dell'oggetto? Se non si intervenisse opportunamente via via, ad esempio, nel restauro di gradini di una scala ammesso che vi transitassero migliaia e migliaia di persone al giorno consumandoli, si finirebbe con il non avere più la scala; ma non l'avremmo più, come tale, neppure se, constatato uno stato di grave deterioramento (che è il 'tempo-vita negativo' e pertanto da correggere), quello stadio bloccassimo per l'eternità. Perchè la scala — lo ribadiamo ancora una volta — non vive solo nel momento della sua esecuzione; ma siccome la sua esecuzione è accaduta perchè ci si camminasse, è vera solo quando risponde alla sua funzione che è di una realtà che si modula e modella nel tempo; e se non vogliamo che muoia, non possiamo garantirle la vita mediante la mummificazione di uno stato anomalo.

Proprio ripartendo da questo nostro discorso, criticamente proiettandolo nell'esistenza temporale dell'opera, non si potrà oltre tutto non riconoscere al lume dell'esperienza come in effetti un intervento in un contesto architettonico inteso a 'bloccare' o a 'fissare' nel tempo uno 'status' non serva a evitare la condanna a morte dell'oggetto: solo si può arrivare a procrastinarne l'esecuzione; nient'altro, dal momento che a questa condizionata sopravvivenza non si legherà mai, così solo operando, una vita in qualche modo 'restituita' o correttamente riproiettata a immagine e simiglianza dell' 'atto primo', bensì, e per contro, uno 'status' anomalo erroneamente visto quale unico 'valore' da cogliere ormai nell'opera e che è invece valore 'falsato' e sempre più

lontano da quell' 'atto primo' stesso, e perciò peggiorato, non agendovi un 'tempo-vita' capace di assumere la connotazione di 'atto secondo positivo'.

Un bloccaggio 'tout court' dello 'status' temporale dell'oggetto (anche laddove si potesse escludere l'arbitrarietà del suo essere) non potrà in nessun caso fermare dunque l'azione negativa del tempo sull'oggetto stesso: continuerà invece, così, anche se più a rilento, l'ulteriore sua consunzione e si dovranno registrare altre 'lacune' fino a che si giungerà a uno 'status' che non avrà più nessun rapporto diretto con quello originale, casuale e perciò inutile materia amorfamente acritica, sulla quale non sarà più possibile, pena la patente falsificazione o il rifacimento, compiere proprio quell'intervento 'critico' che si volga al recupero dell'immagine o una qualsiasi azione atta a riconquistare, al di là di un mero 'bíos' materico ormai avvolto irrimediabilmente nelle spire del 'thánatos', un qualsivoglia 'éros'.

Se invece vogliamo tramandare l'oggetto quale del resto già è per sua 'vita vissuta' (e non già per negligente 'vita abbandonata' o mutata 'vita forzosa') e quale è per sua natura sin dalla sua genesi che fu di riproposizione fedele matericamente elaborata di un progetto a ciò creato, occorrerà eliminare dall'atto di manutenzione che noi proclamiamo come indispensabile per il corretto vivere nel tempo dell'oggetto, ogni sentore di falsificazione vuoi teorica che pratica.

L'atto di manutenzione diviene allora per noi indispensabile, indilazionabile, inevitabile e necessario: deve per forza accadere in quanto è quello che permette il prolungamento nel tempo dell'opera d'arte, evitandone — come già si è scritto — il suo volgersi, rapido o lento che sia, verso 'thánatos'; mantenendone più a lungo possibile il 'bíos' e non modificandone arbitrariamente il suo 'éros'.

Si dirà che alla somma di atti di manutenzione nuovi e diversi corrisponderà, nel tempo e entro i margini dell'opera, una inarrestabile se pur rallentata sua modifica (frutto del 'tempo-vita' che non si ferma e che non può concedere l'eternità all'opera) quale è quella nella consunzione naturale delle cose; ma è proprio per tener testa a una rapida consunzione e perdita senza possibilità di recupero alcuno — lo si è scritto — che si muove di necessità l'atto di 'manutenzione' in un cosciente e coerente atto di conservazione che sarà sempre valido fino a quando di essa riuscirà a tenere non più che l'immagine. Avremo sì, certo, allora, una variazione dell' 'atto primo', ma non la perdita, perchè in sua vece avremo un'opera 'fatta a sua immagine e simiglianza', memoria fedele e ancora vibrante e non già copia o imitazione o reinvenzione arbitraria di quell'atto.

Ma se non si ha dunque falsificazione con un atto di manutenzione così inteso, questa potrà accadere quando, eluso o tralasciato di proposito questo atto, si pretenda di recuperare l' 'éros' ormai definitivamente perduto e perciò irraggiungibile se non attraverso una ricostruzione 'ad pristinum'; ma accadrà anche se l'atto di manutenzione, ancorché non eluso, diverrà teoricamente insostenibile ove tenti di mantenere lo 'status' dell'opera così com'è interrompendone arbitrariamente il 'tempo-vita': che è atto del tutto casuale nel rapporto con il potenziale espressivo dell'opera.

E se dunque nessuna falsificazione è in teoria legabile a un intervento che permetta il mantenimento dell'opera solo agendo là dove pur calata a 'bíos' sia ancora recuperabile nell' 'éros' dell'esistente tuttora 'spiegato', cerchia-

mo allora di discuterne e di vederne la pratica attuazione.

Penso sia utile riallacciarsi a quanto detto e scritto sulla messa in opera di quel differenziato 'atto terzo' che è il nostro atto critico con il quale deve configurarsi ogni nostro intervento entro il tessuto originale esistente.

Nell'intervento di restauro pittorico in un dipinto abbiamo detto che anche la più piccola 'chiusura' pittorica di una zona misurabile in pochi millimetri quadrati, se si vorrà dichiarare corretta e non arbitraria, dovrà essere differenziata.

Proprio in rapporto a ciò, essendo per noi pregiudiziale la differenza formulata tra 'mattone' e 'pennellata', ci si accorgerà che una 'differenziazione' da richiedere nel nuovo atto di manutenzione di cui vogliamo trattare diviene subito atto arbitrario e modificante. Qui infatti non ci si può rifugiare nell' 'identità d'effetto' da raggiungere per via di differenti o differenziati materiali, perché un simile atto portando un mutamento sostanziale nei mezzi già messi in opera 'ab origine' per la trasposizione in 'atto primo' dell'idea progettuale toglierebbe senso e ragione all'idea stessa oltre che all'opera, raggiungendo un assurdo 'éros' senza avere un 'bíos'.

Se dovendo sostituire una tegola di copertura nella Cupola del Brunelleschi se ne mettesse, ad esempio, una in resina fatta 'ad hoc' perchè raggiungesse l' 'identità d'effetto' con l'esistente, poco o nulla certo ne inferirebbe sul potenziale espressivo. Ma se l'operazione di sostituzione si dovesse ripetere per necessità nel correre dei secoli a venire e sempre si operasse in modo così 'differenziato', al concludersi del ciclo di manutenzione avremo 'una cupola di resina'. Ovvero una completa falsificazione dell'ori-

ginale perchè l'idea del Brunelleschi ne verrà vanificata, svisata, non esisterà più. O, se esisterà, sarà né più né meno uguale all'idea che ce ne può dare una cupola quale si può 'ricostruire' in polistirolo espanso o altro consimile materiale in sede teatrale o cinematografica. E lo stesso accadrà se da 'differenziato' il mezzo sostitutivo della 'lacuna-perdita' passerà a definirsi 'differente'.

E allora, se in un dipinto la 'differenziazione' è l'unico mezzo idoneo teorico e pratico per proiettare nel tempo a venire l'opera senza falsificazione, ma con la dichiarata coscienza di trasmettere con questo intervento non già l'originale 'atto primo', in ogni caso irripetibile, ma come più volte ormai detto, un'opera 'fatta a sua immagine e simiglianza', memoria fedele e ancora vibrante e non già copia o imitazione o reinvenzione arbitraria di quell'atto; in un'architettura la 'differenziazione' si dovrà evitare laddove si potrà agire mediante un critico ininterrotto e continuo intervento sostitutivo, il solo capace, nella ricercata, rindividuata ed esistente identità con il progetto, di proiettare nel tempo l'opera, l'idea e la sua immagine, senza falsificazioni.

Se questo non fosse vero, torneremmo all'assurdo di dover definire ogni edificio o monumento a noi pervenuto "falso per manifesta o documentabile ininterrotta manutenzione". E si ricordi l'episodio Palazzo Strozzi in Firenze, già citato e analizzato nel precedente volume.

Purtroppo la 'manutenzione' di un'opera architettonica — il suo mantenimento nel tempo — non è tanto difficile atto critico o fatto di etica o di estetica; è fatto 'finanziario' di grande impegno per cui anche ove fossero esistite tassative e chiare unità di metodologia, l'atto sarebbe stato ugualmente, e assai spesso, eluso.

Si aggiunga pure la difficoltà (oggi sempre più acuta) del reperimento di 'maestranze' idonee all'intervento (e qui si vuole dire di quella manualità capace di eseguire non falsificando o inventando o ricreando 'ab libitum' ma di inserirsi via via nel tessuto originale ancora tutto leggibile e individuabile senza comprometterne il valore); certo è che il vuoto di almeno mezzo secolo di manutenzione, ripudiata perché erroneamente considerata — e in effetti più volte effettivamente in modo erroneo applicata — come intervento arbitrario, ha finito col concederci più ruderi che opere sulle quali potere esercitare ancora un corretto intervento.

Ma questo vuoto, stanti così le cose, ha tutta l'aria di restare tale e sempre più allargarsi: ché ove l'atto di manutenzione si sviluppasse in esclusiva, senza cioè curarsi di altri interventi critici esaurendosi nel solo scopo di prolungare 'sic et simpliciter' l'esistere temporale dell'oggetto quale è percepibile nella contemporaneità con l'atto perché ritenuto intangibile, si addiverrebbe senza meno a quella paventata arbitraria 'imbalsamazione' della sua materia per cui si finirebbe col concedere all'oggetto una nuova vita ma 'fuori' di lui e di noi, al di fuori cioè del contesto naturale che l'ha generato e al di fuori della nostra esistenza, al di fuori insomma del nostro quotidiano esistere. Da opera d'arte esso diverrebbe simulacro, sinonimo cioè di immagine non più corrispondente alla realtà, parvenza, ombra di fredda testimonianza storica e nulla più.

Per impostare dunque nel modo migliore un discorso più circostanziato su un così peculiare atto di manutenzione occorrerà ripartire dall'analisi dell'oggetto: iniziando cioè da quell'atto di filologia critica capace di farci discernere e pertanto darci la 'conoscenza' dell'oggetto stesso.

Pensiamo opportuno richiamare in causa questo percorso che pure abbiamo indicato e compiutamente espresso sin dal primo volume della Teoria onde evitare che una errata o affrettata lettura del nostro pensiero ci cataloghi nella deprecata schiera degli interventisti (o dei restauratori ripristinatori) ad ogni costo.

Così come accadde a proposito della nostra direzione negli interventi post-alluvionali quando fummo tacciati di avere lo ' strappo facile ' perchè di necessità così facemmo operare su tanti e tanti metri quadrati di superfici affrescate: ma che non era nostra ' metodologia ' ideologica bensì contingente e improcrastinabile atto di salvataggio ' in extremis ' crediamo sia stato dimostrato ' ad abundantiam ' non solo dagli inequivocabili atti tecnici rilevabili e rilevati ma anche dall'impegno prima ideologico e poi metodologicamente sortito in pratica attuazione che è stato quello di realizzare e accogliere, in questo delicato settore, la prima vera alternativa allo strappo e ai collanti contro la solfatazione con l' ' operazione bario '.

Alla pari di quanto detto per un testo pittorico si dovrà dunque leggere nell'oggetto l' 'atto primo' e si dovrà altresì individuare nel suo 'tempo-vita' l' 'atto secondo positivo'. Poiché sono questi due atti, legati indissolubilmente, che costituiscono per noi l'oggettività temporale dell'opera quale ci è stata tramandata e quale noi dobbiamo tramandare: sono essi a tenere insieme, con la genuina trasmissione dell'atto progettuale, il segno più vivo del suo esistere quotidiano — senza che vi sia allontanamento o modifica alterante — con il quale si

connatura e configura l'autentico suo potenziale espressivo, quel segno più vivo del suo esistere, cioè, che qui prenderà il medesimo aspetto e senso che ha il 'craquelé' per una superficie dipinta e sarà dunque la 'ruga' sulla sua superficie materica, la consunzione 'sopportabile', il colore, quel segno con cui si modula o si è modulata alla luce una superficie, quel segno con cui questa ha resistito o resiste alle intemperie e il modo con cui si stabilisce a rapporto con il tessuto urbano nel quale si inserisce. Ma nell'oggettività temporale dell'opera, nel suo essere ed esistere, sono anche — fatto importante e ugualmente primario, vero e proprio 'tempo-vita critico' e pertanto 'atto secondo positivo' — i corretti interventi di manutenzione compiuti dalla conclusione dell'opera in qua, interventi che hanno finito con lo stabilire quell' 'identità d'effetto' con l' 'atto primo' che ce ne permette e garantisce la sua corretta lettura senza che si sia discesi nell'imitazione (che in questo particolare modo di esistere dell'oggetto sarebbe avvenuta solo con l'invenzione), nella competizione (che sarebbe occorsa solo se si fosse affidato a questi interventi un valore autonomo espressivo da contrapporre all'originale), nella falsificazione (che sarebbe avvenuta ove l'intervento fosse occorso laddove non c'era più avanzo dell'immagine dell' 'atto primo' e questa avesse voluto 'ricostruire' senza rapporto diretto con l'idea progettuale o la sua ancora leggibile trasposizione).

È dunque questa ('atto primo' + 'atto secondo' quale naturale 'tempo-vita positivo' + corretto 'tempo-vita critico') la 'patina', il connotato vero dell'opera, il suo esistere stesso nel tempo, suo 'positivo atto secondo', 'storia' della sua esistenza immedesimatasi nel tessuto del suo valore espressivo nella trasposizione dell'idea progettuale che di essa si carica.

Ma come si farà e si è fatta distinzione tra ' patina ' e ' sporco ' così potrà accadere che si debba individuare, nel contesto dell'opera, un ' tempo-vita negativo ', vuoi come azione non operata né promossa dagli uomini (azione per contro di agenti esterni atmosferici, deficienze o mutamenti fisico chimici di materiali) vuoi come azione storica promossa e operata dagli uomini (interventi di restauro che tali non sono, trasformazioni, aggiunte o arbitrarie oblitterazioni di parti originali).

Un ' atto di restauro ' — anche in vista di un futuro ' atto di manutenzione ' da legarsi all'opera così recuperata — quale nostro ' atto terzo ', una volta avviato, si troverà a operare su questo ' negativo atto secondo ' e potrà giungere alla sua espunzione laddove questa significherà processo indispensabile per il recupero di un ' éros ' latente ma tuttora esistente.

Ecco allora che un'azione come questa diviene vero e proprio ' atto critico ', volgendosi, per il suo divenire, in un intendimento di lettura dell'opera che solo criticamente può essere compiuta.

Che esso si leghi — come già si è detto per la pittura — all'operatore non è dato negativo, sol che sia rispettata la ' fedeltà ' al testo. Ma in ogni caso non può essere o divenire atto meccanico dal momento che è soprattutto e in ogni senso solo ' atto critico ' capace di riacquisire nei loro rapporti quei valori che si possono ancora cogliere nell'opera: per trovarli occorre saperli cercare (ecco l'atto di filologia) senza bisogno di inventarli, ricrearli o modificarli (ed ecco il nostro intervento, la nostra ' manutenzione ').

L'espunzione dell' ' atto secondo negativo ' quale ' atto

critico di restauro' riporta in campo, nei problemi inerenti al necessario intervento successivo, ciò che abbiamo legato all'analisi e alla definizione della 'lacuna' in un testo pittorico, laddove si è distinto tra 'lacuna-perdita' e 'lacuna-mancanza'.

Ne verrà di conseguenza anche qui che se la 'lacuna' — vuoi quella venuta fuori dall'atto di filologia critica, vuoi quella determinata da un 'negativo tempo-vita' da legare anche a fattori esterni all'azione dell'uomo — potrà definirsi quale 'lacuna-mancanza', l'intervento che su di essa dovrà compiersi sarà quello di manutenzione da noi già definito nell'architettura e ritenuto atto improcrastinabile.

Ad esso atto, capace di inserirsi nella corretta trasmissione dell'opera, dovrà chiedersi l'identità di effetto con l'esistente da raggiungere con i medesimi materiali e non già con materiali differenti o differenziati.

