

Il concetto di restauro

Comunemente s'intende per restauro qualsiasi intervento volto a rimettere in efficienza un prodotto dell'attività umana. In questa comune concezione del restauro, che s'identifica a quello che piú esattamente deve denominarsi schema preconettuale¹, si trova già enucleata la nozione di un intervento su un prodotto dell'attività umana: qualsiasi altro intervento o nella sfera biologica o in quella fisica non rientra dunque neanche nella nozione comune di restauro. Nel progredire allora dallo schema preconettuale di restauro al concetto, è inevitabile che la concettualizzazione avvenga riguardo alla varietà dei prodotti dell'attività umana a cui deve applicarsi quel particolare intervento che si chiama restauro. Si avrà dunque un restauro relativo a manufatti industriali e un restauro relativo alle opere d'arte: ma se il primo finirà per porsi come sinonimo di risarcimento o di restituzione in pristino, il secondo ne differirà, né solo per la diversità delle operazioni da compiere. Finché si tratta, infatti, di prodotti industriali, intendendosi ciò nella scala piú vasta che parte dal piú minuto artigianato, lo scopo del restauro sarà con ogni evidenza di ristabilire la funzionalità del prodotto, e, pertanto, la natura dell'intervento di restauro sarà esclusivamente legata alla realizzazione di questo scopo.

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

¹ Per il concetto di schema preconettuale si veda CESARE BRANDI, *Celso o della Poesia*, Einaudi, Torino 1957, pp. 57 sg.

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

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

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

Ci si riferisca così al Dewey¹ e si troverà questa caratteristica chiaramente indicata: «Un'opera d'arte, non importa quanto vecchia e classica, è attualmente e non solo potenzialmente un'opera d'arte quando vive in qual-

¹ JOHN DEWEY, *Art as experience*, New York 1934: ci si riferisce, per comodità di raffronto, alla traduzione italiana di Maltese, *Arte come esperienza*, La Nuova Italia, Firenze 1951, p. 130.

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

Una volta posto in chiaro questo punto, non sarà fonte di sorpresa, farne discendere il seguente corollario: qualsiasi comportamento verso l'opera d'arte, ivi compreso l'intervento del restauro, dipende dall'avvenuto riconoscimento o no dell'opera d'arte come opera d'arte.

Ma se il comportamento verso l'opera d'arte è legato strettamente al giudizio di artisticità — che a questo arriva il riconoscimento — anche la qualità dell'intervento ne sarà non meno strettamente determinata. Il che significa che anche quella fase del restauro, che l'opera d'arte può avere in comune con altri prodotti dell'attività umana, non rappresenta che una fase complementare rispetto alla qualificazione che l'intervento riceve dal fatto di dovere essere attuato su un'opera d'arte. Ne discende anche la legittimità, a causa di questa singolarità inconfondibile, di eccettuare il restauro, come restauro di opera d'arte, dall'accezione comune di restauro che si è esplicitata dapprima, e la necessità di articolare il concetto, non già in base ai procedimenti pratici che caratterizzano il restauro di fatto, ma in base al concetto dell'opera d'arte da cui si riceve la qualificazione.

Si è giunti così a riconoscere il legame inscindibile che intercorre fra il restauro e l'opera d'arte, in quanto che l'opera d'arte condiziona il restauro e non già l'opposto. Ma noi abbiamo visto che essenziale per l'opera d'arte è il riconoscimento come tale, e che in quel momento sta il reingresso dell'opera d'arte nel mondo. Il legame fra restauro e opera d'arte s'istituisce perciò all'atto del riconoscimento, e continuerà a svilupparsi in seguito, ma nel-

l'atto del riconoscimento ha le sue premesse e le sue condizioni. Da quel riconoscimento entrerà in considerazione non solo la materia di cui l'opera d'arte sussiste, ma la bipolarità con cui l'opera d'arte si offre alla coscienza.

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

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

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

La consistenza fisica dell'opera deve necessariamente avere la precedenza, perché rappresenta il luogo stesso della manifestazione dell'immagine, assicura la trasmissione dell'immagine al futuro, ne garantisce quindi la recezione nella coscienza umana. Pertanto, se dal punto di vista del riconoscimento dell'opera d'arte come tale, ha preminenza assoluta il lato artistico, all'atto che il riconoscimento mira a conservare al futuro la possibilità di quella rivelazione, la consistenza fisica acquista un'importanza primaria.

Infatti, seppure il riconoscimento debba avvenire ogni

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

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

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

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

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

Qualora le condizioni dell'opera d'arte si rivelino tali da esigere un sacrificio di una parte di quella sua consistenza materiale, il sacrificio o comunque l'intervento dovrà essere compiuto secondo che esige l'istanza estetica. E sarà questa istanza la prima in ogni caso, perché la singolarità dell'opera d'arte rispetto agli altri prodotti

umani non dipende dalla sua consistenza materiale e neppure dalla sua duplice storicità, ma dalla sua artisticità, donde, una volta perduta questa, non resta più che un relitto.

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

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

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

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

Consequentemente si può enunciare il secondo principio di restauro: *il restauro deve mirare al ristabilimento della unità potenziale dell'opera d'arte, purché ciò sia possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo.*

La materia dell'opera d'arte

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

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

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

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

Molti errori funesti e distruttivi sono proprio discesi dal fatto che non si era indagata la materia dell'opera d'arte nella sua bipolarità di aspetto e di struttura. Una radicata illusione, che, ai fini dell'arte, potrebbe dirsi

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

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

Al polo opposto, l'aver trascurato, come avviene nelle estetiche idealistiche, il ruolo della materia nell'immagine, deriva dal non aver riconosciuto l'importanza della materia come struttura, arrivando allo stesso risultato d'assimilare l'aspetto alla forma ma dissolvendola come materia.

La distinzione basilare dell'aspetto dalla struttura può arrivare talora ad una dissociazione tale che l'aspetto pre-

ceda, paradossalmente, la struttura, ma solo in quei casi in cui l'opera d'arte non appartenga al novero di quelle dette figurative, come la poesia e la musica, nelle quali la scrittura – che peraltro non è il mezzo fisico proprio a quelle arti ma il tramite – fa precedere, e sia pure in aspetto simbolico, l'aspetto all'effettiva produzione del suono della nota o della parola.

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

3-

L'unità potenziale dell'opera d'arte

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

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

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

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

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

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

Ma una volta accettata per l'opera d'arte l'«unità dell'intero» occorrerà domandarsi se questa unità non produca l'unità organica o funzionale quale viene fondata continuamente dall'esperienza. Qui le cose che formano la natura non sussistono come monadi indipendenti: la foglia chiama il ramo, il ramo l'albero, le zampe e le teste tagliate che si vedono nelle macellerie fanno ancora parte dell'animale, e perfino gli indumenti, per quanto presentati nelle pieghe stereotipe della confezione, si riferiscono ineluttabilmente all'uomo. Alla base della nostra espe-

rienza e cioè nel nostro quotidiano essere nel mondo, sta proprio l'esigenza di riconoscere legami che connettano fra di loro le cose esistenti e di ridurre al minimo o espungere le cose inutili, quelle cioè i cui nessi con la nostra esistenza o sono ignoti o comunque decaduti. È chiaro come questa connessione esistenziale delle cose è funzione stessa della conoscenza, ed è il primo momento della scienza: in base a questa elaborazione scientifica si stabiliscono le leggi e si rendono possibili le previsioni. Onde nessuno dubita, se vede la testa di un agnellino sul banco di un macellaio, che questo avesse, da vivo, quattro zampe.

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

Ora, per quanto ognuno sul principio possa essere convinto del contrario, e che cioè, chi guardi il ritratto di un uomo a cui si vede solo un braccio, istintivamente riproduca in se l'unità organica di un uomo con due braccia, viceversa la recezione intuitiva e spontanea dell'opera d'arte avviene esattamente nel modo da noi indicato, limitando la sostanza conoscitiva dell'immagine, ovvero-

sia il suo valore semantico, a quello che ne dà l'immagine e non oltre. Di questa osservazione noi possiamo dare delle riprove indirette. Si pensi ad una persona che s'imbatta in una mano tagliata o addirittura in una testa umana: nell'orrore che proverà, neppure un istante potrà dubitare che appartenessero ad un individuo. Ma la raffigurazione in scultura di una mano isolata o di una testa, a meno che non sia fatta per simulare dei resti umani, non solo non susciterà nessun orrore, ma neppure suggerirà il pensiero che vi si raffiguri delle parti di un organismo rescisse da questo organismo. Tanto che occorreranno speciali accorgimenti perché la raffigurazione in scultura di una testa isolata possa interpretarsi senza anfibia come di una testa staccata dal busto. L'iconografia di San Giovanni Battista o di San Dionigi lo insegna.

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

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

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

Per il primo noi deduciamo che l'opera d'arte, non constando di parti, se fisicamente frantumata, dovrà continuare a sussistere *potenzialmente* come un *tutto* in ciascuno dei suoi frammenti e questa *potenzialità* sarà esigibile in una proposizione direttamente connessa alla traccia formale superstita, in ogni frammento, alla disgregazione della materia.

Per il secondo, si inferisce che se la «forma» di ogni singola opera d'arte è indivisibile, ove materialmente l'opera d'arte risulti divisa, si dovrà cercare di sviluppare la potenziale unità originaria che ciascuno dei frammenti

contiene, proporzionalmente alla sopravvivenza formale ancora superstita in essi.

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

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

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

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

Il primo è che l'integrazione dovrà essere sempre e facilmente riconoscibile; ma senza che per questo si debba venire ad infrangere proprio quell'unità che si tende a ricostruire. Quindi l'integrazione dovrà essere invisibile alla distanza a cui l'opera d'arte deve essere guardata ma immediatamente riconoscibile, e senza bisogno di speciali strumenti, non appena si venga ad una visione appena ravvicinata. In questo senso si contraddice a molti assiomi del restauro detto archeologico, perché si viene ad asserire non solo la necessità di raggiungere l'unità cromatico-luminosa dei frammenti con le integrazioni, ma ove la distinzione fra pezzi aggiunti e frammenti possa essere assicurata con una speciale e durevole lavorazione, non si esclude neppure l'uso di una stessa materia e della patinatura artificiale, sempreché di restauro si tratti e non di rifacimento.