A quanto già detto circa la differenziazione e la riconosciuta o riconoscibile non originalità dell'atto e la sua non positività anzi la sua negatività per quanto può portare e porta di modifica nell'immagine, aggiungeremo qui anche l'inutilità di una differenziazione da affidare, qui in architettura, quando si debba usare materiale identico, a una 'data' o a una 'sigla' a memoria e chiarimento dell'intervento. Un parato murario in mattoni che via via vedesse sostituiti i suoi pezzi con uguali mattoni ma datati, oltre che prendere un curioso aspetto che lo potrebbe far rassomigliare a uno di quei grossi 'cartelloni' da tombola quali ancora si vedono in alcuni paesi in occasione delle feste patronali, non porterebbe nessun aiuto per un discernimento o una diversificazione di 'lettura' in grado di agire con diversa proiezione nel potenziale espressivo dell'opera, non potendo il cervello anche se guidato dall'occhio agente sulla ragione utilizzare,

per ognuno dei vari numeri ovvero mattoni, valori espressivi diversi perché catalogabili in una variata storicità temporale, collegando nell'immagine solo quelli originali e poi in forma indipendente quelli di una stagione più avanzata e poi sempre in forma indipendente quelli di un'altra ancora più vicina a noi fino a quelli a noi contemporanei, da recepire anch'essi ancora in forma indipendente.

Né è il caso di spendere molte parole per togliere dal terreno quegli interventi — sempre nell'atto di manutenzione, sia ben chiaro, e pertanto nell'ambito di un'operatività quale può correttamente sortire nell'identificazione e quindi nel trattamento di una 'lacuna-mancanza' — che pur si consigliano nelle integrazioni, ad esempio, di lastre di pietra da legare al parato murario originale e alle quali si richiede un trattamento con fitti tratteggi a macchina o con altri mezzi di moderna tecnologia con l'intento di segnalare ora e per il futuro, in virtù della loro precisione e della loro forma, il tempo di rifacimento. Conoscendo infatti la labilità dei materiali e quindi la loro 'tenuta' nel tempo, al lume del loro mutevole esistere è facile pronosticare senza tema di essere smentiti e al di là della loro presunta 'resistenza' figurale una totale modifica a venire del loro 'status' fino alla totale perdita di quei fitti tratteggi per normale erosione o consunzione o altro accidente da agenti esterni. E questa è la fine ingloriosa ma ineluttabile dell'erronea utilizzazione di una 'imitazione differenziata' o di una 'differenziazione imitativa'. Ma ove il 'miracolo' nel tempo accadesse,

coll'iterarsi di simili interventi si finirebbe ugualmente con il dare a tutta la superficie un parato arbitrario che pur acquisendo in teoria parvenza di originale resterà 'differente' e pertanto 'diverso' e non più a collegamento ma a travisamento del suo esistere e divenire nel tempo che è immodificabile estrinsecazione dell'idea progettuale.

E poichè per noi l'intervento sulla 'lacuna-mancanza' deve risolvere il problema del collegamento tra le parti esistenti, non si può concedere assenza di autonome capacità espressive a un intervento quale quello sopradDETTO, che come si usa dichiarare "resta evidente nella veduta ravvicinata (cioè fino a che è impiegato a livello del piano terreno) mentre da lontano (dal primo piano in sù) non dà luogo a disturbi di diversificato carattere cromatico e di patina, certamente pregiudizievoli nella veduta d'insieme". Per togliergli ogni autonomia bisognerebbe allora evitare ad ogni costo la veduta ravvicinata e pertanto magari segnare sul terreno antistante all'opera un assurdo 'optimal' punto di godimento.

E allora se da tutto questo inferisce che 'funziona' e 'sta in totale collegamento' con l'opera soltanto quell'intervento che giunge a scomparire alla vista è assurdo, nell'ambito di un medesimo contesto, pensare che possano coesistere due atti: uno 'visibile' e uno 'invisibile'. Si ricordi a questo proposito, per contro, quanto già abbiamo detto circa la necessità per cui sia la 'selezione' che la 'astrazione' da noi proposte per l'intervento pittorico non assumano differenti rapporti espressivi con il mutare delle condizioni di

osservazione: realizzati dentro la realtà stessa dell'opera e da essa guidati vivono e si rapportano in un andamento che manterrà costante in assoluto, con ogni luce e a qualsiasi distanza, il rapporto messo in atto.

L'atto di manutenzione così come l'abbiamo definito sarà allora da compiere, correttamente, ogni qualvolta la lettura dell'opera coglierà in essa un manifesto e accertabile e distornante allontanamento dallo 'status' che si lega o in modo ancor tutto ostensibile si legava per noi prima dell'allontanamento stesso, all'idea progettuale che l'ha generata: perché resti e viva nel tempo senza soluzione di continuità quella catena di collegamento che evita il rinnovarsi arbitrario dell'opera, che non interrompe il legame tra l'antico e il nuovo, che non chiude una vita ma la conserva fino a che l'opera sarà 'degnata di essere vissuta' e non relegata nella idolatria dell'imbalsamazione.

Tavv. 17
e 28-29

Una modanatura, sia una parasta o una cornice o un altro elemento strutturale individuale, vive del suo aggettarsi e muoversi sul piano di superficie nel quale si compone in armonico compendio: agisce nel gioco continuo tra la luce e il chiaroscuro nel complesso omogeneo ma eterogeneo dell'opera con una sua precisa e attribuita funzione. Pensare che una parasta già in spigolo o a spigolo, diventata in gran parte rotonda per causa dello smusso operato sul suo profilo da un negativo 'tempo-vita', per il mero feticismo della materia — pur stante la chiara e indiscutibile leggibilità altrove e in gran parte ricorrente e ancora del tutto esistente — non debba e non possa ricevere intervento di recupero della sua realtà mediante una corretta sostituzione di quelle parti così modificate dall' 'atto secondo negativo' è

cosa che non possiamo assolutamente accettare. Qui infatti l'operazione di restituzione del valore dell'immagine può ancora assumere senza falsificazione o alterazione falsificante il senso di un corretto 'atto di manutenzione'.

L'immagine già sconnessa ha cioè una sua reversibilità. Ove questa non vi esistesse, allora l'intervento non sarebbe possibile e pertanto non corretto, essendo ormai compromesso e in modo irreparabile l'originale potenziale espressivo, irreversibilmente giunto allo stadio di 'rudere'.

Un modo di operare quale quello che difendiamo non ha certo nulla a che vedere con certi interventi di 'rifacimento' totale quali si usano, ad esempio, nei templi lignei dello Oriente. Qui non si tratta di operare a scadenze fisse e all'arrivo di esse distruggere il tutto (quanto cioè si è alterato e quanto no) e ricomporre 'ex-novo' dal progetto l'unità totale e assoluta nelle singole parti e per i singoli materiali.

Tav. 13

Qui nessuno si sogna di consigliare di rivestire d'intonaco il parato murario — ora di mattoni di struttura in vista — di tanti palazzi di Siena, ad esempio, che pure intonaco ebbero 'ab origine'; ma nessuno deve ugualmente sentirsi confortato e autorizzato a non intervenire in un intonaco quando si presenti in esso una perdita sottoforma di 'lacuna' risarcibile che magari lasci scoperto appunto il sottostante tessuto murario di struttura. Qui nessuno si sogna di buttare giù l'intonaco consunto o comunque 'antico' e tuttora esistente per rifarlo nuovo adducendo che si tratta in effetti di 'intonaco di sacrificio' destinato a cadere e pertanto così fatto per es-

Tav. 12

sere rifatto. L'atto di manutenzione non è fatto casuale o meccanicamente assumibile a proprio piacimento: è un atto critico che si svolge e si verifica su richiesta dell'opera, criticamente osservata nella sua realtà quale si diversifica dalla sua originalità e fatta a sostegno di questa.

L'atto di manutenzione anche se si volgerà di necessità a consolidare ove possibile l'esistente non potrà dimenticare dunque il recupero delle 'lacune'.

E particolare attenzione dovrà anche farsi nei mezzi con i quali si opererà nel consolidamento dell'esistente: la cosiddetta microcementazione con resine con o senza iniezione, al di là del nuovo gioco materico cui può dare sviluppo, può divenire atto arbitrario ove modifichi cromaticamente la realtà epidermica del parato murario. Un intonaco bianco caricato di resine per il suo consolidamento può talvolta prendere (come accade spesso, purtroppo, anche in intonaci affrescati) intonazioni cromatiche 'gialline' in soprattono che finiscono col modificare in maniera irreversibile l'opera con il risultato che domani un intervento di recupero di ulteriori 'lacune' si dovrà di necessità assestare su questo falso cromatismo conducendo senza scampo l'opera stessa al di fuori dell'atto progettuale.

Particolare attenzione dovrà porsi dunque nella lettura critica dei valori cromatici esistenti e distinguere bene la 'patina' dallo 'sporco' che va espunto e non certo poi piangendo sulla sua 'storica entità' perduta. Una cattiva lettura in questo senso ha portato in molti casi al ribaltamento e addirittura

tura all'invenzione di colori in intonaci di edifici antichi. Si pensi a tanti sordi 'gialli' che potremmo amenamente chiamare 'gialli-distretto' a causa dell'iterata loro applicazione sulle facciate dei distretti militari e che molto spesso sono il risultato di un'errata lettura del tessuto originale fatta sullo sporco accumulatosi sopra un bianco d'origine e via via alteratosi. Come è possibile comprendere da questa specie di 'espressione' aritmetica 'bianco + sporco = bianco sporco + sporco = giallino + sporco = giallino più intenso + sporco = giallo sordo' dove il risultato finale di 'giallo sordo' viene elevato a colore originale e quindi ripetuto nell'atto di normale manutenzione.

Coloro che sostengono nonostante tutto l'intangibilità ad ogni costo dell'intonaco stimato quale 'originale degno di unico rispetto' al punto da attribuire liceità d'intervento solo all'atto di consolidamento dell'esistente rifiutando diritto di accesso, nel contesto dell'opera, a qualsivoglia ripresa con intonaco nuovo (perché considerato 'estraneo' al tessuto originale) anche laddove l'originale ha perduto la 'pelle' che ne riteneva il potenziale espressivo, dovrebbero spiegarci come fanno per contro a concedere diritto di accesso nel medesimo contesto dell'opera e proprio sulla 'pelle' che ne ritiene il potenziale espressivo a un consolidante che, in quanto addendo di altra natura e senza alcun rapporto vuoi materico che espressivo con l'intonaco originale, concede all'opera un'esistenza nuova e modificata che è appunto 'intonaco originale + consolidante'.

Ma ci dovrebbero anche dire se non ritengono che il non intervento di manutenzione e perciò di risarcimento

nella lacuna di un intonaco comporti, alla fine, la perdita totale anche dell'intonaco da loro difeso e consolidato. Cadendo inevitabilmente nel tempo a venire anche questo, non resterà in vita di una superficie muraria — ma anch'esso in via provvisoria se non vi si farà sopra atto di manutenzione — che il supporto (sia esso mattone o pietra) che si eleverà a potenziale espressivo nell'opera, con autentico travisamento e pertanto arbitraria correzione e falsificazione dell'originale.

Città 'falsificate' nei loro parati murari come San Gimignano o come Siena (e in situazioni ormai irreversibili) — tanto per parlare di esempi noti a tutti — così come parati murari troppo sbrigativamente 'spellati' alla ricerca materica, dovrebbero fare ben riflettere i fieri paladini di così tenaci difese che finiscono inevitabilmente in catastrofiche e irreparabili disfatte.

Tav. 18

Sono due i monumenti che più di altri hanno calamitato l'attenzione dei 'teorici' e dei 'tecnici operatori': il ponte a Santa Trinita di Firenze e il campanile di San Marco di Venezia, ambedue 'ricomparsi', grazie ad un'operazione di 'totale ricostruzione', dopo che la guerra e un crollo improvviso ne avevano decretata la scomparsa. Ne è venuta fuori una 'vexatissima quaestio' nella quale i 'pro' e i 'contro' si sono assommati senza fine.

Tavv.
20-21

Per non essere da meno degli uni e degli altri anche noi abbiamo avuto già modo di intervenire nel dibattito, anche se di riflesso, vertendo il nostro dire sul problema dei calchi e delle copie soprattutto in scultura. Laddove cioè avevamo affermato come il calco o copia poteva assumere valore determinante nella manutenzione e conservazione di una

realtà visibile improvvisamente e traumaticamente scomparsa. " Si pensi — scrivevamo — al Ponte a Santa Trinita a Firenze distrutto dai tedeschi durante la guerra nel 1944 e ricostruito nel 1957 o al campanile di San Marco a Venezia, crollato nel 1902 e ricostruito tra il 1903 e il 1912 (e non vediamo proprio l'anatema che altri ha lanciato contro queste due 'ricostruzioni' ambientali che furono motivate e chiaramente e apertamente denunciate per quelle che erano) ". Riprendiamo qui ora quel discorso per chiarire meglio il nostro pensiero.

Le due opere — sia il ponte fiorentino che il campanile veneziano — erano pervenute a noi in uno stato di conservazione, almeno per quanto si riferisce al loro aspetto esteriore, in condizioni pressochè perfette. Su di esse cioè si era sempre e con continuità eseguito quel necessario 'atto di manutenzione' che faceva ritenere compiutamente l' 'éros' all'opera quale determinatasi nella prima traduzione oggettiva dell'idea progettuale. Non erano pertanto né 'ruineri' né opere allontanatesi per incuria o abbandono dal quotidiano esistere: erano opere 'in', opere 'no-stop'.

La loro 'perdita totale' non è accaduta per via di una lenta consunzione in un negativo 'tempo-vita' che le aveva snaturate e allontanate dall' 'atto primo', ma fu fatto traumatico, improvviso. L'averli ricostruiti in perfetta identità con il già esistente non può farli inscrivere nella categoria delle 'falsificazioni' che è categoria nella quale si dovranno inserire gli arbitrari interventi modificatori dell' 'atto primo'. Si tratta invece

in questo caso piuttosto di 'replica'.

Si poteva compiere o no; si potevano ricostruire o no; il giudizio su quegli atti sta qui: se valeva la pena o no; se erano opere così significanti, la mancanza delle quali così, ex abrupto, poteva inferire in modo negativo entro un contesto che ancora riteneva tutto, in alterna compositività espressiva, di loro e in loro o no.

La loro 'ricostruzione' non allontana tuttavia le opere dall' 'atto primo', non innova o modifica: riprende il cammino nel tempo, un cammino che non si era fino ad allora mai interrotto. Non rende diversa e perciò falsificata la trasmissione dell'atto progettuale. E proprio per queste caratteristiche diviene essa stessa 'atto di manutenzione'. Eccezionale e certo non facilmente ripetibile, ma sempre 'atto di manutenzione'.

Altra cosa sarebbe accaduta se — e malauguratamente — un cataclisma di quel genere avesse colpito, ad esempio, il Colosseo. Certo non si sarebbe potuto ripetere l'atto di ricostruzione: facendolo si sarebbe ottenuto e compiuto un falso dal momento che ove fosse avvenuto, non sarebbe mai accaduta la ripetizione dell'esistente in quanto realtà temporale impossibile a riproarsi perchè non 'atto' sottoponibile a una realtà progettuale bensì frutto di una casualità la più varia e la più diversa quotidianamente e per tanti secoli modificatasi. Il Colosseo è un 'rudere' e una 'immagine' di un non più esistente 'atto primo'; e come tale e perché tale, irripetibile nella sua sostanza; anche se 'gestito' dal tempo con tutta la casualità, il 'rudere' ha in sé un valore raggiunto che è irripetibile

Tav. 19

alla pari di una pennellata in un dipinto: è un 'unicum', non una materializzazione di un'idea progettuale pronta per l' 'atto primo'.

Se cade un pezzo di arco in questo rudere, la caduta, pur essendo 'atto secondo negativo', finisce con il dovere essere accettata nel contesto stesso della sua esistenza, come un 'tempo-vita' inevitabile e pertanto tale da divenire 'atto secondo positivo': una storia naturale, cioè che si cala nel 'tempo-vita' dell'opera che nel ritenere il suo valore espressivo se da un lato riceve un mutamento al suo 'atto primo' trova in questo quasi un suo nuovo equilibrio nel caricarsi di essa. Ciò non vuol dire, naturalmente, che di fronte a questa 'caduta' si debba rimanere ruskinianamente immobili. Non potendosi eseguire l'atto di manutenzione nel senso di ricucire ad identità la lacuna occorsa, si dovrà passare a un vero e proprio atto critico di restauro, a un vero e proprio 'atto terzo', un atto, si dirà poi, di collegamento e non un atto sostitutivo 'ad identità' dell'immagine precedente.

Ha meno 'autenticità' del Ponte a S. Trinita e del campanile di Venezia un atto quale quello della 'costruzione', per esempio, del lato sinistro dell'edificio buontalentino di Santa Maria Nuova a Firenze. Se davvero compiuto con l'intendimento critico di portare a compimento l'opera del Buontalenti è un falso e un inutile falso. Se così non fosse, cosa si aspetterebbe a costruire il campanile mancante al San Biagio di Montepulciano, a portare a compimento il colonnato di San Pietro del Bernini con la chiusura parziale della

piazza come previsto nel progetto? E quanti altri casi si potrebbero citare!

Ora, tornando a Santa Maria Nuova, se l'edificio non fu 'ab antiquo' realizzato ci furono ragioni e ragioni; e queste fanno, alla lunga, anche storia!