Il secondo principio è relativo alla materia di cui risulta

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

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

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

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

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

La lacuna, pur con una conformazione fortuita, si pone come *figura* rispetto ad un *fondo* che allora viene a essere rappresentato dal dipinto. Nell'organizzazione spontanea della percezione, insieme con l'esigenza di simmetria, e con quella della forma più semplice, con cui cioè si cerca di interpretare di getto la complessità di una percezione visiva, c'è il rapporto istituzionale di figura e fondo. È cioè, uno schema spontaneo della percezione di istituire in una percezione visiva un rapporto di figura di fondo. Questo rapporto è poi articolato e sviluppato nella pittura secondo la spazialità prescelta all'immagine, ma quando nel tessuto della pittura si determina una lacuna, questa « figura » non prevista viene colta come figura a cui

la pittura fa da fondo: donde alla mutilazione dell'immagine si aggiunge una *svalutazione*, una retrocessione a fondo di ciò che invece è nato come figura. Di qui, nei primi tentativi di stabilire una metodologia del restauro, che rifuggisse dalle integrazioni di fantasia, venne allora la prima soluzione empirica della *tinta neutra*. Si cercava cioè di spingere questa emergenza in prima fila della lacuna provando a ricacciarla indietro con una tinta il più possibile priva di timbro. Il metodo era onesto ma insufficiente. Inoltre fu facile notare che non esiste tinta neutra, che qualsiasi presunta tinta neutra in realtà veniva ad influenzare la distribuzione cromatica del dipinto, perché da questa vicinanza dei colori alla tinta neutra, si spengevano i colori dell'immagine e si rafforzava nella sua intrusa individualità quello della lacuna. Con ciò sembrava di essere arrivati ad una aporia. Per conto nostro notammo subito che bisognava impedire che la lacuna componesse con i colori del dipinto, sicché comparisse sempre ad un livello diverso di quello del dipinto stesso: o più avanti o più indietro. Eravamo infatti partiti dall'osservazione ovvia che se appare una macchia su un vetro posto davanti ad un dipinto, questa macchia, che pure toglie la visibilità di quel che c'è sotto, quasi come fosse una lacuna, poiché è percepita ad un livello diverso dalla superficie del dipinto fa percepire la continuazione del dipinto al di sotto della macchia. Perciò, se otterremo di dare alla lacuna una colorazione che invece di accordarsi o di non eccellere sui colori del dipinto, se ne stacchi violentemente nel tono e nella luminosità se non nel timbro, la lacuna funzionerà come la macchia sul vetro: farà percepire la continuazione della pittura al di sotto della lacuna. Questo criterio fu applicato per le difficili campiture dell'Annunciazione di Antonello da Palazzolo Acreide: le lacune appaiono come macchie al di sopra del dipinto. Non era ancora la soluzione ottima ma era pur sempre migliore delle precedenti. In realtà per migliorarla è bastato applicare il principio della differenza di livello (ove la statica del colore lo permetta), alla lacuna, facendo in modo che la lacuna da *figura* a cui il dipinto fa da fondo, funzioni da fondo su cui il dipinto è figura.

Allora, anche l'irregolarità casuale della lacuna non incide più violentemente sul tessuto pittorico, e non retrocedendolo a fondo, si pone come una parte della materia-struttura elevata ad aspetto. Così, il più delle volte, è sufficiente mettere in vista il legno o la tela del supporto per ottenere un risultato pulito e piacevole, soprattutto perché si toglie ogni ambiguità al violento affiorare della lacuna come figura. In tal senso anche il colore, retrocesso al livello di fondo, campisce ma non collabora, non compone direttamente con la distribuzione cromatica sulla superficie pittorica.

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

4.

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

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

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

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

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

La confusione più facile è quella che mira a identificare il tempo dell'opera d'arte col presente storico, in cui o l'artista o il riguardante o tutti e due si trovano a vivere. Ad enunciarlo, questo sofisma, sembra quasi impossibile che possa aver luogo, e invece corrisponde a un'attitudine paralogistica quasi innata, affine al buon senso. Inoltre, alla base del sofisma sta innegabilmente l'implicita negazione dell'autonomia dell'arte. Si presume cioè che, per il fatto che, ad esempio, Giotto ha dipinto delle composizioni che vengono considerate universalmente delle opere d'arte, per di più acclamate già nel tempo di Giotto stesso, codeste opere d'arte *rappresentino* inoppugnabilmente l'epoca in cui Giotto visse, nel senso che l'epoca avrebbe espresso Giotto ancor più che Giotto la sua epoca. Naturalmente in questa pretesa grossolana è implicita la confusione dei due momenti basilari del processo creativo: nel primo, che porta alla individuazione simbolica dell'oggetto¹, l'artista farà o non farà confluire nella sua scelta insindacabile gusti e preoccupazioni, teorie e ideologie, aspirazioni e cospirazioni che può avere in comune colla sua epoca. Sarà affar suo. Ma quando passerà alla formulazione di quell'oggetto, così individualmente e segretamente consacrato, le concomitanze esterne che si coagularono nell'oggetto costituito non rimarranno affatto o rimarranno come l'insetto restato chiuso nella goccia d'ambra. Il tempo in cui l'artista vive si riconoscerà o no in quella sua opera, e la validità di questa non crescerà né diminuirà di un ette.

Al momento della riassunzione attuale, nella coscienza, dell'opera d'arte, sia stata questa formulata da pochi istanti o da cento secoli, se l'opera d'arte vorrà essere sentita in una attualità di partecipazione, altra da quella che unicamente le compete, d'essere cioè un eterno presente, vorrà dire che si piegherà l'opera d'arte a fungere da stimolo, si darà luogo a quella che taluno chiama *interpre-*

¹ Per tutto quanto riguarda la teoria della creazione artistica nei suoi momenti essenziali della costituzione d'oggetto e della formulazione d'immagine si rimanda al nostro *Carminio o della Pittura*, Vallecchi, Firenze 1947, Einaudi, Torino 1962.

tazione suggestiva, e non ci si contenterà cioè che l'opera d'arte venga a scoccare nell'attimo della coscienza, attimo che si colloca nel tempo storico, ma si identifica anche col presente extratemporale dell'opera. Si chiederà all'opera di scendere dal piedistallo, di subire la gravitazione del tempo in cui viviamo, nel frangente esistenziale stesso da cui la contemplazione dell'opera dovrebbe estrarci. E allora, se si tratta di un'opera d'arte antica, si chiederà a questa un'attualità, che può essere sinonimo di moda o valere come tentativo di devoluzione dell'opera a fini che, qualunque essi siano, saranno sempre estranei alla forma, alla quale non competono fini di sorta. Così si configurano le fortune e le sfortune, nel corso dei secoli, di Giotto o di Raffaello, del Correggio o del Brunelleschi: e le negazioni assolute come le esaltazioni assolute che si sono avvicendate nei tempi. Codesti avvicendamenti non sono certo indegni di storia, ma giustappunto sono storia e storia della cultura, intesa come gusto attualistico, cernita interessata, e per quali fini, allora, e in consonanza a qual pensiero.

Codesta storia sarà certamente legittima, e utile senza discussione, potrà essere campo di considerazioni preziose ai fini della lettura stessa della forma, ma non sarà mai storia dell'arte. Poiché la storia dell'arte è la storia che si rivolge, pur nella successione temporale delle espressioni artistiche, al momento extratemporale del *tempo* che si chiude nel ritmo; mentre codesta storia del gusto, è storia del *tempo temporale* che raccoglie nel suo flusso l'opera d'arte conclusa e immutabile.

Tuttavia la confusione fra tempo extratemporale o interno dell'opera d'arte e tempo storico del riguardante, diviene assai più grave e dannosa quando si produce — e si produce quasi sempre — per le opere dell'attualità stessa in cui viviamo; per le quali sembra legittima e inderogabile quella consustanzialità alle aspirazioni, ai fini, alla moralità e alla socialità dell'epoca o di una certa frazione di questa, che deve riconoscersi legittima, ma non perentoria, solo se sentita dall'artista come premessa all'atto di individuazione simbolica dell'oggetto. Comunque al di fuori di quella sfera liminare del processo creativo, non

può ricercarsi né richiedersi all'artista moderno più che a quello antico.

Ma si è visto che il *tempo* si inserisce anche in un secondo momento, che è raffigurato dall'intervallo che si frappone fra il termine del processo creativo, ossia della formulazione conclusa, e il momento in cui quella formulazione viene a scoccare nella coscienza attuale del riguardante.

Questo lasso di tempo sembrerebbe tuttavia non poter rientrare nella considerazione dell'opera come oggetto estetico, in quanto che l'opera d'arte è immutabile e invariabile a meno di trapassare in una diversa opera d'arte, e pertanto il computo del tempo intercorso fra la sua conclusione e la sua riattuazione non incide, scivola anzi sulla realtà dell'opera. Questa considerazione sembrerebbe inoppugnabile e non lo è, in quanto non tiene conto della *fisicità* di cui ha bisogno di servirsi l'immagine per giungere alla coscienza. La *fisicità* può essere minima, eppure sempre sussiste, anche dove virtualmente scompare. Si obietterà, ad esempio, che una poesia, se letta con gli occhi e non ad alta voce, non ha bisogno di mezzi fisici, in quanto la scrittura è solo un espediente convenzionale per indicare certi suoni sicché, in teoria, si dovrebbe potere attualizzare come poesia anche una serie di segni di cui si ignora la pronunzia e solo si conosce il significato. Ma sarebbe un cavillo. L'ignoranza del suono a cui corrisponde il segno, non implica che il *suono* sia superfluo nella concretezza dell'immagine poetica, la quale non sarà meno decurtata nella sua figuratività di quella che non accada per quelle composizioni celebri della pittura antica di cui si conosce la descrizione ma non l'immagine.

L'esigenza del suono sussiste, e il suono anche se non profferito, vive nell'immagine della lingua nella sua totalità che ogni parlante possiede in potenza e realizza in se via via. Ora, in questa realizzazione anche tacita, ha grande importanza il lasso di tempo che è intercorso fra quando la poesia fu scritta, — e la lingua si pronunciava in un certo modo — e il tempo in cui la poesia è letta e non si pronuncerà più a quel medesimo modo, dato che solo le lingue morte, artificiosamente fissate nella pronuncia e

nel lessico, possono dirsi stabili nel tempo; e a rigore neppure quelle, poiché l'influenza della pronunzia si produrrà anche su di esse seppure in minor modo. E a chi tacciasse di eccessiva sottigliezza queste osservazioni, basterà ricondurre alla memoria le fasi della pronunzia del francese, per cui non diciamo la *Chanson de geste*, ma neppure Pascal pronunciamo ormai al modo di Pascal: oppure lo spagnolo in cui il diverso valore dello *jota* altera profondamente la lettura della prosa e della poesia seicentesca.

E dunque anche per queste opere d'arte, che sembrerebbero più al riparo del tempo, le poesie, il tempo passa e incide non meno che sui colori dei dipinti o sulle tonalità dei marmi.

Né la musica è da meno, in cui gli strumenti antichi si sono talmente modificati, per il suono, nonché per il diapason, che nulla forse è più approssimativo del suono con cui un organo attuale rende Bach o perfino un violino antico ma con corde metalliche, rende Corelli o Paganini.

In questo senso, seppure la considerazione del tempo intercorso si collocherà appena dopo all'illuminazione dell'attimo che fa scoccare nella coscienza l'opera d'arte, codesta considerazione non sarà puramente storica, ma si integrerà indispensabilmente al giudizio che diamo all'opera, e lo illuminerà in modo non certo superfluo o marginale, così come non è marginale o superfluo conoscere le variazioni e le fluttuazioni di significato subite dalla parola nei secoli.

Arrivati a questo punto ci si potrebbe anche chiedere che cosa possa servire questa disamina per una teoria del restauro: ma la risposta sarà immediata ed evidente. Era necessario infatti stabilire i momenti che caratterizzano l'inserzione dell'opera d'arte nel tempo storico, per poter definire in quale di questi momenti si possano produrre le condizioni necessarie a quel particolare intervento che si chiama restauro, e in quale di questi momenti è lecito tale intervento.

Sarà chiaro che non si potrà parlare di restauro durante il periodo che va dalla costituzione dell'oggetto alla for-

mulazione conclusa. Se parrà che ci sia restauro, poiché l'operazione avviene su un'immagine a sua volta conclusa, in realtà viene a trattarsi di una rifusione dell'immagine in un'altra immagine, di un atto sintetico e creativo che esautorava la prima immagine e la sigilla in una nuova.

Eppure non mancherà, né certo è mancato, chi ha voluto inserire il restauro proprio nella gelosissima irripetibile fase del processo artistico.

È la più grave eresia del restauro: è il restauro di fantasia.

Per quanto possa parere altrettanto assurdo, si potrà tentare di far cadere il restauro nel lasso di tempo fra la conclusione dell'opera e il presente; ed anche questo è stato fatto ed ha un nome. È il restauro di ripristino, che vuole abolire quel lasso di tempo.

Se allora si ricorda a questo punto che il restauro detto archeologico, per quanto lodevole per il rispetto, non realizza l'aspirazione fondamentale della coscienza in relazione all'opera d'arte, di ricostituirla cioè l'unità potenziale, ma di questa rappresenta semmai la prima operazione, a cui forzatamente dovrà arrestarsi l'opera di restauro solo quando le reliquie superstiti di ciò che fu un'opera d'arte non consentono integrazioni plausibili; si vedrà che non vi può essere oscillazione o dubbio sulla via da scegliere, poiché altre non n'esistono oltre a quella indicata e quelle confutate.

Non ci sarà allora bisogno di maggiore insistenza per affermare che l'unico momento legittimo che si offre per l'azione di restauro è quello del presente stesso della coscienza riguardante, in cui l'opera d'arte è nell'attimo ed è presente storico, ma è anche passato e, a costo, altrimenti, di non appartenere alla coscienza umana, è nella storia. Il restauro, per rappresentare un'operazione legittima, non dovrà presumere né il tempo come reversibile né l'abolizione della storia. L'azione di restauro inoltre, e per la medesima esigenza che impone il rispetto della complessa storicità che compete all'opera d'arte, non dovrà porsi come segreta e quasi fuori del tempo, ma dare modo di essere puntualizzata come evento storico quale essa è, per il fatto di essere azione umana, e di inserirsi nel pro-

cesso di trasmissione dell'opera d'arte al futuro. Nell'attuazione pratica questa esigenza storica dovrà tradursi non solo nella differenza delle zone integrate, già esplicitata in sede del ristabilimento dell'unità potenziale, ma nel rispetto della patina, che può concepirsi come lo stesso sedimentarsi del tempo sull'opera, nonché nella conservazione di campioni dello stato precedente al restauro e anche di parti non coeve che rappresentano la stessa traslazione dell'opera nel tempo. Naturalmente, per quest'ultima esigenza, non si può dare più dell'enunciato generale, in quanto è opportunità da vagliare caso per caso, e non mai a dispetto dell'istanza estetica a cui spetta sempre la precedenza.

Per quel che riguarda la patina, seppure sarà questione che in pratica andrà esaminata e risolta di volta in volta, esige tuttavia un'impostazione teorica, che la tolga, come punto capitale per il restauro e la conservazione delle opere d'arte, dal dominio del gusto e dell'opinabile.

Il fatto che di un'azione sia per la coscienza storica della vicenda storica, ogni caso di restauro sarà un caso a parte e non un elemento di una serie periodica, si potrà tuttavia ricollegare alcuni vasti raggruppamenti di opere d'arte, proprio in base al sistema di riferimento per cui un'opera d'arte è un'opera d'arte, in quanto monumento storico e in questa forma.

Nel processo della ricerca all'applicazione, questi raggruppamenti devono servire al punto di riferimento, allo stesso modo che lo servono per l'attuazione della copia giuridica è dato dal regolamento. D'altronde questi punti di riferimento raggrupperanno un numero indefinito di casi singoli sulla base di caratteri quanto mai generalizzati e sopravvivenza non già di natura ma di carattere rittornando all'applicazione della norma vera e propria. In tal senso è necessario anzitutto l'impostazione partenziale dell'istanza storica relativa all'opera d'arte in quanto oggetto possibile di restauro.

Perché se l'opera d'arte è in primo luogo una manifestazione del fare umano, e, in quanto tale, non deve dipendere per il suo riconoscimento dalle alterazioni di un gusto o di una moda, si potrà tuttavia una priorità alla coscienza

razione storica rispetto a quella estetica. In quanto dunque, monumento storico, noi dovremo iniziare la considerazione proprio dal limite estremo, e cioè da quello in cui il sigillo formale impresso alla materia possa risultare pressoché scomparso e il monumento stesso quasi ridotto a un residuo della materia in cui fu composto. Dobbiamo cioè esaminare le modalità della conservazione del rudero.

Tuttavia errerebbe chi credesse che, dalla effettuale realtà del rudero, potessero trarsi le leggi della conservazione di esso, poiché, col rudero, non si definisce una mera realtà empirica, ma si enuncia una qualifica che compete a cosa che sia pensata simultaneamente sotto l'angolo della storia e della conservazione, e cioè non solo e limitatamente alla sua consistenza astante, ma nel suo passato, da cui trae il suo unico valore quella sua presenza attuale in se priva o scarissima di valore, e nel futuro a cui deve essere assicurata: in quanto vestigio o testimonianza di opera umana e punto di partenza dell'azione di conservazione. Donde non potrà dirsi rudere se non cosa che testimoni di un tempo umano, anche se non sia esclusivamente riferibile ad una forma perduta e ricevuta dall'attività umana. In tal senso non potrebbe chiamarsi rudero il carbon fossile, in quanto avanzo di una foresta preumana, o lo scheletro di un animale antidiluviano, ma lo sarà la querce secca alla cui ombra stette il Tasso, o se ancora esistesse, ed esistesse consunto, il sasso con cui David uccise Golia. Rudero sarà dunque tutto ciò che testimonia della storia umana, ma in un aspetto assai diverso e quasi irricognoscibile rispetto a quello precedentemente rivestito. Con tutto ciò questa definizione nel passato e nel presente resterebbe monca se la particolare modalità dell'esistenza, che nel rudero si vede individuata, non si proiettasse nel futuro con la deduzione implicita della conservazione e della trasmissione di siffatta testimonianza storica. Ne risulta che l'opera d'arte, ridotta allo stato di rudero, vede dipendere per la massima parte la sua conservazione, quale rudero, dal giudizio storico che la involge, donde la sua equiparazione, sul piano pratico, ai prodotti dell'attività umana che

non furono d'arte, ma che, pur nella loro attuale inefficienza, mantengono tuttavia almeno una parte del loro potenziale storico, che nell'opera d'arte, con la faticenza delle vestigia estetiche, appare invece come il risultato d'una declassazione. Perciò il restauro, in quanto rivolto al rudero, non può essere che consolidamento e conservazione dello *statu quo*, o il rudero non era un rudero, ma opera che conteneva ancora una sua implicita vitalità per adire ad una reintegrazione dell'unità potenziale originaria. Il riconoscimento della qualifica di rudero, fa tutt'uno, allora, con quel primario grado di restauro che è individuabile nel restauro preventivo, ovvero mera conservazione, salvaguardia dello *statu quo*, e rappresenta riconoscimento che implicitamente esclude la possibilità di altro intervento diretto che non sia la vigilanza conservativa e il consolidamento della materia, sicché nella qualifica di rudero già si esprime il giudizio di equiparazione fra il rudero dell'opera d'arte e il rudero puramente storico, logicamente messi l'uno al pari dell'altro.

Accanto all'intervento diretto, così delimitato, vi è poi un intervento indiretto che interessa lo spazio-ambiente del rudero, e che, per l'architettura, diviene problema urbanistico; per la pittura e la scultura, problema di presentazione e ambientazione. Ma poiché ciò interessa lo «spazio» dell'opera d'arte, sarà oggetto di successiva trattazione. Tutto ciò non è ovvio, dato che è tenace e ricorrente l'illusione di poter fare risalire il rudero a forma.

Non basta *sapere* come, sia pure con la più vasta e minuta documentazione, l'opera fosse prima di diventare rudero. La ricostruzione, il ripristino, la copia non possono neppure trattarsi in tema di restauro, da cui naturalmente esorbitano per rientrare unicamente nel campo della legittimità o meno della riproduzione a freddo dei procedimenti della formulazione dell'opera d'arte.

Da quanto precede risulta che, se è facile estendere al rudero di un monumento storico lo stesso rispetto che al rudero di un'opera d'arte, in quanto codesto rispetto si esplicherà unicamente nella conservazione e nel consolidamento della materia, non è invece facile definire quando nell'opera d'arte cessa l'opera d'arte e appare il rude-

ro. Nel caso della Chiesa di Santa Chiara a Napoli, bombardata e incendiata nell'ultima guerra, per il fatto di essere riapparse le vestigia della Chiesa gotica angioina, parve che fosse rimasto più che un rudero; ma, appunto perché sembravano cospicue le vestigia riapparse, il problema doveva porsi sotto l'angolo che vedremo nella successiva deduzione del concetto di rudero dalla istanza dell'artisticità: sotto codesto aspetto doveva considerarsi, e lo considereremo, se l'evocazione del pristino stato della Chiesa sarebbe stata più efficace con la conservazione sotto forma di rudero storico, piuttosto che col ripristino. Per la duplice istanza della storicità e dell'artisticità, non bisogna spingere il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera fino al punto di distruggere l'autenticità, e cioè sovrapporre una nuova realtà storica inautentica, assolutamente prevalente, all'antica.

Per il momento noi dobbiamo limitarci ad accettare nel rudero, il residuo d'un monumento storico o artistico che non può rimanere che quello che è, onde il restauro altro non può consistere che nella sua conservazione, con i procedimenti tecnici che esige. La legittimità della conservazione del rudero sta dunque nel giudizio storico che se ne dà, come testimonianza mutila ma ancora riconoscibile di un'opera e di un evento umano.

Col rudero noi dunque iniziamo anche l'esame dell'opera d'arte ai fini del restauro, dal primissimo grado oltre il quale, la materia che già informò l'opera d'arte, tornò materia grezza. Questo perciò è anche il primissimo grado del restauro, che, dovendo prospettarsi l'opera d'arte, non già nel trapasso dalla sua fabulazione interiore alla estrinsecazione, ma come già estrinsecata e nel mondo, deve cominciare proprio da dove l'opera d'arte finisce e cioè da quel momento-limite (ed è limite nello spazio come nel tempo) in cui l'opera d'arte, ridotta a poche vestigia di se stessa, sta per ricadere nell'informe.