La 'costruzione' in epoca nostra di questo lato (che del resto viene ad aggiungersi ad altre 'costruzioni' effettuate in più riprese nel '600 e nel '700, sempre in dipendenza al progetto iniziale) può tuttavia giustificarsi e persino accettarsi (ma quanta poca fantasia!) ove si pensi alla sua esecuzione non già come conclusione di un progetto bensì come intervento ad esso assonante (e quasi indipendente) del nostro tempo 'nella piazza' più che 'nell'edificio', fatto nell'intendimento di non modificare con un 'nuovo fronte' la volumetria e l'ordine ormai dominanti della piazza stessa. E del resto come tale potremmo davvero considerarlo, ove si dia anche peso alla 'apertura' del portico, non prevista certo dal rigoroso ordine a loggiato chiuso del progetto buontalientiano. Visto così, allora l'atto esula totalmente dall'atto di restauro come dall'atto di manutenzione e va a connotarsi altrimenti, collocandosi al di fuori del nostro dire critico.

Tav. 24

In fatto di 'ricostruzioni' non si può qui non fare cenno, alla stregua e al seguito del ponte a Santa Trinita e del campanile di San Marco a Venezia, della notissima 'ricostruzione' di Varsavia. Al di là dei giudizi etici e storici e filologici che si possono far confluire in essa si dovrà tener conto soprattutto del 'valore' politico di un simile intervento, per quel che doveva valere cioè di 'conserva-

Tav. 23

zione' e 'trasmissione' di un volto di una civiltà che non si voleva perdere a nessun costo.

Altre 'ricostruzioni' post-belliche in Italia e all'estero hanno dovuto fare i conti con questo 'umanissimo' aspetto che può esso stesso essere anche 'storia', e importante, al di là della semplice 'cronaca'.

Va da sé che nessun benessere si sarebbe potuto affidare invece alle ricostruzioni, che pure ebbero fautori, non già di un solo monumento o più monumenti a sé stanti, ma anche addirittura di tessuti urbani interi, nati per germinazione spontanea, compostisi nel lungo arco di secoli a seguito di plurimi interventi a variazione, modifica, correzione, aggiunta, superfetazione di altri atti e condotti non già seguendo un preciso progetto unitario bensì per occasionale e casuale azione di un libero 'tempo-vita'.

Come fu, per esempio, per Por Santa Maria a Firenze che qualcuno voleva 'com'era e dov'era' e che fortunatamente così non fu compiuta (chè ne sarebbe venuto fuori qualcosa simile al Valentino con l'aggravante di non volersi definire tale), anche se quanto fu fatto — ma questo è giudizio critico sopra un nuovo atto creativo o più atti creativi e niente ha a che vedere con il nostro discorso — segnò forse, come è stato già responsabilmente detto e scritto, 'il più grave fallimento dell'architettura toscana del dopoguerra'.

Due altre opere, infine, ci aiuteranno a concludere il nostro discorso sull'atto di manutenzione' e ad aprirlo sull'atto di restauro'.

Una è l'ormai citatissimo Palazzo Strozzi; l'altra è il Tempio di Giunone di Agrigento. La storia di Palazzo Strozzi è nota: noi stessi l'abbiamo assunta come 'campione' di ripetuti corretti 'atti di manutenzione' che ci hanno permesso, nei secoli, la conservazione non falsa o arbitrariamente modificata della sua immagine prima. Questo palazzo, si è detto, nelle bozze del suo rivestimento murario esterno, nelle sue finestre, nei suoi cornicioni, nei suoi portali non ha certo più — se non in minima parte — il primitivo materiale quattrocentesco: ma nessuno può, per questo avvenuto ininterrotto intervento di sostituzione del materiale gravemente degradatosi, parlare di 'falso' o piangere su una perduta 'verginità epiteliare'.

Il palazzo, proprio in virtù di questo continuato intervento, ha vissuto invece e nel senso giusto, il suo 'tempo-vita' che è anche tempo degli uomini, esistenza e coesistenza. L'assenza di una soluzione di continuità nella sua vita ha evitato la sua conversione a rudere, a vestigia.

La storia del Tempio di Giunone è diversa: questo tempio, come tanti altri di Agrigento e altrove, ha vissuto secoli di abbandono, su di esso non è stato compiuto, e per tanti secoli, alcun intervento che fosse un atto di manutenzione; non c'è stata dunque solo degradazione della materia, ma anche crollo, perdita totale della sua immagine. Per secoli il tempio è stato in balia degli uomini e degli animali e degli agenti atmosferici, senza alcuna difesa.

Riscoperto, è stato rimesso in sesto e riconnesso in una 'ricostruzione' che da quan-

Tav. 14

do è stata eseguita ha giustamente avuto bisogno di ricevere plurimi atti di 'conservazione'. Ma di recente gli interventi sulle strutture portanti, sulle colonne smozzicate, occorsi soprattutto negli anni trenta, con materiale che fu 'correttamente' usato diverso dall'originale, si sono essi stessi alterati con modifiche cromatiche e statiche che non ritengono più la loro funzione e non sono più in accordo con le parti cui dovevano servire da collegamento. Occorre allora un nuovo intervento di filologia attraverso il quale si dovrà procedere alla loro espunzione. Ma una volta che questa sia avvenuta, sulle lacune che riemergeranno occorrerà compiere un nuovo intervento critico che sarà di nuovo collegamento dell'esistente. Ma collegamento in questo caso non significherà atto di ricostruzione delle parti lacunose ch  non ci si potrà servire (come nell'atto di manutenzione) degli elementi originali esistenti. Questi infatti non hanno pi  la loro forma primeva, ma si presentano in una plurisecolare alterazione materica tale da non avere pi  un rapporto diretto nel senso di potenziale espressivo con l'atto progettuale anche se questo pu  a noi rivelarsi per puntuale 'ricostruzione filologica'.

Un inserimento di materiale uguale all'originale quale richiesto nell'atto di manutenzione, al di l  delle difficolt  pratiche di lavorazione che comporterebbe (ma queste potrebbero anche tecnicamente essere superate) porterebbe inevitabilmente a una autentica falsificazione, con un atto nel quale sarebbe impossibile distinguere il rudere vero dal rudere rifatto, a sua immagine e simiglianza.

E poichè così facendo si ricadrebbe in quella operazione che abbiamo detto impossibile a compiersi nel risarcimento di una 'lacuna', sottoforma di caduta, che occorresse a un'arcata dell'attuale Colosseo, ecco allora che il nostro discorso si dovrà di necessità spostare da un semplice 'atto di manutenzione' a quell'atto terzo' che è 'atto critico' di restauro e che è di conservazione totale, 'anche materica', dell'esistente.

Il passaggio da un 'atto di manutenzione' all'atto di restauro vero e proprio quale 'atto critico' avviene quando la 'lacuna' nel contesto di un'opera non è più assumibile nella definizione di 'lacuna-mancanza' ma è vera e propria 'lacuna-perdita'.

E ove si abbia di necessità a intervenire in essa (per ragioni cioè che possono in vario modo attestarsi o sulla statica o sul raccordo necessario di parti perché non vadano oltremodo altrimenti perdute) non si potrà in nessun caso compiere un intervento che potremmo chiamare 'alla pari' nel senso di intervenire con il medesimo materiale di cui è composta l'opera, ma dovrà entrare in campo in modo assoluto e tassativo quella 'differenziazione' che finora non avevamo richiesto nell'atto di manutenzione perché lì distornante oltre che non necessaria e pertanto da rifuggire.

Sarà invece proprio questa 'differenziazione' il mezzo corretto attraverso il quale si potrà riconquistare all'opera se non l' 'éros' primitivo, un suo 'éros' non casuale o arbitrario bensì criticamente colto nella realtà stessa dell'opera.

Ma la differenziazione, come nell'intervento sulle lacune in un tessuto pittorico che già abbiamo analizzato, non è da intendersi né deve essere tale perché diversa

e al di fuori dell'opera; deve essere invece 'dentro', aderente al significato, mettendosi al suo 'servizio'. E come tale non può né deve incidere in nessun modo a modifica dell'esistente e del recuperabile dell'opera; ma non può neppure assumere, contentandosi con faciloneria, i valori di una imitazione differenziata.

Essendo differenziato, non omogeneo al tessuto originale, l'intervento sarà allora anche qui, nella sua eterogeneità diversificante, non 'errore dell'originale', non quantità positiva o negativa, se 'neutro' al potere espressivo e 'misura' che nega azioni autonome emotive, se esclude potenzialità modificatorie, se estrinseca e conserva in assoluto l'esistere incorrotto e temporale dell'opera ('atto primo' più 'atto secondo').

Che la differenziazione non sia o non possa essere identificabile con il semplicistico 'essere differente' da raggiungere con 'accorgimenti tecnici' o con 'materiali riconoscibili' è cosa che non avrebbe bisogno di essere spiegata. Ma un intervento che fu consuetudinario (diciamo fu, ben sperando che nessuno oggi più lo abbia a compiere) merita almeno di essere ricordato ad esemplificazione di quali conseguenze negative possono derivare nella lettura di un'opera. Ed è quell'intervento che fece uso del laterizio come 'neutro' e perciò quale riempitivo di 'lacune-perdite' o quale mezzo di collegamento tra una parte e l'altra, ad esempio, in certe anastilosi.

Grazie a questo uso estensivo il 'mattoncino' finisce con l'assumere la connotazione e pertanto l'identità di 'neutro', di 'non originale'; ne viene di conseguenza che chi legge un monumento potrebbe essere autorizzato

a ritenere non originale ogni ' mattone ' in vista che gli si presenti in commistione con altri materiali. Ma se in una colonna frammentaria in marmo o in pietra ricostruita nelle parti mancanti in ' mattone ' — quale può essere ad esempio una colonna rialzata nel Foro di Pompei — la distinzione tra ' originale e no ' è chiaramente stabilita, diversificata anche nella superficie del suo epitelio plastico perchè il mattone sta con quella superficie di un gradino almeno più in basso del marmo, come potrà un lettore non addetto ai lavori comprendere che per contro non è ' falso ' o ' ricostruito ' il tessuto murario esterno del Pantheon, ad esempio, nonostante che sia in mattoni o le pareti con le quali si configura e costruisce una ' domus ' di Pompei che magari ha perduto il suo ' rivestimento ' marmoreo o in stucco o in intonaco quasi del tutto ma che lo ritiene ancora in qualche parte? Chi spiegherà che il ' mattone ' che qui appare è originale struttura sottostante a quel rivestimento e non già ' materiale differenziato ' di collegamento tra gli unici originali frammenti di rivestimento ancora esistenti? E vorremmo proprio che qualcuno spiegasse al lettore comune di quale materiale (marmo o mattone?) erano in origine le colonne del Tempio di Trieste affioranti davanti a San Giusto, dal momento che nei lacunosi e smozzatissimi reperti delle loro basi le due materie si alternano ' fifty-fifty ' e non è possibile con un ragionamento logico attribuire la parte di neutro all'uno invece che all'altro.

E ove questa attribuzione partitiva potesse essere anche compiuta resterebbe ineliminabile

Tavv.
15-16

bile l'autonomo potenziale espressivo del ' mattone ' ; il ' mattone ' infatti è mezzo espressivo di larga utilizzazione in architettura e ancorchè lo si consideri nella fattispecie non originale, non potrà essere non trasmesso ai nostri sensi per quel che vale di forma e di colore dall'occhio al cervello che non può pertanto escluderlo ' emotivamente ' dal contesto perchè annullabile ' a neutro '.

Nell'intervento di restauro pittorico noi abbiamo parlato di selezione e di astrazione. Si tratta, come si è a sufficienza spiegato, di due interventi che fondano il loro esistere sul colore, al punto che li abbiamo definiti convenzionalmente ' selezione cromatica ' e ' astrazione cromatica '.

Si è cioè voluto anche nella loro definizione assumere il valore predominante del ' colore ' sia concettualmente che praticamente: è il ' colore ' infatti il mezzo primo attraverso il quale si vede e si connatura alla luce e quindi esiste l'opera che in tal modo si dispone all'accezione della nostra vista e della nostra lettura (occhio + cervello).

Dovendosi allora concedere all'intervento di restauro architettonico da noi definito ' atto terzo ' l' ' identità d'effetto ' con l'esistente, non sarà certo una ' materia ' o un ' materiale ' semplicisticamente diversa o differenziata a raggiungere questo obbiettivo che invece proprio per via di colore potrà essere raggiunto senza cadere nell'imitazione, nella competizione o nella falsificazione.

Escludendo infatti l'atto di imitazione (materia uguale), non potendosi concedere una differenziazione esclusivamente materica (che potrebbe voltare l'intervento in atto di competizione), operando con intento di stabilire

invece con il tessuto cromatico originale di riferimento un'identità di effetto, proprio servendosi delle cromie che vi convergeranno ne deriverà che esso intervento sarà appropriatamente 'in rapporto' con l'originale, 'uguale e al tempo stesso differenziato' e 'neutro' al potenziale espressivo dell'opera sul quale dunque non interferirà in alcun modo alterante.

Bisognerà tuttavia, prima di passare a definire nella sua sostanza l'intervento, compiere quell'atto di conoscenza e filologia critica per distinguere nella lettura della 'lacuna-perdita' quanto può essere ricondotto ad una connotazione di 'lacuna-mancanza' e quanto a quella di 'lacuna-collegamento', ferme restando in questi atti — che sono, si ripete, 'atti di restauro' da non confondere con i già descritti e per noi archiviati atti di manutenzione o 'conservazione' — le assolute necessità di un intervento differenziato.

Da assumere e pertanto gestire come 'lacuna-mancanza' potrà e dovrà essere quella lacuna nella quale l'intervento di risarcimento potrà compiersi come atto razionale stimolato dall'essere medesimo dell'opera, non facendo ricorso a ricostruzioni arbitrarie o persino plurime, senza apportare alterazioni di sorta della forma o della cromia ovvero della forma o della cromia, essendo l'immagine pienamente estrinsecata e definita altrimenti e tale perciò da 'esistere'. Sì che la sua 'percezione' da parte nostra è totale anche in quel punto nel quale si è determinata la lacuna, apparendo questa una transitoria obliterazione tale quale può accadere per un diaframma messosi improvvisamente tra l'occhio e quel punto dell'immagine con la conseguenza di non impedire in nessun senso o menomare la 'conoscenza' totale dell'immagine stessa. Configurandosi come atto razionale stimolato dall'essere medesimo dell'opera, essendo differenzia-

to, resterà tuttavia anche con esso la denuncia della ' mancanza ' nel tessuto originale.

Da assumere e pertanto gestire come ' lacuna-collegamento ' potrà e dovrà essere invece quella lacuna la ' quantità ' della quale sia tale per cui l'intervento di ricucitura non può avvenire formalmente se non affidandosi a ricostruzioni arbitrarie o persino plurime; ma su di essa sarà sempre possibile e soprattutto necessario un intervento dal momento che non la possiamo accettare (a meno che non si resti o ci si volga nella connotazione di rudere) supinamente ' come dato di storia immodificabile e intangibile ' (ne andrebbe di mezzo l' ' éros ' in favore di un qualsiasi inutile ' bíos ') né la possiamo considerare ' come realtà inserita o inseribile *tout court* nel corpo dell'opera '.

Scendendo sul piano pratico dell'intervento si dirà allora, al lume di quanto detto, che nel primo caso si opererà con una ' selezione-cromatica ' nell'ambito e sulle superfici di una ritrovata forma e volumetria; nel secondo caso si opererà con una ' astrazione-cromatica ' nell'ambito e sulle superfici di una astrazione volumetrica criticamente estratta dall'opera.

Ma come in effetti operare? Senza scendere ovviamente in un discorso tecnico che oltretutto non sarebbe neppure di nostra pertinenza compiere, nel desiderio tuttavia di ' avviare ' almeno a soluzione il problema, vogliamo qui rilevare come già nelle ' istruzioni ' della Carta del Restauro esistono precise indicazioni che potrebbero, con opportuni accorgimenti, tecnicamente rispondere al nostro discorso. Vorremmo cioè sottolineare l'importanza ' cromatica ' che implicitamente viene assunta nell'intervento quale quello

consigliato di raccordo, ad esempio, a elementi architettonici archeologici: "L'uso di cemento con superficie rivestita di polvere del materiale stesso del monumento da restaurare può risultare utile anche nell'integrazione di rocchi di colonne antiche di marmo o di tufo o calcare, studiando il tono più o meno scabro da tenere in relazione al tipo di monumento; in ambiente romano, il marmo bianco può essere integrato con travertino o calcare, in accostamenti già sperimentati con successo (restauro del Valadier all'arco di Tito). Nei monumenti antichi e particolarmente in quelli di epoca arcaica o classica è da evitare l'accostamento di materiali diversi e anacronistici nelle parti restaurate, che risulta stridente e offensivo anche dal punto di vista cromatico, mentre si possono usare vari accorgimenti per differenziare l'uso di materiale stesso con cui è costruito il monumento e che è preferibile mantenere nei restauri". Pensiamo proprio che da qui si deve partire dando un giusto e nuovo valore alla 'stuccatura' quale sede per l'astrazione o la selezione cromatica così come essa lo è per un dipinto nel risarcimento di una lacuna occorsa non solo per perdita o consunzione di superficie ma per perdita o caduta di supporto sul tipo dell'imprimitura. Una stuccatura, cioè, che potrebbe poggiarsi ove necessario su 'astrazioni' anche di superficie se non su 'calchi' di quelle medesime esistenti; e una stuccatura che soprattutto fosse reversibile ovvero rimuovibile cioè eseguita su vere e proprie 'protesi' che potrebbero essere unite all'opera con opportuni agganci; con la possibilità cioè d'una loro

rimozione senza danno ogni qualvolta il loro 'status' mutasse o mutasse quello dell'originale al quale esso 'status' è destinato a fare da puntuale cromatico collegamento.