Tuttavia il caso del rudere non è il solo che ponga sullo stesso piano della conservazione dell'opera d'arte anche qualcosa che opera d'arte non è e neppure rappresenta un prodotto del fare umano. Infatti si dà il caso delle cosiddette bellezze naturali, che, pur meritando un esame a

parte, data la ricchissima casistica che presentano, meritano fin d'ora d'essere elencate fra quei casi nei quali il restauro come restauro preventivo e come intervento conservativo deve essere esteso anche a ciò che non è prodotto diretto del fare umano, ma la cui considerazione, nel campo del giudizio, deriva da una assimilazione all'opera d'arte. Il rispetto d'una visuale, la salvaguardia d'un panorama, l'integrità di taluni aspetti naturali legati ad una determinata cultura (bosco, prato, maggese), richieste sulla base analogica di un'aspirazione alla forma, intenzionata in codesti aspetti naturali da una particolare coscienza storica e individuale, costituiscono altrettanti casi di debita estensione del concetto di restauro preventivo e di conservazione ad una sussistenza di fatto il cui aspetto non è frutto (o lo è solo in modo parziale) del fare umano.

È chiaro che questa esigenza di conservazione come non deroga dall'istanza estetica non deroga neppure dall'istanza storica, in quanto quel che si vuol conservare e preservare non è un pezzo di natura in se e per se, ma quel pezzo di natura - vi siano o no intervenute delle modificazioni umane - come è visto, e cioè proposto, isolato dal contesto, e intenzionato come aspirazione alla forma della coscienza umana. Onde non ci sarà designazione di tale specie che non sia legata ad una speciale fase della cultura umana. Come fino al tempo della Stael fu orrido il paesaggio montano della Svizzera, così la campagna romana nella sua desolata vastità non ebbe fautori prima del Romanticismo che vi si «classicizzava», mentre al tempo del vero paesaggio classico romano da Poussin al primo Corot, il bello della campagna romana furono le singolari alberature, e i monti, e l'aria vastissima e alta, i laghi immobili, le rovine degli acquedotti e i templi. Pertanto la conservazione di cotali aspetti deve farsi in omaggio all'istanza storica più che ad una valutazione attuale dei medesimi, e, se istanza v'è, si riferisce non ad un'attualità, ma ad una fase storica del gusto: donde è a questo punto che occorre parlarne.

Continuando ora l'esame secondo l'istanza della storicità ci si presenta tornando al proprio distretto delle ope-

re d'arte allora il doppio problema della conservazione o della rimozione delle aggiunte, e in secondo luogo quello della conservazione o della rimozione dei rifacimenti. E se potrà parere che, risalendo dall'opera d'arte ridotta a rudero all'opera d'arte che ha subito aggiunte o rifacimenti, sia impossibile tenersi rigidamente sotto l'istanza storica soltanto, noi avvertiamo che non intendiamo affatto risolvere il medesimo problema in due maniere, ma solo esaminare la legittimità o meno della conservazione o della rimozione delle aggiunte e dei rifacimenti, dal punto di vista storico, vedere fino a che punto possa la ragione storica e la ragione estetica e cercare almeno una linea su cui comporre l'eventuale discrepanza.

Ponendoci il problema della legittimità della conservazione o della rimozione, noi abbiamo già superato, evidentemente, l'ostacolo di chi credesse di non poter fondare la legittimità della conservazione altrimenti che sul valore di testimonianza storica: poiché se così fosse, non meno sarebbe da rispettarsi incondizionatamente la manomissione barbara del vandalo che la integrazione d'arte e non di restauro che un'opera abbia ricevuto nel corso dei secoli. Né è da escludersi che l'una e l'altra possano essere rispettate. Ma come l'opera d'arte si presenta con la bipolarità della storicità e dell'esteticità, la conservazione e la rimozione non potranno attuarsi né a dispetto dell'una né all'insaputa dell'altra.

Pertanto sotto l'istanza storica noi dobbiamo proporci in primo luogo il problema se sia legittimo conservare o togliere l'eventuale aggiunta che un'opera d'arte abbia ricevuto: se cioè indipendentemente dal fatto che il giudizio estetico possa essere positivo solo conservando o togliendo l'aggiunta, sia legittimo conservare o togliere l'aggiunta dal solo punto di vista storico. Ciò che porta in primo luogo a indagare, sotto quest'angolo, il concetto di aggiunta. Dal punto di vista storico l'aggiunta subita da un'opera d'arte non è che una nuova testimonianza del fare umano e dunque della storia: in questo senso l'aggiunta non differisce dal ceppo originario ed ha gli stessi diritti ad essere conservata. Invece la rimozione, seppure risulta egualmente da un atto e perciò s'inserisce egual-

mente nella storia, in realtà distrugge un documento e non documenta se stessa, donde porterebbe alla negazione e distruzione di un trapasso storico e alla falsificazione del dato. Di qui discende che storicamente è solo incondizionatamente legittima la conservazione dell'aggiunta, mentre la rimozione va sempre giustificata e comunque deve essere fatta in modo da lasciare traccia di se stessa e sull'opera stessa.

Discende da ciò che la conservazione dell'aggiunta deve considerarsi regolare: eccezionale la rimozione. Tutto il contrario di quello che l'empirismo ottocentesco consigliava per i restauri.

Si potrebbe tuttavia eccepire che vi è un'aggiunta che non rappresenta *necessariamente* il prodotto d'un fare, e cioè quell'alterazione o quella soprammissione che passa sotto il nome di patina. Si è detto *non necessariamente* perché è indubbio che l'artista possa anche aver contato su un certo *asestamento* che il tempo produrrebbe nella materia dei colori, del marmo, del bronzo, delle pietre: in questo caso è pacifico che la conservazione e l'eventuale integrazione della patina fa parte intrinseca del rispetto di quell'unità potenziale dell'opera d'arte che il restauro si propone.

Ma noi dobbiamo prospettare anche il caso dell'opera d'arte per cui l'artista non abbia *necessariamente* previsto l'invecchiamento, come un modo di compirsi nel tempo della sua opera, un completamento a distanza. Ora il problema va qui posto ma non può risolversi integralmente in sede storica, dato che l'istanza estetica è prevalente. Tuttavia dal punto di vista storico noi dobbiamo riconoscere che è un modo di falsificare la storia, se le testimonianze storiche vengono private per così dire della loro antichità, se cioè si costringe la *materia* a riacquistare una freschezza, un taglio netto, una evidenza tale, da contraddire all'antichità che testimonia. Un qualsiasi privilegio della materia, sull'attività dell'uomo che l'ha foggata, non può essere ammesso dalla coscienza storica, poiché l'opera vale per l'attività umana che l'ha foggata e non per il valore intrinseco della materia, sicché perfino l'oro e le pietre preziose ricevono nuovo valo-

re dall'opera umana che se ne serve. Dal punto di vista storico quindi, la conservazione della patina, come di quel particolare offuscamento che la novità della materia riceve attraverso il tempo ed è quindi testimonianza del tempo trascorso, non solo è ammissibile ma tassativamente richiesta.

Si potrà pensare che il problema non cambia molto per i rifacimenti. Anche un rifacimento testimonia l'intervento umano, anche al rifacimento viene ad essere affidato un momento della storia. Ma un rifacimento non è la stessa cosa di un'aggiunta. L'aggiunta può *completare*, o può svolgere, soprattutto in un'architettura, funzioni diverse da quelle iniziali; nell'aggiunta non si ricalca, si sviluppa, piuttosto, o s'innesta. Il rifacimento invece intende riplasmare l'opera, intervenire nel processo creativo in maniera analoga a come si svolse il processo creativo originario, rifondere il vecchio e il nuovo così da non distinguersene e da abolire o ridurre al minimo l'intervallo di tempo che distacca i due momenti. La differenza allora è stridente.

L'esplicita o implicita pretesa del rifacimento è sempre di abolire un lasso di tempo, sia che l'intervento ultimo in data, in cui consiste il rifacimento, voglia farsi assimilare al tempo medesimo in cui l'opera nacque, sia che invece voglia completamente rifondere nell'attualità del rifacimento anche il tempo precedente. Abbiamo allora, per l'istanza storica, due casi assolutamente opposti: e cioè, mentre il primo caso, quello in cui l'intervento ultimo in data vuole essere retrodatato, rappresenta un falso storico e non può mai essere ammissibile, il secondo caso, quello in cui il rifacimento vuole assorbire e trasfondere senza residuo l'opera preesistente, *sebbene non rientri nel campo del restauro*, può essere perfettamente legittimo anche storicamente, perché è sempre testimonianza autentica del presente di un fare umano, e come tale monumento non dubbio di storia.

Se dunque ci riportiamo all'alternativa della conservazione o della rimozione, sotto l'angolo di visuale storico, noi troveremo giusto che un monumento venga riportato, dove possibile, a quello stato imperfetto in

cui nel processo storico era stato lasciato e che sconsiderati ripristini avevano completato, mentre occorrerà rispettare sempre la *nuova* unità che, indipendentemente da velleità di ripristini, sia stata raggiunta nell'opera d'arte con una rifusione che, quanto più spetterà all'arte, tanto più sarà anche materia di storia e testimonianza non dubbia.

E perciò l'aggiunta sarà tanto peggiore quanto più si avvicinerà al rifacimento, e il rifacimento tanto più sarà consentito quanto più si allontanerà dall'aggiunta e mirerà a costituire un'unità nuova sulla vecchia.

Si potrà osservare tuttavia che, per quanto pessimi, i rifacimenti documentano tuttavia, anch'essi, sia pure un errore dell'attività umana, ma sempre fanno parte, non fosse che come errori, della storia umana: donde non dovrebbero essere asportati o rimossi, tutt'al più isolati. Ed in se l'istanza sembrerebbe storicamente ineccepibile, se non si determinasse in realtà una convinzione di inautenticità, di falso, per tutta l'opera, onde vien messa in discussione la veridicità stessa del monumento in quanto monumento storico: ciò che non può essere consentito in sede di critica filologica. In secondo luogo un'istanza simile, di conservazione integrale per tutti gli stati attraverso cui è passata l'opera, non deve contravvenire all'istanza estetica. È sotto quest'angolo che si esaminerà nella trattazione successiva.

Il problema del rifacimento è un problema di ordine storico, non estetico, e che, se si vuole, può essere risolto in un modo, per quanto meglio, dell'attività umana, non debba porre di mezzo, e che, se si vuole, in quelle circostanze sono per noi, non per una ipotesi, più aderente di altri, ma non di storia, per cui la questione del rifacimento, dal punto di vista storico, non può essere posta senza alcuna contraddizione. Rimaneva subito che tale cosa sarebbe soltanto, per il punto di vista storico, non per quello estetico e che, per il punto di vista estetico, non può essere posta senza alcuna contraddizione. Rimaneva subito che tale cosa sarebbe soltanto, per il punto di vista storico, non per quello estetico e che, per il punto di vista estetico, non può essere posta senza alcuna contraddizione.

«...»

...»

...»

6.

Il restauro secondo l'istanza estetica *

Si è visto che *rudero* non è qualsivoglia avanzo materiale, e neppure qualsivoglia avanzo di un prodotto dell'azione umana, ma che la designazione tecnica di *rudero* ai fini del restauro reca implicitamente il riconoscimento e l'esigenza di un'azione da svolgere per la sua conservazione. Questo concetto tecnico di *rudero*, è stato da noi esplicitato nei riguardi della *storicità*, e come il punto più remoto a cui potessimo risalire, nel raggio dell'azione di restauro, rispetto a cosa che risultasse d'attualità umana. Ligi al nostro assunto non potevano preporre come prima prerogativa, che questo relitto collegato all'attività umana fosse stato anche un'opera d'arte. Sotto questa seconda istanza dobbiamo ancora esaminarlo. Ma, non appena proposta, una tale indagine, sembra superflua, nel senso che a rigor di logica sembrerebbe che, finché vestigia di artisticità rimangono in un prodotto, per quanto mutilo, dell'attività umana, non debba parlarsi di *rudero*, e che, viceversa, se quelle vestigia sono perdute affatto, non possa esservi più questione di artisticità, ma solo di *storicità*: per cui la questione del *rudero*, dal punto di vista estetico, non possa essere posta senza intima contraddizione. Ribattiamo subito che tale rigore sarebbe estremo, perché dal punto di vista estetico noi non siamo astretti a definire l'*area* concettuale del *rudero* alla stessa stregua che dal punto di vista storico, in quanto che, per noi, sarà esteticamente un *rudero* ogni avanzo di opera d'arte che non possa essere ricondotto all'unità poten-

* « Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro », 13, 1953, pp. 1-8.

ziale senza che l'opera divenga una copia o un falso di se medesima. E qui sarebbe anche assurdo richiedere un'approssimazione maggiore in quanto, dove ogni caso è unico e individuo, come per l'opera d'arte, non può pensarsi di convertire un giudizio di qualità in quantità e aspirare quindi alla certezza matematica-empirica della tavola pitagorica.

Fra gli esempi più tipici di ruderi che non possono essere integrati, ma che possibilmente *devono* essere conservati, si veda: le sculture del Palazzo Bevilacqua e della Madonna di Galliera a Bologna; la Venere Marina del Museo di Rodi; gli affreschi dell'Ospedale del Ceppo di Prato, gli affreschi del Sodoma e del Sassetta e Sano di Pietro a Porta Romana e a Porta Pispini a Siena; gli affreschi della Loggetta del Bigallo a Firenze, ecc.

Ma il concetto di *rudero* dal punto di vista artistico presenta delle complicazioni sulle quali non si può passare, e cioè contempla l'eventualità che il rudero si integri ad un determinato complesso o monumentale o paesistico, o termini il carattere di una zona. Questo che può parere eccezione meramente empirica e occasionale in realtà non lo è, poiché alla delimitazione negativa del concetto di *rudero*, come di avanzo di opera d'arte che non può essere fatta risalire all'unità potenziale, si contrappone la determinazione positiva di avanzo di opera d'arte che, senza poter essere fatta risalire all'unità potenziale si connette ad altra opera d'arte, da cui riceve e a cui impone una speciale qualificazione spaziale, o adegua a sé una data zona paesistica. La delimitazione dell'efficienza del *rudero* in tal senso, può essere molto importante, perché, se sotto l'aspetto negativo l'azione da svolgere per la sua conservazione risulta la stessa, e cioè strettamente conservativa, come per l'istanza storica, quando il rudero non sia più soltanto relitto, ma si colleghi, con una qualificazione positiva, potrebbe sorgere il quesito se, in tal caso, non debba prevalere il suo più recente collegamento, e conseguenzialmente, per il fatto di qualificare uno spazio naturale, non debba prevalere questa qualificazione sul rispetto dell'avanzo come rudero.

Facciamo allora i casi dell'Arco di Augusto a Rimini,

che era ancora inserito fra le due torri, come porta di città, e quindi collegato al complesso edilizio sorto sulle mura, il caso del Foro di Traiano con le aggiunte dell'Ospizio dei Cavalieri di Rodi, il rudere del Clementino, il Tempio della Sibilla a Tivoli, la Casa dei Crescenzi a Via del Mare, il Tempio scoperto a Via delle Botteghe Oscure, gli Scavi dell'Argentina, ecc.

Ora, il collegamento del rudero ad altro complesso, senza o con soluzione di continuità, è fatto che non sposta i termini della conservazione in *vita*, come e dove rimane, senza completamenti di sorta. Poiché, se si tratta di una opera d'arte in cui il rudero è stato riassorbito, è ormai la seconda opera d'arte che ha il diritto di prevalere. Così *non* si doveva ripristinare la polifora medievale al centro del Palazzo manieristico di Piazza dei Cavalieri a Pisa, il rudero della *Muda* era incorporato nel Palazzo cinquecentesco e non aveva ormai che una sua debole voce storica, per la quale era sufficiente una lapide, niente altro aggiungendo alla mirifica realtà pura del Canto del Conte Ugolino la *falsa* polifora pisana che il restauratore ha riaperto e completato di fantasia. Diverso in apparenza ma identico in sostanza il problema della conservazione della cosiddetta *casa di Cola di Rienzo o dei Crescenzi* a Via del Mare, di cui andava storicamente rispettato il *collegamento* con altri e successivi edifici, ma non *surrogato* con uno nuovo del tutto arbitrario e casuale, che ha soffocato il rudero, ne ha distrutto l'area spaziale propria senza riuscire ad attrarlo nella propria, da cui ripugna come un bitorzolo o una indebita secrezione. In quel caso si doveva conservare non solo il rudero del monumento ma l'ambito che era ad esso connesso e che dal rudero era *qualificato*. Uguale era il caso del rudero del Clementino, lasciato come un inutile ostacolo nel Lungotevere che lo *espelle*, senza riuscire ad ignorarlo.

Ma se invece, riconoscendo l'importanza che assume il rudero, nella possibilità di attirare a sé, e individuare l'ambiente circostante, un po' come l'accento tonico che regge le sillabe atone della parola, si pensasse che, tanto più questo accadrebbe, se l'opera, che ormai vale assai più per questo *reggimento* della sintassi paesistica e

urbanistica, che per la sua attuale consistenza, potesse essere *completata*, redenta cioè dalla sua condizione di rudero, anche questa ipotesi sarebbe da respingere e confutare. Perché l'opera d'arte ridotta a *rudero*, in quanto qualifichi un paesaggio o una zona urbana, compie ormai questa opera, nella coscienza di chi ne riconosce la validità, di chi cioè la riconosce attiva in tal senso, che non è per nulla collegata alla sua primitiva *unità* e completezza, ma proprio è connessa alla sua mutilazione attuale. In quella sua mutilazione l'opera determina una risoluzione ambientale sul piano pittorico, cioè non sul piano di rigore dell'opera d'arte, ma su quello che si indirizza ad una certa proposizione dell'oggetto, disposto, illuminato, artificiato secondo un particolare indirizzo formale. L'opera d'arte mutila ridiscende perciò ad oggetto costituito, ma costituito nel dato e nel fatto reale della sua attuale consistenza mutila e della sua co-presenza con altri oggetti. È così che vennero comprese e utilizzate le rovine romane nel giardinaggio e nel paesaggio del Seicento in poi, e fino alle soglie del nostro tempo. Il tempio di Castore e Polluce al Foro, il Tempio della Sibilla a Tivoli sono i due casi tipici di monumenti che hanno acquisito una *facies* indissolubile, nella loro mutilazione, da quello che è l'ambiente paesistico ad essi connesso. E perciò è un errore credere che ogni colonna spezzata possa essere legittimamente rialzata e ricomposta, quando invece l'ambiente, dove questo dovrebbe accadere, ha raggiunto ormai storicamente ed esteticamente un assetamento che non deve essere distrutto né per la storia né per l'arte. Così è sempre un errore la sistemazione archeologica di zone di Roma che la stratificazione delle epoche aveva assetato in modo da integrare il rudero nella spazialità di un'opera e non in quello spazio astratto, nel vuoto che si crea balordamente intorno ad un monumento.

E con tutto ciò, e trascurando miriadi di altri esempi, noi non possiamo che ribadire il concetto che il *rudero*, anche per l'istanza estetica, deve essere trattato come *rudero*, e l'azione da compiere restare *conservativa* e non *integrativa*. Si vede che anche su questo punto l'istanza

storica o l'istanza estetica collimano nella ermeneutica dell'opera da intraprendere sotto forma di restauro.

Si tratta ora di riproporsi il problema della conservazione e della rimozione delle aggiunte, tenendo ben presente, a questo punto, che non si tratta solo di un rudero, ma può trattarsi, e si tratterà il più delle volte, di aggiunte fatte su opere d'arte che potrebbero ritrovare l'unità originaria e non solo quella potenziale, se le aggiunte venissero ove possibile rimosse. Ci accorgiamo allora che, per questo lato del problema, dal punto di vista dell'Estetica, si capovolge l'importanza rispetto all'istanza storica, che poneva in primo luogo la conservazione delle aggiunte. Per l'istanza che nasce dall'artisticità dell'opera d'arte, l'aggiunta reclama la rimozione. Si profila dunque la possibilità di un conflitto con le richieste conservative avanzate dalla istanza storica. Un tale conflitto può essere, naturalmente solo schematizzato in sede teorica, essendo questo un contenzioso il più individuale e per così dire irripetibile che possa darsi. Ma la risoluzione non può essere giustificata come *d'autorità*, deve essere l'istanza che ha maggior peso a suggerirla. E come l'essenza dell'opera d'arte è da vedersi nel fatto di costituire un'opera d'arte e solo una seconda istanza nel fatto storico che individua, è chiaro che se l'aggiunta deturpa, snatura, offusca, sottrae in parte alla vista l'opera d'arte, questa aggiunta deve essere rimossa, e solo dovrà curarsi per quanto possibile la conservazione a parte, la documentazione e il ricordo del trapasso storico che, così facendo, viene rimosso e cancellato dal corpo vivo dell'opera. Così sono da rimuoversi incondizionatamente le corone poste sul capo delle Sacre immagini; ed è questo il caso forse più tipico e più semplice della rimozione delle aggiunte.

Pure non si presenterà sempre, così semplice ed ovvio. Si prenda ad esempio il caso del *Volto Santo*: sarebbe da conservarsi o da rimuoversi il gonnellino, la pantofola, la corona? Contrariamente a quello che si potrebbe pensare, stando ad una deduzione meccanica, sarebbe appunto da augurarsi la rimozione di quegli elementi seriori; pure noi saremmo contrari. Qualunque sia l'apprezzamento che possa farsi del Volto Santo, in quanto scultura roma-

nica, è certo che si tratta di un'opera la cui trasmissione secolare è avvenuta nell'iconografia aggiuntiva che ancora conserva, come tale riprodotta in tutta una serie di sculture, di pitture o di incisioni, da quella ad esempio del Battistero di Parma, agli affreschi dell'Aspertini ecc., ecc. Ricondurre l'opera alla sua integrità originaria significherebbe sostituirla come *ex novo*, in questa ininterrotta serie storica che la documenta. Ci sembra che il valore di opera d'arte non sia così prevalente, nel Volto Santo, da poter cancellare l'importanza del suo aspetto storico, e pertanto noi saremmo d'avviso di mantenergli questo aspetto documentario che conserva e che di per se è reliquia storica importantissima, a parte l'intrinseco valore degli oggetti aggiunti. È insomma sempre un giudizio di valore che determina la prevalenza dell'una o dell'altra istanza nella conservazione o nella rimozione delle aggiunte.