Un qualcosa, cioè, che potrebbe essere 'tecnicamente' e 'fisicamente' simile a quanto è, ad esempio, nella Cappella dei Principi di San Lorenzo in Firenze dove le parti del rivestimento cromatico non ancora 'commesse' in pietra dura o marmo hanno 'identità d'effetto' con l'idea progettuale sul luogo in una 'fictio' dipinta.

Va da sé che non eguale è qui da cogliere, nell'esempio, la collocazione espressiva: ché nella Cappella dei Principi non c'è certo 'atto di restauro' né selezione o astrazione ma voluta e dichiarata 'imitazione' non già assumibile come 'falsificazione' bensì come corretta 'prova' e inserimento provvisorio in costruzione in vista della definitiva elaborazione e traduzione del progetto cui la 'prova' stessa si riferisce.

Abbiamo di proposito tralasciato fin qui di accennare ai problemi riguardanti non già un manufatto di traduzione plastico-geometrica da progetto ma un manufatto che pur essendo di per sé previsto e perciò sorto nell'atto progettuale finisce col prendere, nella messa in opera esecutiva, per virtù di invenzione e di libertà interpretativa, il valore di un' 'unicum' nel senso che tanto più pesa sulla sua esistenza la 'singolarità' dell' 'atto primo' che non la sua 'ripetibilità', in ciò distinguendosi dal 'matteone messo in opera pure per conto o suggerimento di un Leon Battista Alberti' e volgendosi invece piuttosto verso l'identità con 'una pennellata data in via diretta da Raffaello'. Parliamo cioè non tanto di fatti decorativi

di pur libero intaglio quanto di quelle vere e proprie sculture che possono definirsi, ad esempio, certi capitelli figurati. È chiaro che in esse l'atto di manutenzione sostitutivo non può compiersi; eseguibile invece l'atto di restauro, questo potrà e dovrà ugualmente muoversi criticamente in quei due atti che abbiamo definito, distinguendo, di selezione e di astrazione.

Ciò ci permette di dire sui problemi della scultura in pietra e in marmo, alcuni dei quali abbiamo già visto nel nostro precedente volume (e si ricordi quanto detto circa l'intervento alla Pietà di Michelangiolo in San Pietro a Roma e quanto a proposito dell'uso dei 'calchi' quali sostitutivi di parti originali di complessi architettonico-scultorei) e altri abbiamo già toccato qui (per quanto si riferisce, ad esempio, alla pulitura che è, si è detto, lettura critica dell'opera).

Anche qui tutto si potrà ricondurre a quell'unicità di metodologia che si potrà stabilire con quanto già significato per pittura e architettura distinguendo ancora una volta l'atto di manutenzione da quello di restauro in rapporto e funzione alla ripetibilità o meno dei valori formali che tuttavia dovrà essere comunque 'differenziata' in un atto che si affiderà alla 'selezione cromatica' anche laddove apparentemente sembrano non esistere valori cromatici determinanti.

I medesimi atti si dovranno ideologicamente e metodologicamente muovere negli interventi anche su sculture lignee, su terrecotte e su ogni altro materiale scultoreo.

Un cenno a sé, ma proprio perché il discorso sia ricondotto anche qui entro le regole ormai stabilite e dichiarate del nostro operare e discernere, potrà farsi sulla pulitura dei bronzi.

Occorrerà anche su di essi ben distinguere tra quello che è 'patina' e quello che è 'sporco'. Mentre la 'pa-

tina' — vuoi quella occorsa nel suo 'tempo-vita' per un positivo 'atto secondo' vuoi quella artificiale 'voluta e creata' quale conclusione dell' 'atto primo' dall'artista — non va ovviamente rimossa con la pulitura; laddove è invece caduta e si presenta non già come consumazione naturale di normale esistenza nel tempo (equivalente cioè al 'craquelé' di un tessuto pittorico o alla trasparenza del bolo nell'oro, a fatti cioè che si calano nel valore espressivo dell'opera che di essi si carica) bensì come materia alterata al punto da assumere valore di 'interruzione' cromatica negativa (atto secondo negativo), allora la 'lacuna' deve essere 'chiusa' a collegamento mediante una pittorica 'selezione cromatica' capace di trovare in questa differenziazione l'identità d'effetto con la patina.

Quanto si è detto poi sulla pulitura e il rispetto delle policromie nell'architettura può ripetersi nella pulitura delle tarsie marmoree parietali come terragne. Anche per esse si dovrà distinguere l'intervento di manutenzione dall'intervento di restauro.

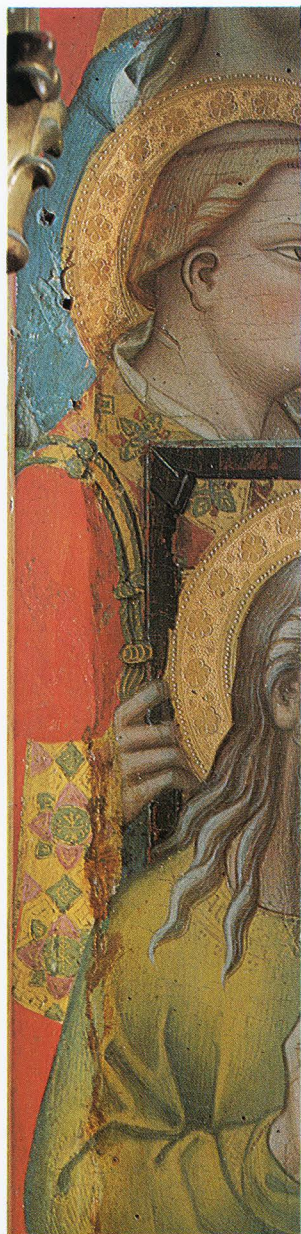
La chiarificazione, il riconoscimento e il rispetto dell' 'atto primo' e il suo costante e indivisibile legame con l' 'atto secondo' che ne è il suo 'tempo-vita positivo', ove si assumano, come si deve, quali 'soli' attuali moventi del potenziale espressivo dell'opera eviteranno a ogni ulteriore intervento di assumere valori che scendano verso l'imitazione, la competizione e la falsificazione.

Qualunque sia tuttavia il nostro intervento, al lume dell'esistenza dell'opera d'arte e della sua stessa essenza, esso non potrà tuttavia mai configurarsi o distinguersi — come erroneamente e impropriamente talvolta si sente dire e anche si scrive — in 'restauro conserva-

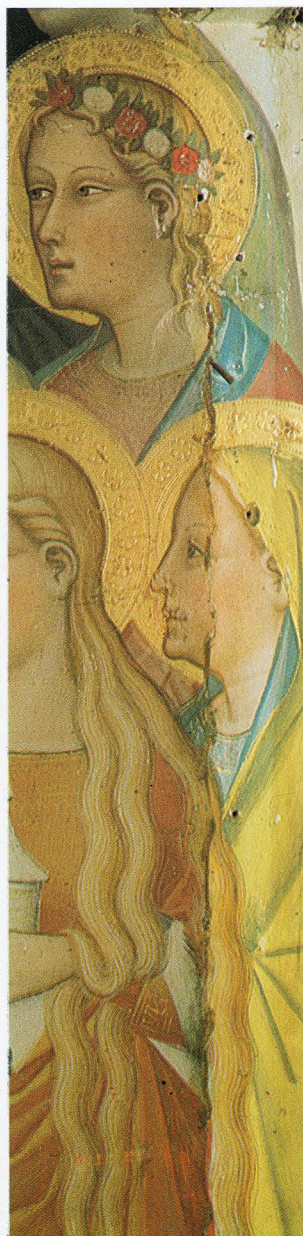
tivo ' e ' restauro estetico ', dal momento che ogni atto, anche il più piccolo, pur compiuto in funzione conservativa della sola materia di cui l'opera è composta non potrà svincolarsi dal valore espressivo che è ragione e motivo della sua esistenza; il nostro intervento, pur nella pluralità dei mezzi e delle applicazioni, non potrà essere pertanto che un inscindibile ' atto unico ', un ' atto terzo ', un ' atto critico di restauro '.

TAVOLE

Tav. 1



A



B

Tav. 2

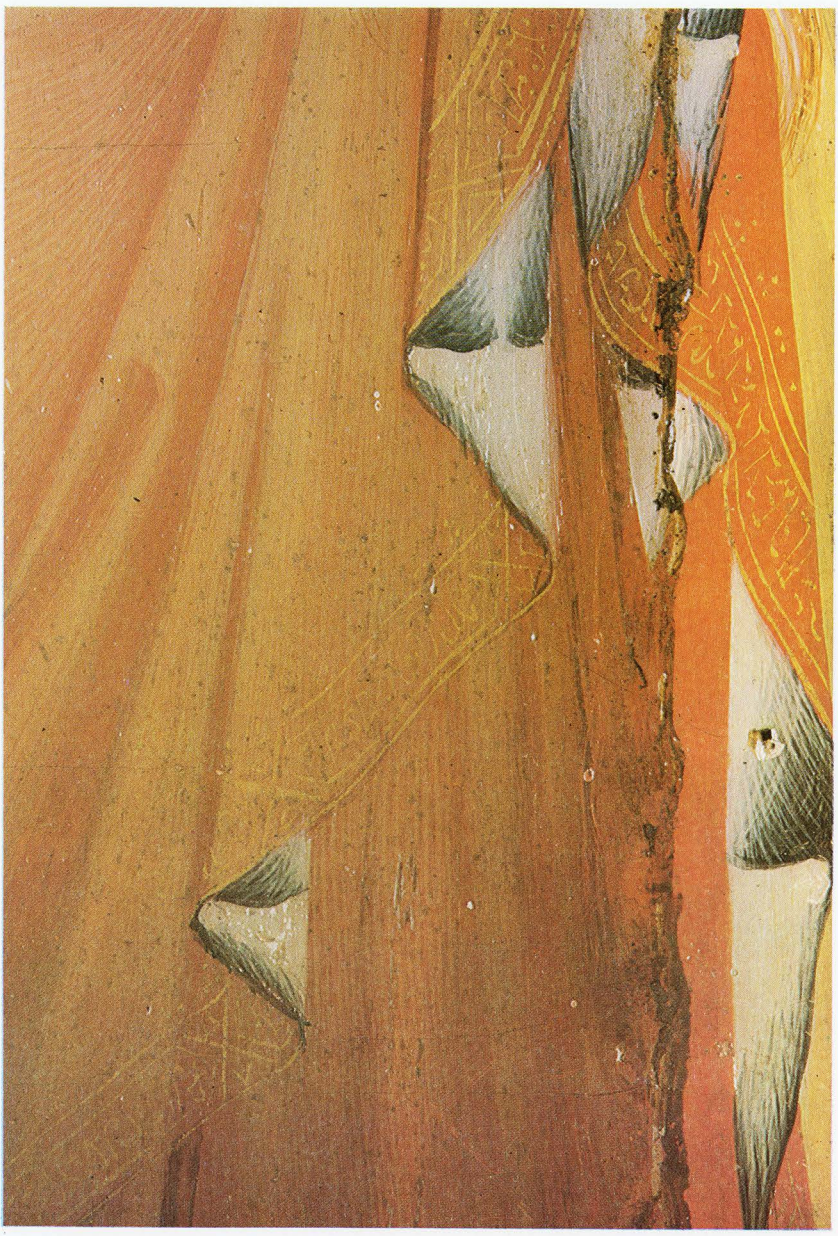




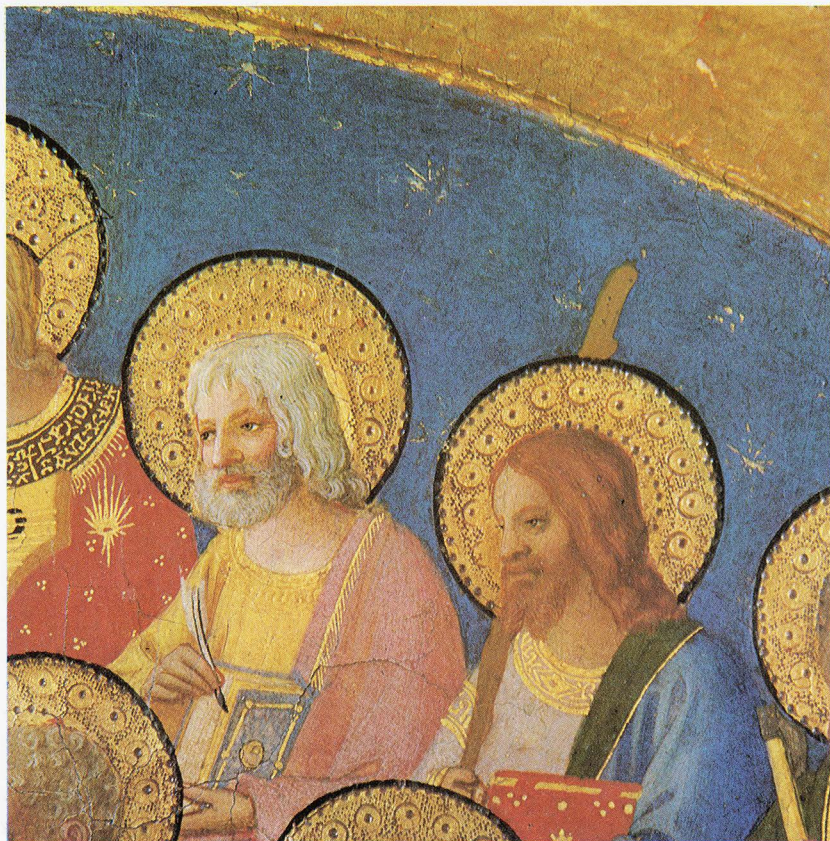
Tav. 4



Tav. 5



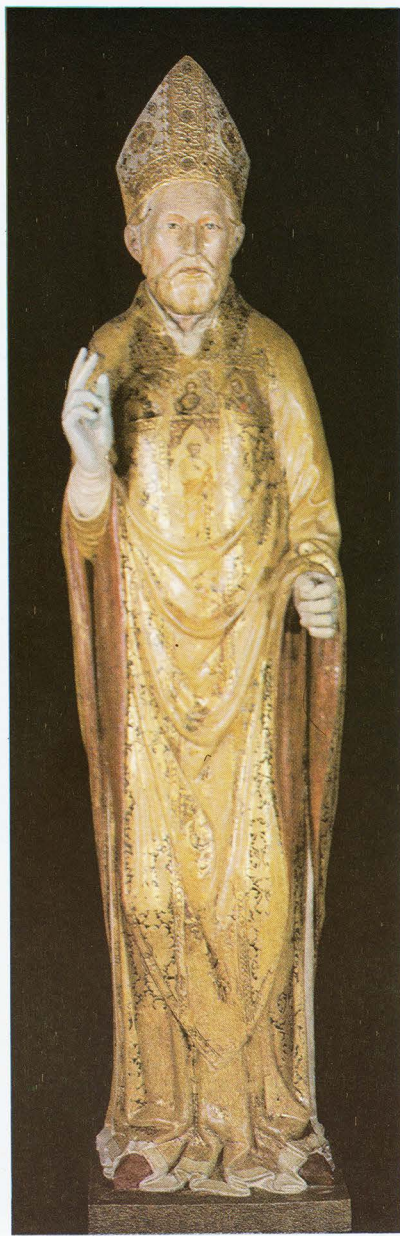
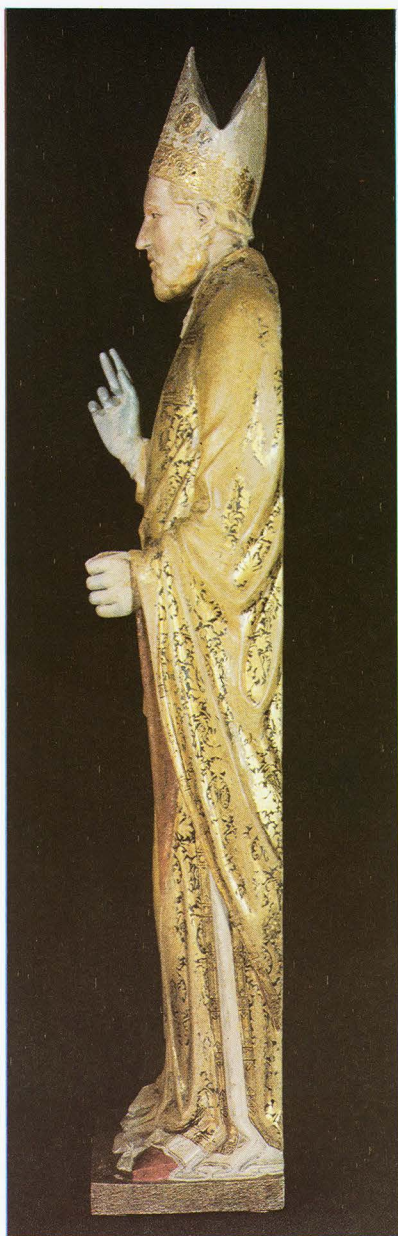
Tav. 6