Ma con ciò non si è esaurito il problema della conservazione delle aggiunte, poiché di nuovo dobbiamo esaminare la legittimità o meno della conservazione della patina dal punto di vista estetico. Storicamente abbiamo visto che la patina documenta il trapasso stesso nel tempo dell'opera d'arte e dunque va conservata. Ma per l'Estetica è altrettanto legittima la conservazione? Da sottolineare che, in questa sede, deve potersi dedurre tale legittimità in via assoluta e cioè indipendentemente dal fatto che possa o no l'autore aver contato su questo quasi palpabile strato che il tempo avrebbe depositato sulla sua opera. La legittimità della conservazione, in tal caso, non è il paradigma della conservazione della patina, ma solo un caso rinforzato, per così dire dalla conservazione stessa, come è il sillogismo catafratto rispetto al semplice sillogismo. E si insiste su ciò, perché, come si è detto, se la patina deve configurarsi come un'aggiunta, per l'istanza estetica l'aggiunta dovrebbe essere generalmente rimossa e solo di volta in volta dovrebbero ottenersi la composizione con l'opposto procedimento conservativo richiesto dall'istanza storica. Perciò la legittimità della conservazione della patina deve potersi attingere indipendentemente dalla composizione delle due istanze nella fattispe-

cie singola. La chiave del problema sarà allora data dalla materia di cui consta l'opera d'arte, e cioè posto che la trasmissione dell'immagine formulata avviene per dato e fatto della materia, posto che il ruolo della materia è d'essere *trasmittente*, la materia non dovrà mai avere la precedenza sull'immagine, nel senso che deve scomparire come materia per valere solo come immagine. Se allora la materia si imporrà con tale freschezza e irruenza di materia da fare aggio, per così dire, sull'immagine la realtà pura dell'immagine ne rimarrà disturbata. Pertanto la patina, dal punto di vista estetico, è quella impercettibile sordina posta alla materia, che si vede costretta a tenere il suo rango più modesto in seno all'immagine. Ed è questo ruolo, che allora darà la misura pratica del punto a cui dovrà portarsi la patina, dell'equilibrio a cui dovrà riportarsi. Con ciò, come si vede noi abbiamo dedotto la necessità della conservazione della patina, in sede estetica, non già da una presupposizione storica o da un semplice criterio prudenziale, ma dal concetto stesso dell'opera d'arte, cosicché non potrà essere contraddetta che da un capovolgimento del concetto dell'arte, per cui si dimostrasse che la materia deve fare aggio sull'immagine. Ma così facendo l'arte somma sarebbe l'oreficeria¹.

¹ Sulla conservazione o la rimozione della patina, che talora fa tutt'uno con la conservazione o la rimozione delle vernici, c'è stata lunga battaglia, che ancora cova sotto la cenere, e di cui sono attestato i due saggi riportati in Appendice (pp. 117-47). A questo luogo piace tuttavia riferire un'inattesa testimonianza, su basi psicologiche più che del gusto, prudentemente contraria alle puliture integrali: per il fatto di venire dall'Inghilterra, roccaforte della spatatura come metodo di pulitura, è particolarmente significativa. E. H. GOMBRICH, *Art and illusion*, Pantheon Books, New York 1960, pp. 34-35.

«La National Gallery di Londra è ora divenuta il centro delle discussioni intorno al grado di aggiustamento che ci dovremmo preparare a fare guardando una pittura antica.

Io mi azzardo a pensare che la questione sia troppo spesso descritta come un conflitto fra i metodi oggettivi della scienza e le soggettive impressioni degli artisti e dei critici. L'oggettiva validità dei metodi impiegati nei laboratori della nostra grande galleria è così poco in dubbio come la buona fede di quelli che li applicano. Ma si può bene arguire che i restauratori, nel loro difficile e responsabile lavoro, dovrebbero mettersi al corrente non solo della chimica dei pigmenti ma anche della psicologia della percezione - la nostra e quella delle galline. Quel che chiediamo a loro non è di riportare i singoli pigmenti al loro colore

Non resta allora che esaminare il problema della conservazione nei riguardi del rifacimento. Anche qui dal punto di vista estetico, è chiaro che la soluzione da dare al problema dipende in primo luogo dal giudizio che si dà del rifacimento: indichi questo il raggiungimento di una nuova unità artistica, e il rifacimento dovrà essere conservato. Ma può darsi che il rifacimento — sia esso un condannabile ripristino o un nuovo adattamento — non possa essere tolto avendo importato la distruzione parziale di taluni aspetti del monumento che ne avrebbero permesso o la conservazione come rudero o l'integrazione nella sua unità potenziale. In questo caso il rifacimento dovrà essere conservato, anche se pregiudizievole al monumento.

Il rifacimento del Campanile di San Marco, che è piuttosto una copia che un rifacimento, ma funziona da rifacimento per l'ambiente urbanistico che veniva a completare, ripropone il problema della legittimità della copia collocata al posto dell'originale, o tolto per una migliore conservazione, o scomparso. Ora, né in sede storica, né in sede estetica si può riuscire a legittimare la sostituzione con una copia, se non dove l'opera d'arte sostituita ha mera funzione integrativa di elemento, e non vale per se. La copia è un falso storico e un falso estetico e pertanto può avere una giustificazione puramente didattica e rime-morativa, ma non può sostituirsi senza danno storico ed estetico all'originale. Nel caso del Campanile di San Marco, quel che importava era un elemento verticale nella Piazza; la riproduzione esatta non era richiesta se non dal sentimentalismo campanilistico, è il caso di dirlo. Così per il Ponte Santa Trinità di cui doveva tentarsi ad ogni costo il restauro e l'anastilosi, ma non la sostituzione brutale con una copia. E ciò è tanto più grave, perché se il Campanile di San Marco non rappresentava che una opera rabberciata nel tempo, il Ponte Santa Trinità era

originario, ma qualcosa di infinitamente più furbo e delicato — di conservare le loro (interne) relazioni.

Particolarmente l'impressione della luce, come sappiamo è affidata esclusivamente al rapporto in cui si trovano fra di loro i colori, e non, come invece ci si potrebbe aspettare, alla brillantezza dei colori».

un'altissima opera d'arte, sicché il falso che si è compiuto è ancora più delittuoso.

L'*adagio* nostalgico: «Come era, dove era» è la negazione del principio stesso del restauro, è un'offesa alla storia e un'oltraggio all'Estetica, ponendo il tempo reversibile, e riproducibile l'opera d'arte a volontà.

Ma che il restauro è funzione dell'attualità verso l'opera d'arte senza coscienza di ciò che si ripropone come tale, potrebbe rendersi comprensivo che questo attuale non possa essere una giustificazione valida nel tempo. Nel caso che si risaleva un danno storico, lo storico, ad parte la progettazione dell'opera d'arte avviene nel tempo storico di una coscienza, la scelta di vedere l'opera non è suddivisibile come il tempo storico in cui si muove. E cioè, per restaurare pienamente alla coscienza un'opera d'arte può ispirarsi, se non dagli anni luce, certamente anche dagli anni, durante i quali occorre decidere e meno a tutto tutto quegli elementi che dovranno intervenire ad esplicare il valore storico dell'opera, ma la figuratività peculiarità di quella data immagine. E in questa elaborazione e recupero di dati che ricerca appunto il restauro come attualizzazione stessa dell'opera d'arte, ed è naturale, allora, che si debbano riconoscere due fasi: la prima è la ricostruzione del vero autentico dell'opera; la seconda è l'intervento sulla materia di cui risulta restituita l'opera. Ma la divisione di questi due momenti corrisponde ad una transizione necessaria nel tempo, poiché alla ricostruzione del vero autentico dell'opera dovrà e potrà collaborare attivamente l'intervento sulla materia di cui è costituita l'opera e su cui si possono avere aggiunte, sovrapposizioni, mascheramenti, fino al rovesciamento volontario o no, che dà luogo al ritrovamento di scavo. A questo proposito, il concetto lo stato come una fase a se stante della storia storica, corrisponde ad una concezione progressiva nell'operazione di ro-

La copia è un fatto storico, un fatto che si inserisce nel tempo e nello spazio. Ma può darsi che il restauro, nel caso di un'opera d'arte, è un essere addirittura non potrà essere solo avvertito rispettando la distribuzione spaziale di tutti questi elementi, o che se si vorrà, peraltro, la conservazione, come recente e l'integrità, o della sua stessa possibilità. In questo caso il restauro in dovrà essere operato, anche se pregiudiziale al restauro.

L'effacemento del Campanile di San Marco, che è più tanto una copia, con un mascheramento, una funzione di rifacimento, né l'ambiente urbanistico che versa a compimento, rappresenta il problema della legittimità della copia collocata al posto dell'originale, o solo per una migliore conservazione, o scomparsa. Ora, se di tale scelta, se in sede storica si può riuscire a legittimare la sostituzione con una copia, se non dove l'opera d'arte sostituita ha una funzione integrativa di elemento, e non solo per sé. La copia è un fatto storico e un fatto estetico e pertanto può avere una giustificazione puramente didattica e culturale, ma non può sostituirsi senza danno storico ed estetico all'originale. Nel caso del Campanile di San Marco, quel che importava era un elemento visibile nella Piazza, la riproduzione esatta non era richiesta se non dal punto di vista campanilistico, e il caso di detto. Così per il Ponte Santa Trinità di cui doveva tentare ad ogni costo il restauro e l'originale, ma non la sostituzione brutale con una copia. E ciò è tanto più grave, perché se il Campanile di San Marco può rappresentarsi che una copia ristabilita nel tempo, il Ponte Santa Trinità era

scandalo, un qualcosa di inattuabile per l'intero edificio - il restauro le loro funzioni urbanistiche.

Però, l'effacemento l'effacemento della loro stessa funzione a sfidare l'effacemento al rapporto in cui si trovano tra di loro e con il tempo, come sempre si è possibile, rispetto alla funzione che svolgono.

7.