Tav. 7



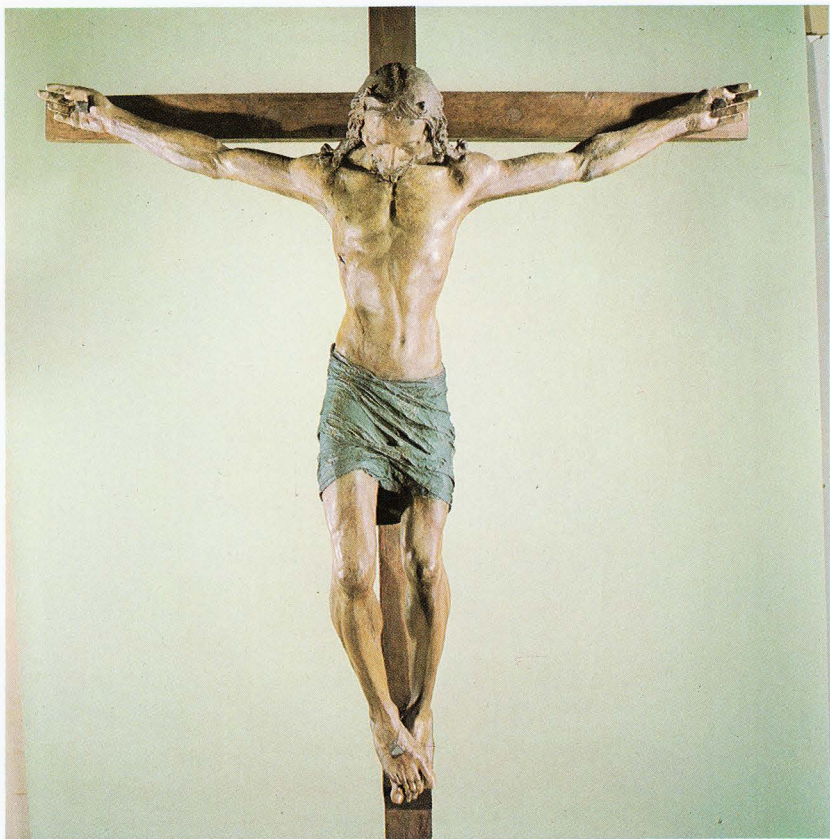
Tav. 8



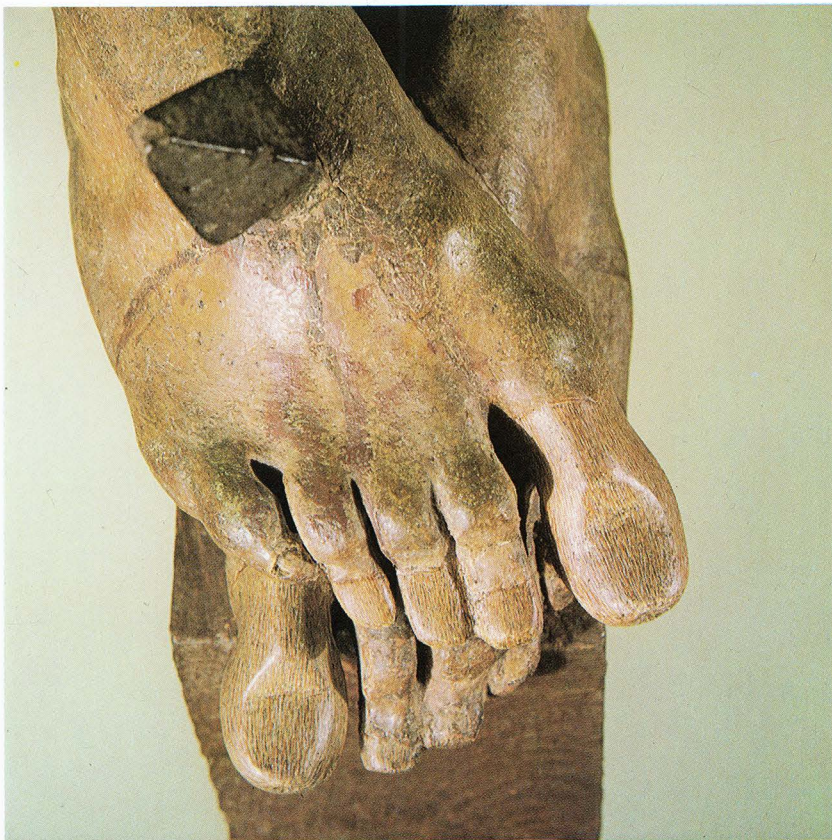
Tav. 9



Tav. 10



Tav. 11



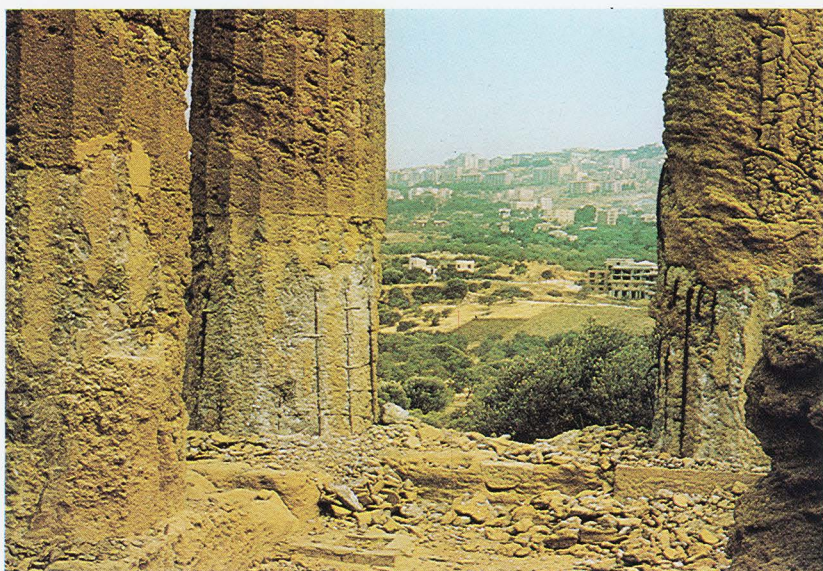
Tav. 12



Tav. 13



Tav. 14

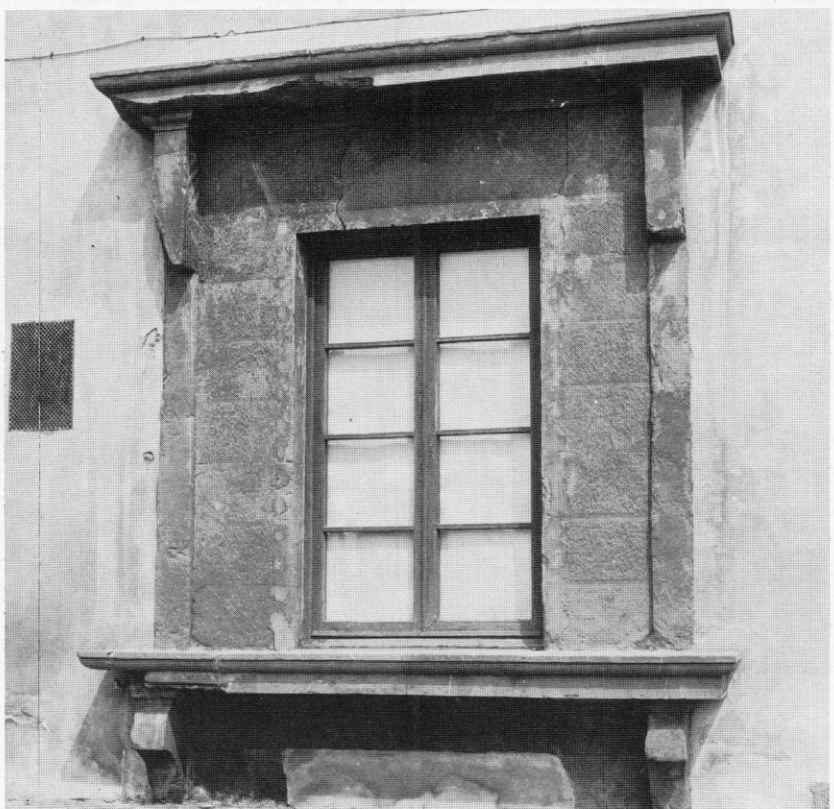


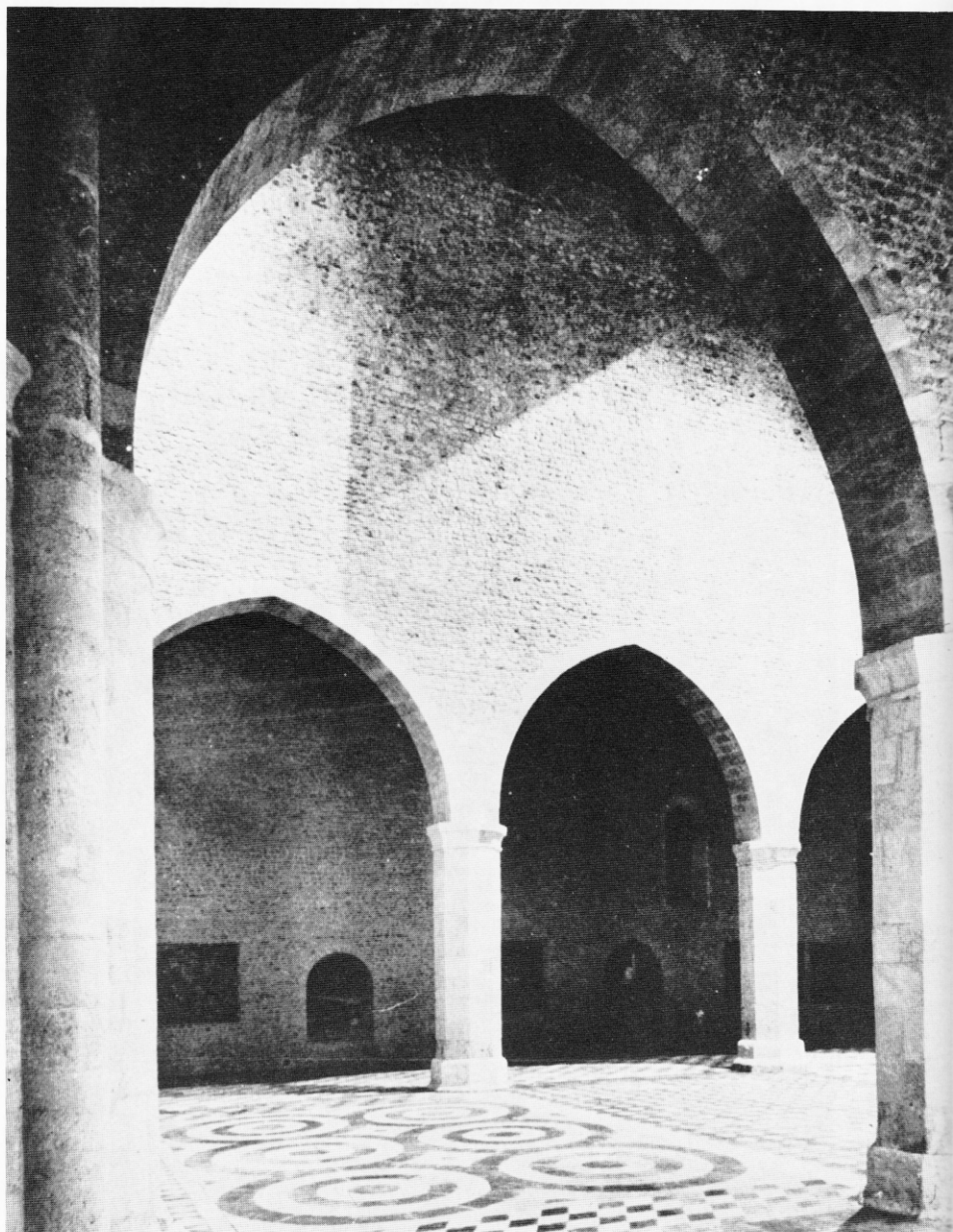


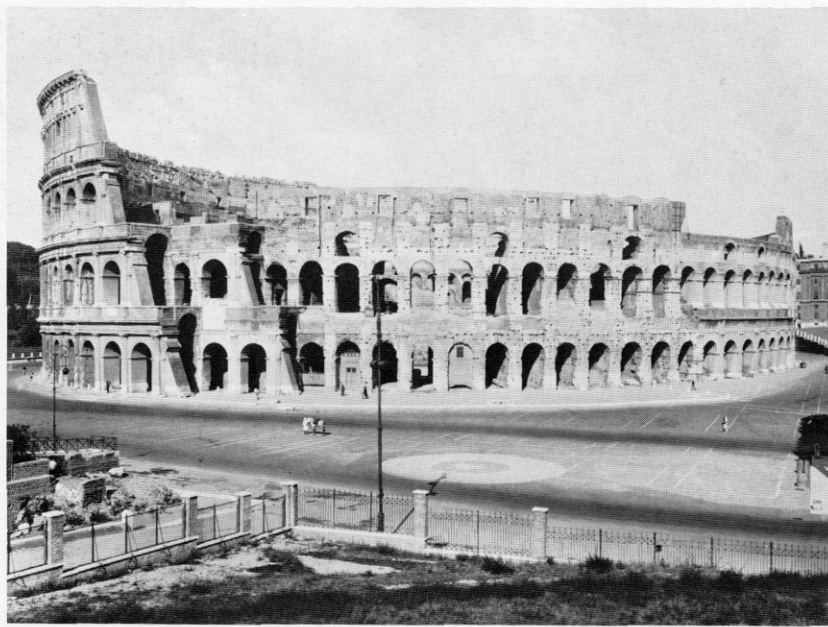
Tav. 16



Tav. 17



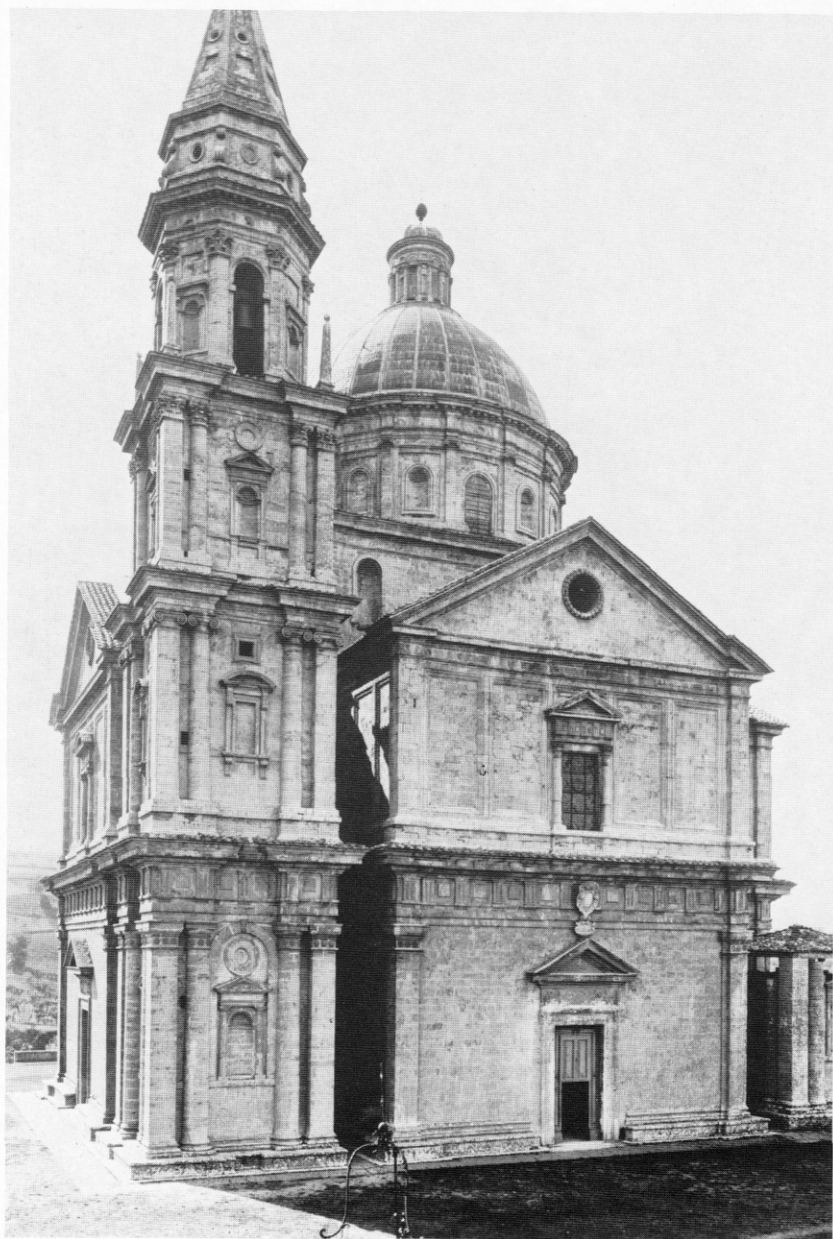




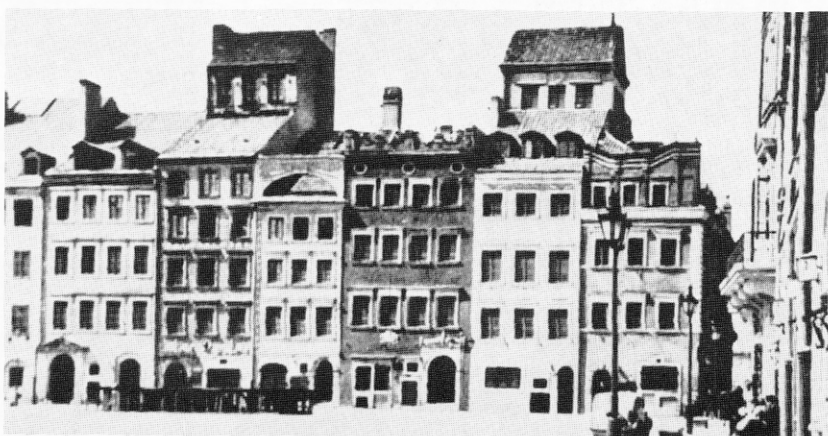
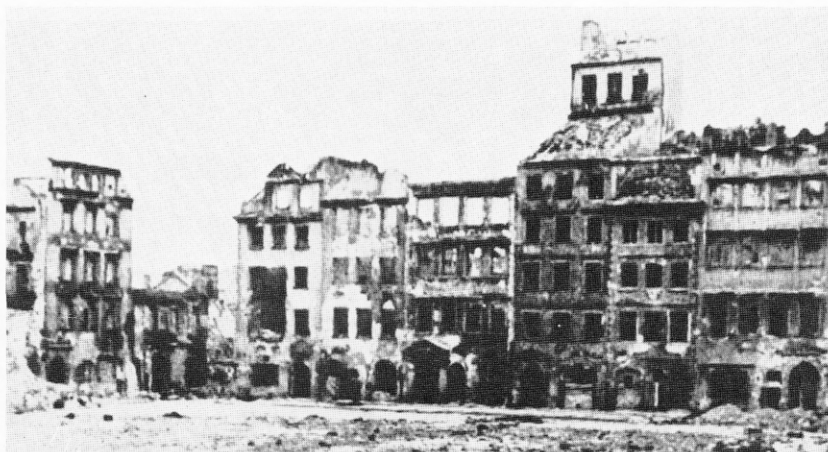


Tav. 21





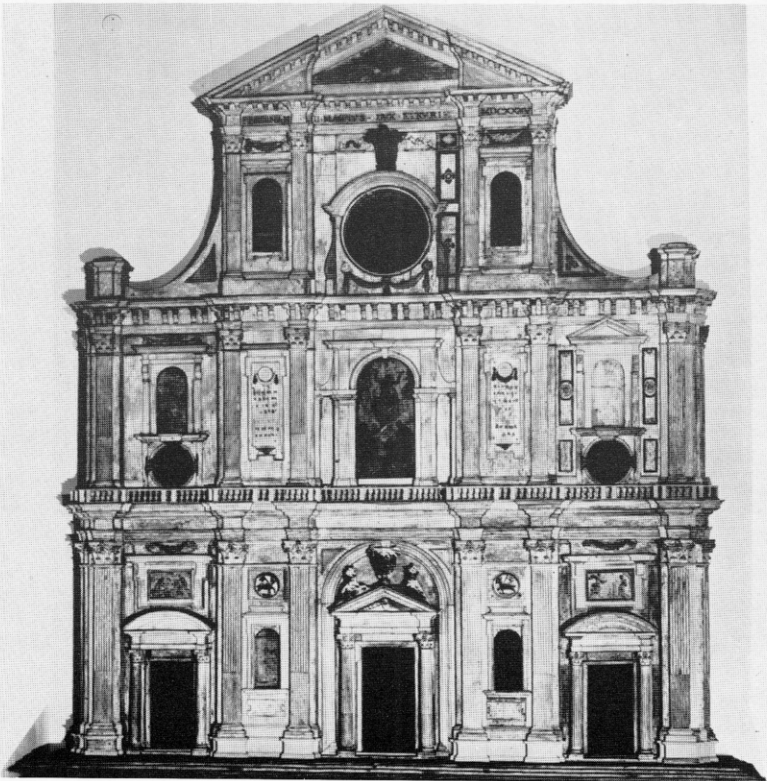
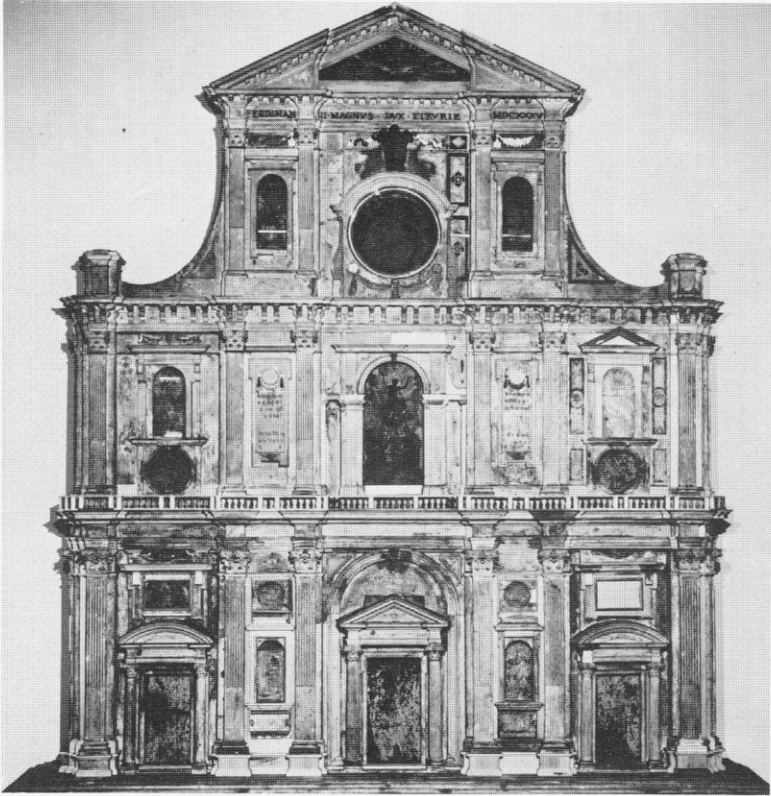
Tav. 23

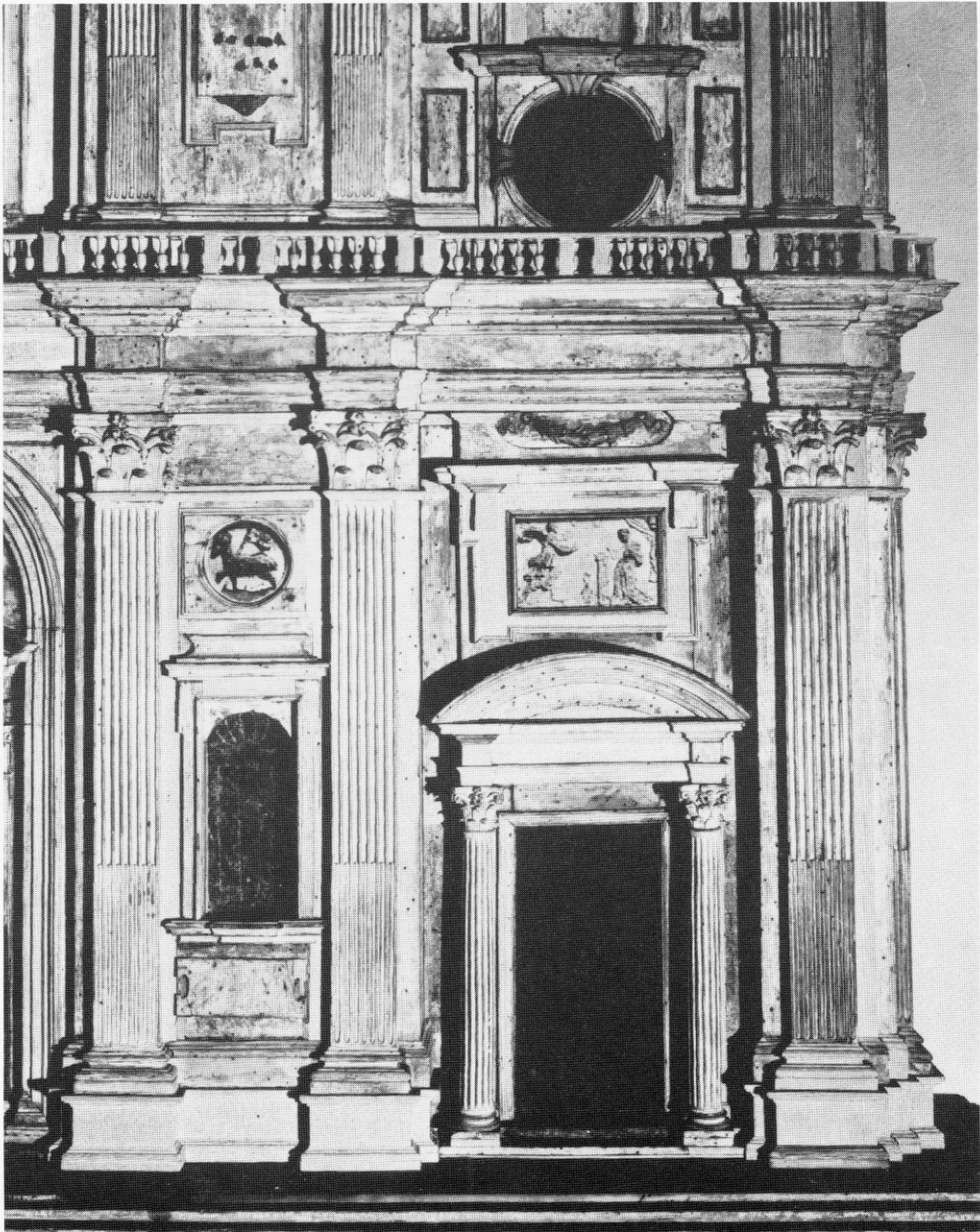


Tav. 24

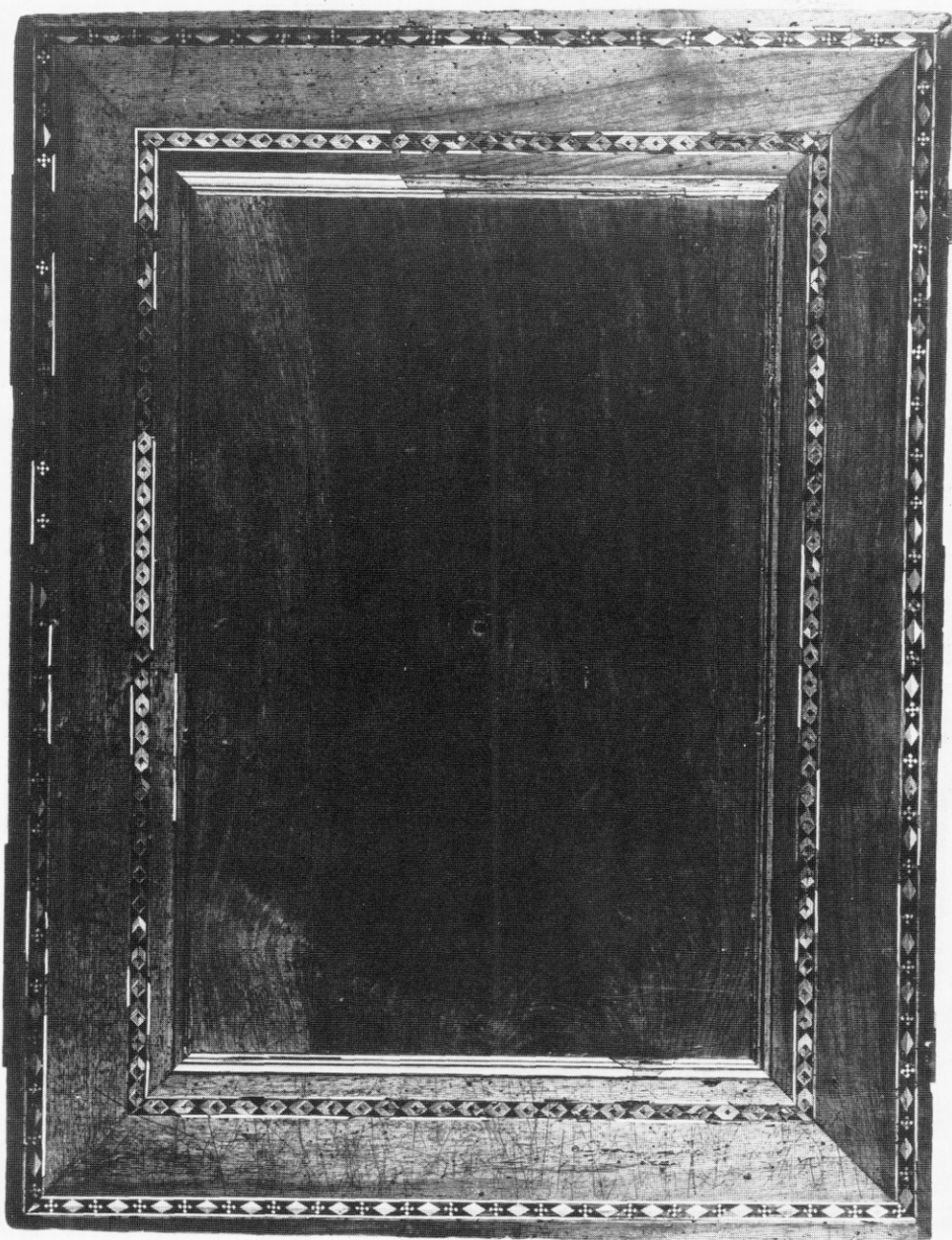








Tav. 28



Tav. 29



Tav. 30

2	4
---	---

2 : 4

X	
2	4

2 : 4 = 2 : 12

X	
2	12

2	12
---	----

X	
6	12

2 : 4 = 6 : 12

6	12
---	----

2	12
2	4

Tav. 31

10	20
2	12
2	4

8	18
2	12
2	4

8	16
2	12
2	4

7	14
2	12
2	4

6	
2	12
2	4

$2 : 4 = 10 : 20 \neq 0$
 $2 : 4 = 9 : 19 \neq 2$
 $2 : 4 = 8 : 18 \neq 4$
 $2 : 4 = 7 : 17 \neq 6$
 $2 : 4 = 6 : 16 \neq 8$
 $2 : 4 = 5 : 15 \neq 10$
 $2 : 4 = 4 : 14 \neq 12$
 $2 : 4 = 3 : 13 \neq 14$
 $2 : 4 = 2 : 12 \neq 16$

Tav. 32

2	4
---	---

X	
2	4

X	
2	3

7	8
2	3
2	4

4	8
2	3
2	4

3	6
2	3
2	4

10 6 + 4

5 + 3

(5 + 3) + X

(5 + X) + 3

5 + (3 + X)

(5 + 3) + 0

X = 0

COMMENTI ALLE TAVOLE

TAVV. 1-5

Firenze, Galleria dell'Accademia - Giovanni del Biondo: *Annunciazione e Santi* (particolari) - dipinto su tavola.

In rapporto e a sostegno del nostro discorso circa il 'metodo proporzionale della pittura' di cui alle tavv. 30-31 si presenta qui (al di là del già noto esempio tratto dal dipinto di Raffaellino del Garbo di Santa Maria Maddalena dei Pazzi in Firenze di cui alla tav. 68 del volume primo) un altro importante esempio di comportamento nel tempo di diversi colori.

Esso ci documenta la trasformazione occorsa per via degli agenti esterni atmosferici che hanno inciso sulla natura chimico-fisica di alcuni colori in modo irreversibile: basti osservare la diversità che si coglie tra quanto cade sotto i nostri occhi della realtà formale dell'opera e quanto invece è restato protetto dalle colonnine a tortiglione angolari soprammessevi in origine.

Un eventuale intervento di 'pulitura' dell'intera opera non può che non tenere conto di questa 'realtà cromatica' ormai acquisita in modo irreversibile e immodificabile dal contesto pittorico. Qualunque possa essere la sua definizione sarà essa a rappresentare, nonostante tutto, l'imprescindibile 'atto secondo' di necessità assunto nel suo potenziale espressivo e pertanto 'atto secondo positivo', suo 'tempo-vita', sua 'patina'.

Gli esempi qui illustrati si trovano nello stesso trittico (di cui alla pag. 24 e segg. e alle relative tavole 26-29 del volume primo) che abbiamo analizzato per il problema delle cornici (loro valore, loro rifacimento, loro espunzione, necessità di un recupero del loro valore etc.).

TEORIA DEL RESTAURO E UNITÀ DI METODOLOGIA

Ad una lettura più circostanziata si vedrà soprattutto la variazione occorsa, ad esempio, ai capelli della Maddalena: rimasti quasi uguali all'atto primo nella parte protetta e 'svaniti', 'consunti', nella parte esposta. Un ritorno a *révers* all'atto primo è ormai impossibile se non attraverso una 'ridipintura'.