Lo spazio dell'opera d'arte

Poiché il restauro è funzione dell'attualizzarsi stesso dell'opera d'arte nella coscienza di chi la riconosce come tale, potrebbe credersi erroneamente che questo attualizzarsi possa essere una fulgurazione confinata nell'attimo. Nel caso che vi sarebbe un doppio errore, in quanto, se pure la fulgurazione dell'opera d'arte avviene nel tempo storico di una coscienza, la durata di codesta fulgurazione non è suddivisibile come il tempo storico in cui si inserisce. E cioè, per realizzarsi pienamente alla coscienza un'opera d'arte può impiegare, se non degli anni luce, certamente anche degli anni, durante i quali saranno radunati e messi a fuoco tutti quegli elementi che dovranno servire sia ad esplicitare il valore semantico dell'immagine, sia la figuratività peculiare di quella data immagine. È in questa elaborazione e coacervo di dati che rientra appunto il restauro come attualizzazione stessa dell'opera d'arte: ed è naturale, allora, che si debbano riconoscere due fasi. La prima è la ricostituzione del testo autentico dell'opera: la seconda è l'intervento sulla materia di cui risulta composta l'opera. Ma la divisione di queste due fasi non corrisponde ad una tassativa successione nel tempo, poiché alla ricostituzione del testo autentico dell'opera dovrà o potrà collaborare attivamente l'intervento sulla materia di cui è costituita l'opera e su cui si possono avere aggiunte, superfetazioni, mascheramenti, fino al seppellimento volontario o no, che dà luogo ai ritrovamenti di scavo. A questo proposito, il concepire lo scavo come una fase a se stante della ricerca storica, corrisponde ad una necessaria progressività nell'operazione di re-

stauro, ma è assurdo considerarlo a se stante come se potesse fare a meno del restauro. Non è lo scavo che ha precedenza sul restauro, ma lo scavo stesso non è che la fase preliminare del progressivo riattualizzarsi dell'opera d'arte nella coscienza a cui il seppellimento l'ha sottratta. Perciò lo scavo non è che il preludio del restauro e non può considerare il restauro come una fase secondaria o eventuale. Cominciare uno scavo in questi termini, non è opera né di ricerca storica né estetica, ma un'operazione incosciente, la cui responsabilità sociale e spirituale è gravissima, perché è indubbio che quanto si trova sotterrato è maggiormente protetto dalla prosecuzione di condizioni ormai stabilizzate che dalla rottura violenta di queste condizioni che lo scavo produce.

La considerazione delle varie fasi dell'intervento per l'attualizzazione dell'opera d'arte, e il ristabilimento di queste fasi non al di fuori dell'opera d'arte, ma all'interno del tempo stesso in cui l'opera d'arte si rileva nella coscienza, produce una struttura assai più complessa alla sintesi con cui la coscienza si obbiettiva a se stessa nel riconoscere come opera d'arte un dato oggetto.

Ma evidentemente non è l'esame di questa singolare struttura della coscienza che rivela a se stessa l'opera d'arte, che ora può trattenerci. Piuttosto, dopo l'esame del tempo nell'opera d'arte, dovremo passare all'esame dello spazio nell'opera d'arte, per vedere qual'è lo spazio che deve essere tutelato dal restauro: sottolineo, non solo nel restauro ma dal restauro.

L'opera d'arte, in quanto figuratività, si determina in una autonoma spazialità che è la clausola stessa della realtà pura. Questa spazialità arriva allora ad inserirsi nello spazio fisico che è il nostro stesso spazio in cui viviamo, e arriva a insistere in questo spazio, senza tuttavia parteciparne, non diversamente da quello che accade per la temporalità assoluta che realizza l'opera e che pur rappresentando un presente extratemporale s'inserisce in un tempo vissuto della nostra coscienza, in un tempo storico, datato, cronometrato addirittura.

Ma questa condizione, di inserirsi con una spazialità propria nello spazio stesso che è definito dalla nostra pre-

senza vitale nel mondo, costituisce, per l'opera d'arte, la fonte di una infinità di problemi, relativi, non alla sua spazialità che è definita una volta per sempre, ma proprio al punto di sutura fra questa spazialità e lo spazio fisico. Ora, se il restauro è restauro per il fatto di ricostituire il testo critico dell'opera, e non per l'intervento pratico in se e per se, dovremo, a questo punto, cominciare a considerare il restauro a simiglianza della norma giuridica, la cui validità non può dipendere dalla pena comminata, ma dall'attualità del volere con cui si determina come imperativo della coscienza. E cioè, l'operazione pratica di restauro starà nei riguardi del restauro come la pena nei riguardi della norma, necessaria all'efficienza ma non indispensabile alla validità universale della norma stessa.

È per questo che il primo intervento che noi dovremo considerare, non sarà quello diretto sulla materia stessa dell'opera, ma quello volto ad assicurare le condizioni necessarie a che la spazialità dell'opera non sia ostacolata al suo affermarsi entro lo spazio fisico dell'esistenza. Da questa proposizione discende che anche l'atto con cui un dipinto viene attaccato ad un muro, non indizia già una fase dell'arredamento, ma in primo luogo costituisce la enucleazione della spazialità dell'opera, il suo riconoscimento, e quindi gli accorgimenti presi perché sia tutelato dallo spazio fisico. Attaccare un quadro ad una parete, togliergli o mettergli una cornice; mettere o levare un piedistallo ad una statua, toglierlo dal suo posto o crearne uno nuovo; aprire uno spiazzo o un largo ad un'architettura, addirittura smontarlo e rimontarlo altrove; ecco altrettante operazioni che si pongono come altrettanti atti di restauro, e naturalmente non solo come atti positivi, anzi, il più delle volte, decisamente negativi, come quelli contrassegnati dallo smontaggio e rimontaggio in altro luogo di un'architettura.

al restauro preventivo, che si configura come un intervento di manutenzione ordinaria, finalizzato a prevenire il deterioramento dell'opera d'arte, e che si differenzia dal restauro curativo, che si configura come un intervento di manutenzione straordinaria, finalizzato a riparare i danni già subiti dall'opera d'arte. Il restauro preventivo è un intervento di manutenzione ordinaria, che si configura come un intervento di manutenzione ordinaria, finalizzato a prevenire il deterioramento dell'opera d'arte, e che si differenzia dal restauro curativo, che si configura come un intervento di manutenzione straordinaria, finalizzato a riparare i danni già subiti dall'opera d'arte.

Ma questa conclusione, di investire con una spesa propria dello spazio stesso che è definito dalla postra pro-

8.

Il restauro preventivo

Restauro preventivo è dizione inconsueta che potrebbe anche indurre nell'errore di credere che possa esservi una specie di profilassi che, attuata come una vaccinazione, possa immunizzare l'opera d'arte nel suo corso nel tempo. Codesta profilassi, diciamolo subito, non esiste né può esistere in quanto l'opera d'arte dal monumento alla miniatura, non può essere concepita alla stregua di un organismo vivente, ma solo nella sua realtà estetica e in quella materiale in cui sussiste, e che serve di tramite alla manifestazione dell'opera come realtà pura.

L'opera d'arte, dal monumento alla miniatura risulta infatti composta di un certo numero e quantità di materia, che, nel loro collegamento, e per un imprecisato e imprecisabile concorso di circostanze e di agenti specifici, possono subire alterazioni di vario genere che, nocive all'immagine, alla materia o ad ambedue, determina gli interventi di restauro. La possibilità allora di una *prevenzione* di queste alterazioni, dipende proprio dalle caratteristiche fisiche e chimiche delle materie di cui consta l'opera d'arte, e non neghiamo che le prevenzioni per alcune eventuali alterazioni potranno rivelarsi anche contrarie in tutto o in parte alle esigenze che all'opera d'arte si riconoscono in quanto opera d'arte; e cioè l'opera d'arte in quanto consta di una certa materia o di un certo coacervo di materia può avere, rispetto alla sua conservazione, esigenze contrarie o comunque limitative rispetto a quelle che le riconoscono per il suo godimento come opera d'arte. La possibilità di un simile conflitto non è ipotetica e lo si vedrà in seguito. Qui si tratta di delimitare

l'area di quello che debba intendersi per restauro preventivo e spiegare perché abbiamo parlato di restauro preventivo e non semplicemente di prevenzione.

La dizione di restauro preventivo si ricollega, necessariamente, alla nozione da noi elaborata di restauro. Abbiamo infatti definito il restauro come «il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte nella sua duplice polarità estetica e storica». Che cosa significa, allora, *momento metodologico*? Il riconoscimento dell'opera d'arte come opera d'arte avviene intuitivamente nella coscienza individuale, e questo riconoscimento sta alla base di ogni futuro comportamento riguardo all'opera d'arte come tale. Se ne deduce che, il comportamento dell'individuo che riconosce l'opera d'arte come tale impedisce istantaneamente la coscienza universale, a cui è demandato il compito di conservare e trasmettere l'opera d'arte al futuro.

Questo compito che il riconoscimento dell'opera d'arte impone a chi lo riconosce come tale, si pone come imperativo categorico al pari di quello morale e in questo stesso porsi come imperativo determina l'area del restauro preventivo, come tutela, rimozione di pericoli, assicurazione di condizioni favorevoli. Ma perché queste condizioni siano effettive e non rimangano petizioni astratte, occorre che l'opera d'arte sia esaminata, in primo luogo riguardo all'efficienza dell'immagine che in essa si concreta, in secondo luogo riguardo allo stato di conservazione delle materie di cui risulta. Ed ecco come questa indagine si pone come metodologia filologica e scientifica, da cui soltanto potrà essere chiarita l'autenticità con la quale l'immagine sarà stata trasmessa fino a noi, e lo stato di consistenza della materia di cui risulta. Senza questa precisa indagine filologica e scientifica, né l'autenticità dell'opera in quanto tale potrà dirsi confermata alla riflessione, né assicurata nella sua consistenza l'opera al futuro.

Qualsiasi azione da intraprendere per restituire nei suoi elementi superstiti quel che resta dell'immagine originaria o assicurare la conservazione delle materie a cui la sua epifania come immagine è affidata, sarà condiziona-

ta dall'espletamento della duplice indagine iniziale; ed è per questo che gli atti pratici susseguenti, nei quali potrà o dovrà consistere il restauro comunemente inteso, non sono che l'aspetto pratico del restauro, come la materia dell'opera d'arte, a cui si volge il restauro pratico, è subordinata alla forma dell'opera d'arte.

Pertanto definendo il restauro come il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte come tale, veniamo a riconoscerlo in quel momento del processo critico in cui solo può fondare la sua legittimità, al di fuori del quale qualsiasi intervento sull'opera d'arte è arbitrario e ingiustificabile: inoltre togliamo per sempre il restauro dall'empirismo dei procedimenti e lo integriamo alla storia, come coscienza critica e scientifica del momento in cui l'intervento di restauro si produce.

Ma definendo il restauro nei principi teorici invece che nella pratica empirica, noi non facciamo cosa diversa dalla definizione del diritto a prescindere dalla sanzione, in quanto la legittimità del diritto deve fondare la legittimità della sanzione, e dalla sanzione, viceversa, non può trarsi la legittimità d'imporgli; il che sarebbe la più evidente petizione di principio.

Con ciò noi non degradinghiamo la pratica, anzi la solleviamo al rango stesso della teoria, poiché è chiaro che la teoria non avrebbe senso se non dovesse essere necessariamente inverata nell'attuazione, sicché l'esecuzione degli atti ritenuti necessari in sede di esame preliminare è implicita nel riconoscimento della loro necessità.