Lo stesso si può dire del rosso della veste che ha subito la medesima alterazione irreversibile.

Non così invece di altri colori: i gialli, ad esempio, i blu e i carnati che risultano, al disotto dello spazio, ancora recuperabili quasi come allo stato dell'atto primo.

Di qui dunque la non correttezza di una risoluzione unitaria nella pulitura dell'opera ma la necessità di seguire quello che noi abbiamo chiamato il 'metodo proporzionale'.

TAVV. 6-7

Firenze, Museo di San Marco - Beato Angelico: *Giudizio Universale* (particolare) - dipinto su tavola.

Firenze, Galleria degli Uffizi - Piero di Cosimo: *Liberazione di Andromeda* (particolare) - dipinto su tavola.

A testimoniare in pratica il possibile diverso punto di arrivo di una pulitura si presentano qui in particolare due teste di Santi dal Giudizio Universale del Beato Angelico sul quale fu compiuto un intervento di pulitura nel 1955 (operatore Gaetano Lo Vullo).

Le variazioni compiute in modo diverso dal tempo e dai suoi agenti atmosferici sui plurimi colori esistenti nell'opera trovarono un giusto equilibrio al loro altrimenti dissonante scoperto esistere, grazie a un intervento oculato che tenne conto dei valori proporzionali in essa raggiungibili.

Le due teste mostrano rispettivamente (e furono così 'operate' a testimonianza di ciò) una cromia quale sarebbe stata possibile raggiungere in assoluto (mediante una rimozione totale della stratificazione ad essa sovrappostasi col tempo) e quella invece necessariamente e criticamente raggiunta (mediante una rimozione parziale della stratificazione ad essa sovrappostasi col tempo) e assurda ed assunta a valore di 'patina' in quanto capace di tenere armonicamente insieme 'tutte' le cromie dell'opera senza irrimediabilmente e perciò non correttamente presentarle in caotica dissonanza discrepante a causa del diverso loro comportamento nel tempo e del loro esistere variato nel contesto attuale dell'opera.

Per quanto si riferisce al particolare del dipinto di Piero di Cosimo si veda la delicata 'ispezione critica' compiuta sul tessuto originale esistente (operatore Ornella Casazza) che ha permesso di cogliere varianti leggerissime entro cromie già unificate e quasi estenuate dalla luce e dalle alterazioni fisico-chimiche operate dagli agenti esterni atmosferici. Spingere allo stesso livello l'asportazione del 'velo' esistente sulla cromia originale (vernici, offuscamenti per ispessimenti vari) avrebbe appiattito e scombinato quanto era ancora, come si vede,

recuperabile armonicamente nel suo modellato come nel suo valore luminoso e atmosferico.

TAVV. 8-9

Firenze, Museo Nazionale del Bargello - Sec. XIV: *Santo Vescovo* - scultura lignea policroma.

Nelle due tavole, un esempio di 'selezione' secondo indicazioni già fornite nel corso del testo vuoi nel volume primo che in questo secondo della Teoria.

L'identità cromatica qui è raggiunta attraverso la 'selezione cromatica dell'oro', cui viene demandato il compito di trasformare in 'mancanza' quanto si raffigurava nel contesto come vera e propria 'perdita'.

TAVV. 10-11

Firenze, San Lorenzo - Antonio del Pollaiuolo: *Crocifisso* - scultura lignea policroma.

In molte opere, e soprattutto nelle sculture, si trovano spesso rifatte per via di un 'atto di manutenzione' più che di un atto di arbitraria ricostruzione certe parti che per particolari loro collocazioni dell'involucro formale sono più facilmente sottoposte al rischio di una loro perdita. Si tratta delle dita di mani e piedi, ad esempio, di crocifissi lignei (specie quelli processionali) o di terracotta o di altro materiale delicato o dei nasi, ad esempio, delle sculture antiche (nei ritratti, soprattutto).

Pensare alla semplicistica loro rimozione perché non originali è riportare allo stato di 'danno' o 'rovina' l'oggetto che invece era stato correttamente 'riparato'. La loro rimozione può giustificarsi solo quando al termine dell'atto di filologia critica che è atto di restauro (come atto di conoscenza dell'opera) il loro esistere sia o divenga atto negativo cromatico o formale ovvero cromatico e formale. Solo che ad essa rimozione deve seguire un intervento di nuovo collegamento o conclusione cromatica o formale ovvero cromatica e formale (in accordo con la ritrovata autenticità dell'opera) assumendo come 'atto storico' e perciò ormai nel contesto dell'opera l'esistere di tale precedente collegamento motivato del resto, ancorché in modo imperfetto, da precise letture o da memorie puntuali (almeno nel caso di un vero e proprio 'atto di manutenzione' subito seguito al danno) dell'esistente.

Così nel caso delle dita qui illustrate e riferentisi a un Crocifisso ligneo attribuito a Antonio del Pollaiuolo: il vecchio intervento non più assonante cromaticamente e formalmente con le recuperate originali realtà dell'opera precedentemente modificate e alteratesi è stato sostituito con uno più in assonanza con tale recuperato nuovo stadio ed opportunamente segnalato, con una linea di separazione distinguente non già la cromia ma la sede nuova del modellato dall'originale.

TAV. 12

Firenze, *Santa Croce* - Frammenti di intonaco originale nel loggiato arnolfiano sul fianco esterno della chiesa.

La fotografia presenta frammenti di un raro esempio di intonaco originale sulle pareti del chiostro arnolfiano di Santa Croce, oggi ridotto dal restauro a pareti bianche in assonanza e a simiglianza dei parati murari quattrocenteschi, tal che il chiostro stesso, già cromaticamente sorto e risolto con andamento tutto 'gotico' si è trasformato in 'brunelleschiano'. Ma qui non si vuole polemizzare su questo intervento del resto comune ormai a tutte le messe in ordine di parati murari antichi (magari spugnati per mistificazione di 'patina'). Si vuole documentare un esempio non noto di 'intonaco di sacrificio' del sec. XIV non già monocromo ma cromaticamente e disegnativamente elaborato a imitazione di un parato a concì di pietre rettangolari (delineati e profilati a simulare l'effetto della malta di muratura legante) e a decorazione in bianco e nero simulante l'alternarsi dicromo marmoreo lungo la cordonatura dell'arco. Tale 'intonaco' doveva correre su tutto il parato murario anche del loggiato antistante, oggi in parte arbitrariamente lasciato a bozze di pietra in vista a pro' di un 'rigore arcaico' inventato da una falsa estetizzante storiografia. Si ricorderà qui, per inciso e a conferma tuttavia di una consuetudine operativa, che un simile parato a finte bozze dipinte (delineate e profilate) fu da noi osservato anni or sono nell'interno della chiesa di Santa Maria Novella in Firenze sulla parete di fondo del coro laddove, intervenendo con uno 'strappo' su una parete degli affreschi del Ghirlandaio per un risanamento del pigmento pittorico in zona prossima all'occhio chiuso al disopra della finestra, fu possibile ispezionare sull'antico intonaco della precedente decorazione murale dell'Orcagna. Segno dunque che era consuetudine e metodo di lavoro quello di intonacare la pietra (anche quella ben liscia e lavorata) e dare all'intonaco così soprammesso identità di parato murario con la pietra stessa, graficamente elaborandolo a ripetere un 'ordo' che poteva anche nascere dalla materia preesistente.

TAV. 13

Siena, Palazzo di civile abitazione.

L'esempio che qui si presenta di un intonaco ancora esistente con il suo disegno e la sua cromia (sia pure modificatasi certo nel tempo) in un palazzo pur commesso con mattoni ordinati come se fossero in vista testimonia dell'assurdo storico che con il tempo si è compiuto sulla maggior parte delle facciate di case e palazzi di Siena (e come a Siena così a Sangimignano e in tanti e tanti altri luoghi benemeriti ormai del 'cotto' e del 'filaretto' e della 'pietra' a far d'antico) lasciando in vista il parato stesso e facendolo divenire elemento espressivo anziché perdita di un tessuto variamente operato.

TAV. 14

Agrigento, *Tempio di Giunone* (particolari).

I templi di Agrigento, come tanti altri a noi pervenuti dall'antichità, hanno vissuto secoli di abbandono e su di essi non è stato compiuto, per tanti secoli, intervento alcuno che fosse definibile quale atto di 'manutenzione'. Per essi pertanto non è soltanto avvenuta una naturale degradazione materica ma anche, in molti casi, crollo e dispersione di materiale che ne hanno decretato in modo quasi totale la perdita dell'immagine nella sua interezza. Per secoli sono stati così in balla degli uomini e degli animali e degli agenti atmosferici senza alcuna difesa. Riscoperti, sono stati messi in piedi in 'ricostruzioni' che da quando sono state eseguite hanno avuto bisogno di ricevere plurimi atti di 'conservazione'. Ma l'atto di 'conservazione' è diverso dall'atto di 'manutenzione' quale può compiersi su una immagine che ha ancora identità e scissione alcuna con l'idea progettuale: qui l'intervento nostro, una volta espunto (come è dimostrato dalle due illustrazioni) l'intervento di 'ricordo' con il quale si eseguì la 'ricostruzione' o meglio la rimessa in opera delle parti perché alteratosi al punto di divenire 'atto negativo' cromatico oltre che statico, dovrà configurarsi pertanto quale 'atto terzo' ovvero atto critico di restauro che oltre ad essere atto di conservazione totale 'anche materica' dell'esistente dovrà impegnarsi nel collegamento mediante una messa in opera di mezzi capaci di esprimere e contenere un'astrazione cromatica da trovare nell'ambito e sulle superfici di una astrazione volumetrica criticamente estratta dall'opera e non configurabile come imitativa, competitiva o falsificante.

TAVV. 15-16

Trieste, *Avanzi romani* antistanti S. Giusto.

Non si vuole qui riaprire un discorso sull'anastilosi e sulla spesso sua inutile opportunità: si vuole solamente documentare a 'memoria cromatica' come il mattone abbia assunto in un certo periodo dell'operatività restaurativa il valore di 'neutro', creando non poca confusione con quei parati in mattone che si presentavano come del tutto originali e non già sottofondi di altre materie litoidi o raccordi di esse. Come si può non affidare potere espressivo anche cromatico (e diverso dall'originale, dove 'diverso' sta per 'alterazione') a colonne come queste nelle quali l'originale tessuto marmoreo è solo piccola particella? Come non pensare che sia proprio il tessuto originale a finire col fare le funzioni di 'lacuna' dentro il nuovo tessuto del 'cotto'? E come capire, in certi mozziconi appena emergenti dal terreno nella stessa piazza, di che natura era o è l'originale quando il rapporto diviene (tra cotto e marmo) 'fifty-fifty'?

Lo stesso discorso vale per Pompei dove a ridosso di colonne marmoree raccordate con mattoni stanno pareti e case in laterizio: come evitare che qualcuno possa pensare che queste pareti o case (così

TEORIA DEL RESTAURO E UNITÀ DI METODOLOGIA

come i raccordi ricostruttivi delle colonne) siano 'ricostruzioni' di restauro e non fatti strutturali originali sia pure modificati dal tempo?

TAV. 17

Firenze, *Forte di Belvedere*, una finestra prima del restauro.
Firenze, *id.*, la stessa dopo il restauro.

La necessità dell'atto di manutenzione in architettura quale noi intendiamo che avvenga (non già con materiali diversi dall'originale ma, ove si tratti di perpetuare il collegamento diretto e inequivocabile e senza soluzione di continuità con l'atto progettuale tuttora scoperto, con lo stesso materiale) è testimoniata da queste due immagini che si riferiscono a un corretto recente intervento eseguito su una finestra del Forte di Belvedere. Se non si compisse ancora ogni volta che ci sia necessità un siffatto intervento finiremmo col perdere l'opera e la sua connotazione espressiva. Ché ogni ulteriore e diverso suo 'status' altro non sarebbe che un continuo allontanamento dall'idea progettuale, certamente più arbitrario che non il persistere ancorché rinnovato e rinnovantesi di quell'idea.

TAV. 18

L'Aquila, *Chiesa di Santa Maria a Collemaggio*: un particolare dell'interno.

Quanto detto alla Tav. 13 potrà riferirsi anche per certi parati murari 'falsificati' o 'falsificanti' (perché non in rapporto con l'idea progettuale e gabbati invece per tali) quali quelli nelle case 'antiche' di San Gimignano, ad esempio, e in tanti altri 'borghi' medievallizzati culturalmente (e occorrerebbe dire 'inculturalmente'), laddove si è provveduto alla messa in luce del 'supporto' dell'intonaco facendogli assumere una presunta arcaica tipologia muraria. È questo il caso qui illustrato per quanto si riferisce alle 'recuperate' pareti delle chiese di Santa Maria a Collemaggio (a parte ogni altra considerazione che si abbia a compiere sul suo 'recupero' fatto a spese di una assurdamente disprezzata trasformazione barocca).

TAV. 19

Roma, *Colosseo*.

L'atto di 'restauro' quale 'atto critico' è il solo 'atto' che si può legare correttamente a un nostro intervento su un'opera quale ad esempio il Colosseo.

Anche nel caso di perdita improvvisa (quale quella che si è legata, ad esempio, al Campanile di San Marco di Venezia o al Ponte a Santa Trinita di Firenze) ogni atto ricostruttivo sarebbe impossibile ad essere accettato. Compiendolo infatti non si potrebbe che dare vita ad un autentico falso del momento che, anche eseguito nel migliore dei

modi, non avremmo mai la 'replica' dell'esistente in quanto realtà temporale impossibile a riprodursi perché non 'atto' sottoponibile a una realtà progettuale bensì frutto di una casualità la più varia e la più diversa, quotidianamente e per tanti secoli modificatasi.

Ciò non vuol dire tuttavia che di fronte a un'ulteriore modifica del suo stadio di esistenza ci si debba 'ruskinianamente' rassegnare; non potendosi eseguire l'atto di manutenzione nel senso di ritorno all'identità precedente con gli stessi materiali si dovrà procedere con un vero e proprio atto critico di restauro con un vero e proprio 'atto terzo', atto di collegamento e non sostitutivo dell'immagine precedente.

TAVV. 20-21

Firenze, *Ponte a Santa Trinita*: dopo la distruzione bellica del 1944.
Firenze, *Ponte a Santa Trinita*: dopo la sua ricostruzione del 1957.
Venezia, *Piazza San Marco*: veduta dall'alto della piazza con il Campanile ricostruito nel 1912.

Come già detto più volte nel testo anche del Volume primo della Teoria, si ripete qui il nostro assenso ideologico alle 'ricostruzioni' del Ponte a Santa Trinita a Firenze, distrutto dai tedeschi durante la guerra nel 1944 e ricostruito nel 1957 e del Campanile di San Marco a Venezia, crollato nel 1902 e ricostruito nel 1912.

La loro perdita pressoché totale non accadde per via di una lenta consunzione occorsa loro in un negativo 'tempo-vita' che aveva snaturato le due opere e le aveva allontanate irrimediabilmente (per ormai perduto collegamento) dall' 'atto primo'; ma fu fatto traumatico, improvviso. L'averle ricostruite in perfetta identità con il già esistente non può farle inscrivere nella categoria delle 'falsificazioni' che è categoria nella quale si dovranno inserire solo gli arbitrari interventi modificatori dell' 'atto primo'.

La loro ricostruzione, qui, allora, prende il senso e il valore di una vera e propria 'replica'. Essa non allontana infatti le opere stesse dall' 'atto primo', non innova, non modifica: fa loro riprendere il cammino nel tempo, un cammino che non si era fino ad allora mai interrotto e non rende diversa e perciò falsificata la trasmissione dell'atto progettuale. E proprio per queste caratteristiche il nostro atto diviene esso stesso 'atto di manutenzione'.

TAV. 22

Montepulciano, *Chiesa di San Biagio*.

L'opera è rimasta incompiuta: la fronte della chiesa infatti doveva concludersi con due campanili ai lati, ma ne fu costruito solo uno. Ove si pensasse di intervenire con un 'completamento' realizzando il secondo campanile si compirebbe un 'falso' dal momento che ancorché così 'progettata' l'idea non venne mai più tradotta completamente. E ciò non può non legarsi anche al 'potenziale espressivo' con il quale ormai si è configurata e si configura storicamente l'opera.

TAV. 23

Varsavia, *Una strada* dopo i bombardamenti dell'ultimo conflitto mondiale.

Varsavia, *id.*, dopo la 'ricostruzione'.

Alla pari di quanto detto per il Campanile di San Marco a Venezia e per il Ponte a Santa Trinita a Firenze, si dovrà qui prendere atto dell'opera di 'ricostruzione' di Varsavia occorsa a seguito delle distruzioni belliche e assumerla nel contesto della 'storia' in cui si inserisce, connotandosi quale 'atto secondo positivo', per quello che significa e vuole essere quale atto voluto dall'uomo al di là di ogni etica o filologia che si potesse meramente legare al solo vero e proprio atto critico di restauro.

TAV. 24

Firenze, *Ospedale di Santa Maria Nuova*: veduta sulla parte non finita del complesso monumentale, in un dipinto del XVII secolo.
Firenze, *Ospedale di Santa Maria Nuova*: veduta della stessa parte dopo la 'ricostruzione'.

Una 'ricostruzione' come questa occorsa sul lato sinistro della piazza di Santa Maria Nuova a Firenze ove fosse avvenuta con l'intento di portare a compimento un'opera lasciata incompiuta avrebbe tutta l'aria di essere un 'falso storico' dal momento che vi furono precise ragioni che non possono essere disconosciute se così accadde. La 'neo-costruzione' tuttavia può anche accettarsi in sede 'storica' più che 'critica' se con essa si voglia intendere non già una conclusione di un progetto bensì un intervento ad esso progetto assonante (e quasi indipendente) del nostro tempo 'nella piazza' più che nell'edificio stesso, per non modificare cioè con un troppo diverso 'nuovo fronte' la volumetria e l'ordine ormai acquisito dalla piazza stessa. E del resto come tale potremmo considerarlo ove si dia anche attenzione e peso alla 'apertura' del portico ricostruito non prevista certo dal rigoroso ordine a loggiato chiuso del progetto buontalentino. Visto così, allora, l'atto esula dall'atto di restauro' come dall'atto di manutenzione' e va a connotarsi altrimenti, collocandosi al di fuori del nostro dire critico.

TAVV. 25-27

Firenze, *Museo dell'Opera del Duomo*: Accademia delle Arti del Disegno: *Modello per la facciata del Duomo*, prima del restauro e dopo il restauro.

Il modello fu gravemente danneggiato dall'alluvione del 1966. Scolatesi le parti di cui era composto molte se ne andarono via e si persero comunque. Il loro 'recupero' ricostruibile attraverso precise

e inoppugnabili testimonianze fotografiche è avvenuto a totale ricompletamento dell'immagine.

E le parti già risultate mancanti e ricostruite sono state 'differenziate' dalle originali esistenti mediante un intervento a selezione cromatica che raggiunge assoluta identità d'effetto con la cromia originale.

Ove ci si fosse fermati alla mera sostituzione delle parti mancanti indicandole differenti cromaticamente ne sarebbe venuto fuori un potenziale espressivo autonomo e diverso dall'esistente (in questo caso più competitivo, dunque, che non imitativo, escludendosi la falsificazione) che sarebbe stato affidato alle nuove parti che avrebbero modificato e inciso sul valore d'insieme (e si ricordi quanto detto nel testo a proposito dell'impossibilità da parte del cervello, anche se guidato dall'occhio agente sulla ragione a collegare nell'immagine solo le parti originali e poi quelle non originali da recepire a loro volta in forma indipendente); ciò non accade alla conclusione 'a selezione' poiché così il modello riacquisisce senza alterazioni di sorta (ma senza interventi di imitazione, di falsificazione né di competizione) la totalità del valore dell'immagine.

Andrà tuttavia puntualizzato che la materia di cui è composto il modello non può essere equiparata al valore della 'materia' di traduzione (pietra o altro materiale litoide o cotto o intonaco policromo o no) dell'idea progettuale quale in una vera e propria realtà architettonica. Qui, nel modello, l'immagine realizzata dall'artista assume valore di 'pittura' (o di 'scultura' dipinta, se si vuole), che non può ammettere pertanto, senza cadere nell'errore della falsificazione, quella identità materica che nel manufatto architettonico noi abbiamo chiesto all'atto di manutenzione. Qui l'intervento da atto di manutenzione diviene vero e proprio 'atto terzo', atto critico, alla ricerca dell'identità con l'immagine per via di differenziazione. È per questo che, ad esempio, per certe parti scomparse (come alcune decorazioni a bassorilievo in cera) si è sostituita nel 'recupero' una vera e propria immagine fotografica virata in modo di raggiungere essa stessa una identità cromatica con i valori anche frammentari ma ancora leggibili laddove sono rimasti. Un modo in più, cioè, per ottenere una 'differenziazione' senza cadere, come si è detto, nell'imitazione, nella falsificazione e nella competizione e un modo per non assegnare agli interventi, in una con l'intervento della 'selezione cromatica', alcun potere autonomo espressivo modificante o alterante la realtà genuina dell'opera.

TAVV. 28-29

Massa-Cozzile, Santa Maria Assunta. Sec. XV: *Mobile di sacrestia* - particolare.

L'intervento che si evidenzia nei documenti fotografici riprodotti è da connotare quale 'atto di manutenzione' e non già atto di restauro da assumersi quale 'atto terzo' ovvero atto critico. È cioè quel tipo

di intervento che dobbiamo considerare improcrastinabile per la conservazione dell'oggetto quando in esso accada quella interruzione che abbiamo definito 'lacuna-mancanza', distinguendola dalla 'lacuna-perdita'. A questo intervento, che 'deve' dunque assicurare la corretta trasmissione dell'opera, dovrà chiedersi l'identità di effetto con l'esistente da raggiungere tuttavia con i medesimi materiali di cui l'opera si compone e non già con materiali differenti o differenziati.

Ricordiamo qui del resto un sintomatico documento nel quale ci siamo imbattuti durante un intervento di restauro proprio di altro bancone di sacrestia che oggi figura al centro nella Sacrestia della Chiesa di Santa Croce a Firenze.

Il bancone era stato malamente trasformato, modificato, riadattato al punto da perdere il suo aspetto originale. Il suo recupero al di sotto di un'incredibile 'foderatura' a pannelli di altro legno, è stato condotto a termine proprio chiarendosi i valori e le possibilità dell'atto di manutenzione. Ma che l'atto di manutenzione fosse atto non già estratto dalle nostre ideologie di critici e filologi bensì legato e connaturato 'ab origine' nella realtà stessa dell'opera e da lei pertanto indivisibile ci fu dimostrato dal rinvenimento di un 'toppo' originale inserito e inchiodato dentro al mobile al tempo e al termine della sua esecuzione: perché potesse servire ed essere utilizzato proprio in questo atto.

Il 'toppo' — quale avanzo della lavorazione originale — era stato dunque sin da allora ritenuto mezzo corretto per l'intervento di manutenzione che comunque sarebbe dovuto accadere nel tempo a venire. Prese qui la funzione della mattonella o del mattone quale può accadere anche oggi quando, al termine di una pavimentazione ad esempio di una stanza in cotto o a piastrelle di un determinato colore e disegno, si mette sempre da parte qualche mattonella o mattone in più da utilizzare proprio a sostituzione di parziali degradi in modo da poter cancellare correttamente dall'opera, noi diremmo, quell'atto secondo negativo che abbiamo il dovere di espungere e senza compiere modifiche arbitrarie al valore dell'opera stessa.

TAVV. 30-32

DEL RAPPORTO PROPORZIONALE TRA DUE COLORI NELLA PULITURA

Lo schema alla tav. 30 esempla e quantifica numericamente il rapporto tra due colori quale messo in opera dall'artista e il loro esistere nel tempo in un dipinto.

Il '2:4' rappresenta l' 'atto primo'.

La 'x' sul '2:4' rappresenta l' 'atto primo' offuscato o obliterato da una stratificazione per sovrapposizione da agenti esterni atmosferici o per azione dell'uomo (ridipinture, ritocchi, vernici etc.).

Il '2:12' rappresenta l' 'atto primo' modificato da un 'atto secondo' negativo (ma inevitabile trattandosi di variazioni fisico-chimiche) che ha agito sull'iniziale rapporto cromatico mutandolo in modo irre-

versibile: è questo '2:12' che rappresenta il nuovo 'status' temporale e immodificabile del rapporto e pertanto l'eliminazione della stratificazione 'x' che ce lo nasconde non può riportare alla luce l'originale 'atto primo' che in questo caso ormai più non esiste, sostituito com'è da questa variazione di esso del tutto casuale, irrazionale e acritica e, quel che più conta, non più nemmeno in equilibrato rapporto con l'originale '2:4' anzi in totale dissidio con esso. La proporzione che ne deriva è infatti $2:4 = 2:12$.

Il '6:12' rappresenta l' 'atto primo' modificato da un 'atto secondo' positivo (ugualmente inevitabile trattandosi di variazioni fisico-chimiche) che ha agito sull'iniziale rapporto cromatico mutandolo in modo irreversibile: è questo '6:12' che rappresenta il nuovo 'status' temporale e immodificabile del rapporto. L'eliminazione della stratificazione 'x' che ce lo nasconde se non può riportare alla luce l'originale 'atto primo' che anche in questo caso ormai più non esiste, ci fa individuare un nuovo rapporto che tuttavia non è in dissidio, non è irrazionale, non è acritico nei confronti dell'originale '2:4'; un rapporto tale, cioè, allora da essere assunto quale esatta proiezione di esso. La proporzione che ne deriva è infatti $2:4 = 6:12$.

Il '2:12' sul '2:4' rappresenta tuttavia la quantificazione con cui si definisce il reale 'status' d'alterazione irreversibile che occorre ai due colori originali nel più comune e corrente comportamento verificabile nel tempo.

Lo schema alla tav. 31 esempla e quantifica numericamente le ulteriori modifiche della stratificazione 'x' sullo 'status' '2:12'.

La stratificazione 'x' quantificata a un valore 10 è supposta per noi come una stratificazione talmente spessa da nasconderci totalmente la lettura dei colori e pertanto non serve al discorso anche se produce sul '2:12' un rapporto '10:20' in equilibrio proporzionalmente perfetto con il '2:4'. La proporzione che ne deriva è infatti $2:4 = 10:20$ con indice di disuguaglianza uguale a zero.

Un assottigliamento uniforme della stratificazione 'x' quale è quella quantificata come '10:20' sul '2:12' aumenta il dissidio proporzionale con l'originale '2:4' via via che la stratificazione '10:20' diminuisce di spessore (e perciò di valore numerico) in modo uniforme. Qui l'assottigliamento è esemplato e quantificato numericamente nella successiva sottrazione di un'unità ai due termini del rapporto.

Così, ad esempio, la stratificazione 'x' portata a valori '8:18' (con alleggerimento quantificabile a un valore 2) porta nei confronti dell'originale '2:4' a una discrepanza di valore 4. Infatti $2:4 = 8:18$ è proporzione con indice di disuguaglianza 4.

Allo stesso modo e di conseguenza, le proporzioni successivamente indicate nello schema segnalano dissidi e discrepanze sempre più crescenti.

Ne deriva che solo un'operazione sulla stratificazione 'x' razionalmente guidata e criticamente eseguita è in grado di ristabilire correttamente l'equilibrio con l'iniziale valore '2:4' altrimenti modificato nell'irreversibile '2:12'.

L' '8:16' sul '2:12' quale è alla tav. 38 è il risultato di un as-

sottigliamento critico e variato della stratificazione 'x' (alleggerimento quantificabile con un valore 2 sul valore 10 e alleggerimento quantificabile con un valore 4 sul valore 20). In tal modo la lettura dei due colori risulta e diviene proporzionalmente corretta. La proporzione che ne deriva è infatti $2:4 = 8:16$ con indice di disuguaglianza uguale a zero.

Il '7:14' sul '2:12' è anch'esso risultato di un ulteriore assottigliamento variato e critico della stratificazione 'x' ed è ancora lettura corretta dei due colori nel loro rapporto con l'originale '2:4'. La proporzione che ne deriva è infatti $2:4 = 7:14$ con indice di disuguaglianza, anche qui, uguale a zero. Ma nei confronti del precedente '8:16' questo valore '7:14' ha il vantaggio di concedere, a causa del maggior assottigliamento occorso alla stratificazione 'x' per raggiungerlo, una migliore lettura.

Il '6:12' sul '2:12' è tuttavia il limite invalicabile per una corretta operazione di assottigliamento della stratificazione 'x' (alleggerimento quantificabile con un valore 4 sul valore 10 e alleggerimento quantificabile con un valore 8 sul valore 20): è così che si libera totalmente il 'colore' alterato '12' che diviene 'base' e punto di partenza per l'equilibrio da dare criticamente al colore che non può scendere sotto il valore '6'. La proporzione che ne deriva è infatti $2:4 = 6:12$ con indice di disuguaglianza, anche qui, uguale a zero.

I tre stadi di valori '8:16', '7:14' e '6:12' assumono pertanto tutti e tre le connotazioni di interventi ugualmente corretti: starà alla sensibilità critica dell'operatore fermarsi su quello o questo stadio.

Lo schema alla tav. 32 a esempla e quantifica numericamente il rapporto tra due colori quale messo in opera dall'artista in un monumento e il loro esistere nel tempo.

Accade anche qui quanto detto a proposito dei colori di un dipinto. Il '2:4' rappresenta l'atto primo nel rapporto tra luminosità e intensità della cromia.

Il '2:3' rappresenta la modifica dell'atto primo in un discrepante e diverso rapporto per alleggerimento dell'intensità cromatica. Il '7:8' rappresenta la suddetta modifica dell'atto primo ulteriormente modificato da una stratificazione uniforme pari ad un ipotizzato valore 5.

Ne deriva che la proporzione che si viene a stabilire con l'atto primo assume il valore di $2:4 = 7:8$. E se nella lettura del nuovo 'status' potremo constatare un aumento di intensità nella cromia (che appunto passa da 4 a 8) dovremo tuttavia registrare una perdita di luminosità che la stratificazione 5 porterà sul valore iniziale 2 un suo ovvio oscuramento. Un'operazione di pulitura atta pertanto a ristabilire una migliore lettura della cromia in una variazione che mantenga tuttavia un corretto rapporto dovrà agire sull'indice 7 che potrà essere alleggerito fino ad assumere un valore 4 che in rapporto con il valore 8 assunto dall'intensità di cromia ristabilirà il giusto equilibrio per cui se ne ricaverà la proporzione $2:4 = 4:8$. Ma ove si potesse senza perdere intensità alleggerire il valore 8 fino a fargli assumere il valore 6 si dovrà portare l'altro valore a 3, in modo da ricavare la proporzione $2:4 = 3:6$.

TAV. 32 b

DEL POTENZIALE ESPRESSIVO

Lo schema esempla e quantifica numericamente il potenziale espressivo di un'opera quale è nella somma dell'atto primo più l'atto secondo.

$10 = (6+4)$. L'espressione definisce e quantifica con due termini lo 'status' dell'opera d'arte a noi pervenuta distinguendo nel suo potenziale espressivo 10 quanto è dovuto all'atto primo — ed è il valore 6 — e quanto è dovuto invece all'atto secondo positivo ovvero al suo 'tempo-vita' positivo — ed è il valore 4.

$8 = (5+3)$. I tre termini dell'espressione quantificano l'aspetto dell'opera d'arte precedente che ha però subito una modifica al suo 'status' a causa di un atto secondo negativo (caduta di colore, intervento arbitrario di rifacimento etc.). Accade allora che il potenziale espressivo 10 da $(6+4)$ scende a $8 = (5+3)$, l'azione incidendo negativamente sia sull'atto primo che sull'atto secondo positivo. Questo valore $(5+3)$ è comunque, ormai e ineluttabilmente, quello che viene ad essere il reale e perciò immodificabile 'status' dell'opera; immodificabile nel senso che non è lecita e pertanto possibile un'azione volta alla riconquista della situazione precedente.

$(5+3)+x$. L'atto secondo negativo che ha decretato questo nuovo precedente 'status' non esaurisce la sua azione negativa in quest'atto della sottrazione di potenziale espressivo, sotto forma di interruzione dell'immagine originale ma entra automaticamente nel tessuto dell'opera, nel suo aspetto e ad esso si deve legare pertanto un valore x che, anche se non si identifica con il valore 5 né con il valore 3, diviene ugualmente parte del contesto, incide ancora nello 'status' dell'opera apportando un'ulteriore modifica che però è possibile — e pertanto è doveroso — che sia eliminata.

$(5+x)+3$. I tre termini dell'espressione quantificano il potenziale espressivo dell'opera quale deriverebbe ove il valore x si identificasse con il potenziale espressivo dell'atto primo (e ciò accadrebbe se si compisse un intervento di imitazione); si avrebbe tuttavia una inaccettabile modifica allo 'status' dell'opera, capace di agire sul valore dell'atto che riceverebbe da un simile intervento un'aggiunta che assumerebbe valore di falso e di arbitrario.

$5+(3+x)$. I tre termini dell'espressione quantificano il potenziale espressivo dell'opera quale deriverebbe ove il valore x si identificasse (e ciò accadrebbe se si compisse un intervento di imitazione) con il potenziale espressivo dell'atto secondo positivo; si avrebbe tuttavia anche in questo caso una inaccettabile modifica allo 'status' dell'opera, capace di agire sul valore dell'atto stesso che riceverebbe una variazione che oltre ad essere un falso vero e proprio porterebbe il suo valore da positivo a negativo, equiparandosi alla perdita.

$(5+3)+0$. L'espressione quantifica lo 'status' dell'opera d'arte dopo un corretto intervento sul valore x , tale da assumere un potenziale espressivo 0, vero e proprio 'neutro' sia al valore 5 come al valore 3 che non ne ricevono pertanto modifica.

INDICE

Teoria del restauro e unità di metodologia	Pag.	5
Tavole	»	83
Commenti alle tavole	»	117