Conseguentemente, come il restauro non consiste solo negli interventi pratici operati sulla materia stessa dell'opera d'arte, così non sarà neppure limitato a quegli interventi, e qualsiasi provvedimento volto ad assicurare nel futuro la conservazione dell'opera d'arte come immagine e come materia da cui risulta contesta l'immagine, è ugualmente un provvedimento che rientra nel concetto di restauro. Pertanto è solo a titolo pratico che si distingue un restauro preventivo da un restauro effettivo eseguito sul dipinto, in quanto l'uno e l'altro valgono per l'unico indivisibile imperativo che la coscienza si pone all'atto del riconoscimento dell'opera d'arte

nella sua duplice polarità estetica e storica e che porta alla sua salvaguardia come immagine e come materia.

Ci premeva di dichiarare con tutta la fermezza necessaria la intrinseca validità del concetto di restauro anche in questa eccezione di restauro preventivo, in quanto che, a considerarlo una semplice *estensione umanistica* del concetto di restauro, si potrebbe essere tentati a una colposa indulgenza nei casi nei quali si determina un conflitto fra le esigenze stesse che pone il godimento estetico dell'opera e quelle richieste dalla conservazione della materia a cui è affidata. In secondo luogo le misure di prevenzione, implicite nel concetto di restauro preventivo, non sono spesso di minore entità, ed esigono spesso maggiore spesa, di quelle che sono richieste dal restauro di fatto dell'opera d'arte. Ragione di più per affermare la perentoria necessità di codeste misure e spese, in conflitto con la mentalità corrente che vorrebbe ridursi agli interventi di estrema urgenza, di indilazionabile emergenza.

Il restauro preventivo è anche più imperativo se non più necessario, di quello di estrema urgenza, perché è volto proprio ad impedire quest'ultimo, il quale difficilmente potrà realizzarsi con un salvataggio completo dell'opera d'arte.

Se dunque si concorda in questa visione del restauro è chiaro come il massimo impegno della persona o dell'ente a cui è affidata l'opera d'arte debba in primo luogo concentrarsi sul restauro preventivo. Ma vogliamo rispondere ad un immaginario obiettore, che possa contrastare col concetto da noi esplicitato del restauro. Sia ben chiaro che una sola obiezione valida può esserci, quella che non riconoscesse all'opera d'arte il diritto — non dell'opera bene inteso, ma della coscienza universale a cui appartiene — a sopravvivere. Ma è altrettanto chiaro che una negazione simile nega allo stesso tempo l'opera d'arte nel suo valore universale da noi riconosciuto, e pertanto distrugge il problema del restauro alla base. Se non vi è opera d'arte non vi può essere, non ha senso, un restauro inteso nella duplice corroborante attività filologica e scientifica, secondo

che abbiamo spiegato. Ed è per questo che non abbiamo voluto contentarci di esaminare il restauro al passaggio a livello pratico degli interventi in opera, ma fondarlo al momento stesso della manifestazione dell'opera d'arte come tale nella coscienza di ciascuno. Nella riflessione che insorge a quella rivelazione subitanea, il restauro trova origine, giustificazione, necessità. Donde possiamo passare a indagare brevemente il restauro preventivo nelle branche in cui necessariamente si suddivide.

Non sarebbe questo, tuttavia, il luogo per scendere alle varie specializzazioni dei monumenti, affreschi, statue, pitture dei supporti vari, ma solo si tratta di stabilire delle direzioni d'indagine che saranno comuni a tutte le opere d'arte, e che ci aiuteranno a riconoscere sia le prevenzioni da attuare sia le eventualità da evitare.

La definizione di queste direzioni d'indagine dovrà essere dedotta ancora dalla natura dell'opera d'arte, nella sua specifica situazione di eternità alla coscienza che la riconosce come tale.

In quanto l'opera d'arte si definisce in primo luogo nella sua duplice polarità estetica e storica, la prima direttrice d'indagine sarà quella relativa a determinare le condizioni necessarie per il godimento dell'opera come immagine e come fatto storico.

In secondo luogo l'opera d'arte si definisce nella materia o materie di cui consta: e qui l'indagine dovrà essere portata sullo stato di consistenza della materia, e successivamente sulle condizioni ambientali, in quanto ne permettano, ne rendano precaria, o direttamente minaccino, la conservazione.

Con ciò si sono già definite tre direzioni di massima che potranno convogliare le indagini relative all'attuazione pratica delle misure preventive, cautelative, proibitive.

Naturalmente ognuno dei grandi raggruppamenti delle opere d'arte figurative, darà luogo a una serie di indagini, di provvedimenti e di proibizioni, che per essere tipici non per questo saranno sempre identici. Vale comunque trattarne per larghe sezioni, ma non si dimen-

tichi mai che ogni opera d'arte è un *unicum*, che come tale va considerata, e che pertanto la sua cattiva conservazione, il suo deperimento o la sua scomparsa, non possono mai essere indennizzati dalla buona conservazione, di altra opera d'arte considerata simile alla prima. Pertanto anche le indagini da compiere, i rilevamenti, le cautele, non saranno mai le stesse, neppure per un monumento. Il che sembra ovvio, e purtroppo non lo è affatto, a stare ai dati dell'esperienza anche recente.

Ritorniamo allora alle nostre tre grandi partizioni, e particolarmente alla prima. È l'indagine relativa a determinare le condizioni necessarie per il godimento dell'opera come immagine e come fatto storico. Poiché siamo in tema di restauro preventivo, è chiaro che tale indagine non è intesa, in questa sede, neppure ad un restauro di rimozione di eventuali ostacoli al godimento dell'opera. In questa sede, l'opera si suppone perfettamente godibile sia come immagine che come monumento storico. E poiché non si può prevedere tutto, né lasciarsi trascinare in un gioco inane di ipotesi, si potrebbe credere che, questa prima indagine, è in sostanza ovvia, da trascurarsi. Per ciò occorrerà un esempio.

Prendiamo dunque la facciata di Sant'Andrea della Valle, come era prima che si aprisse quel largo che inizia il Corso del Rinascimento. Che cosa ha danneggiato l'apertura del largo e della strada? Materialmente nulla, figurativamente molto.

La particolarità principale della facciata, dal punto di vista della spazialità architettonica, è data dalle colonne incassate. Questa particolarità, assai rara, deriva dall'atrio michelangiolesco della Laurenziana, ed implica una funzione, nella cortina della facciata, ben diversa dal piano di fondo. Da un certo lato, infatti, il fondo plasticamente inteso emerge, si protende verso chi guarda, dall'altro la colonna affonda rimanendo per altro cilindrica, senza essere ridotta, cioè, a mezza colonna, anzi difesa da una sottile *sfoglia* di vuoto (fra il punto della colonna e la nicchia che l'ospita). A prescindere ora dalla considerazione basilare che tale particolarità realizza la

spazialità propria della facciata come esterno-interno¹, è chiaro che vi si presume una distanza limitata, come punto di stazione dell'osservatore: addirittura una distanza fissa, inderogabile, al di là della quale l'effetto previsto non si produce più, appunto perché si crea uno *schiacciamento* della colonna nel muro emergente, e la *sfoglia* di vuoto diviene una mera lista scura ai margini della colonna. Invece di conservare alla colonna il suo intatto avvolgimento cilindrico nello spazio, determina una versione lineare della colonna riducendola a parasta. Infatti Michelangiolo usò il procedimento al chiuso dell'atrio della Laurenziana «a fuoco fisso» per così dire. E nella facciata di Sant'Andrea della Valle il «fuoco fisso» era ottenuto e salvaguardato dalla larghezza della strada. Alterata la strada, il punto di vista è arretrato inevitabilmente ed ora, a chi guarda la facciata, questa sembra piuttosto disegnata che scolpita, come voleva apparire.

Come poteva risolversi il restauro preventivo? In una disposizione legislativa che non si limitasse alla proibizione di alterare in qualsiasi modo la facciata stessa, ma che si stabilisse l'intangibilità delle zone adiacenti. La prima notifica rispecchia ancora la coscienza legislativa delle *gride* che ancora si leggono agli angoli delle strade, relative alla spazzatura etc. Sono disposizioni legislative che non sanano il male, lo differiscono: il sudicio non sarà lì, ma sarà poco più in là. Così la notifica relativa alla sola facciata non salverebbe la facciata che nella sua sussistenza materiale, non nell'ambito spaziale che le compete in proprio.

Vediamo allora, nell'ambito di questa prima indagine, che cosa s'intenda per restauro preventivo riguardo all'opera come monumento storico. Anche qui non saranno poche le persone che grideranno alla futilità di un'indagine simile fatta a prevenire non si sa cosa. Sia data per esempio via Giulia, a Roma, e supponiamo che si trovi ancora come venti anni or sono. Si poteva con-

¹ Riguardo all'analisi della spazialità architettonica rimando al mio *Dialogo sull'Architettura*, in *Elicon*, voll. III-IV, Einaudi, Torino 1956, pp. 188-214.

cepire una notifica in blocco che preservasse l'intero complesso come un unico monumento? Certamente si sarebbe potuto farlo, ma i sottili e interessati *distinguo* che si hanno in tal caso, partivano certamente sul fatto che non tutto, in quella splendida via, era palazzo o palazzotto che fosse: c'era pure la casa, la casetta rabberciata. In tal caso l'unità prospettica della via sarebbe stata salvata dal sostituire la casa o la casetta con un edificio che, come *massa, colore, altezza*, non disdicesse rispetto agli edifici di poco conto che vi fossero ad un dato punto, e che, seppure di poco conto, mantenevano un *livello*, diciamo così, alla struttura prospettica della strada. Ragionamenti simili, nella migliore delle ipotesi, dovrebbero portare alla costruzione del *Virgilio*, il quale, non è certo la più indecente delle costruzioni nuove in Roma, ma indubbiamente turba la struttura storica della strada di Bramante, ne altera, con un malinteso modernismo, la configurazione con cui era arrivata fino a noi, e che noi, nella nostra coscienza storico-critica, avevamo il dovere di conservare inalterata.

Ora il ragionamento su cui si basa la proposta di sostituire una costruzione di poco conto inserita in un ambiente monumentale con una moderna di uguale massa, altezza, colore, è solo apparentemente logico, in realtà si risolve in un sofisma. Poiché la sostituzione avviene con una costruzione che ha il diritto di chiamarsi architettura oppure no. Se la costruzione non arriva all'architettura è chiaro che non potrà giustificare la distruzione di uno *statu quo*, che storicamente deve sussistere così com'è, non potendo l'istanza storica cedere ad altro che non sia l'istanza estetica. Oppure la costruzione si crede possa giungere all'architettura, all'arte, cioè, e allora, data la contrastante spazialità che impersona l'architettura moderna, l'inserzione di una *vera* architettura moderna in un contesto antico, è inaccettabile. Quindi in nessun modo, si tratti di architettura o no, si può concedere l'alterazione di un ambiente architettonico antico, con la sostituzione delle parti che ne costituiscono il tessuto connettivo, che se anche amorfo, è sempre coevo, e storicamente valido (è ovvio che, fra le nostre ipo-

tesi, non si sia neppure allineato quella del «falso stilistico»).

Se poteva parere più difficile dimostrare la necessità di cautelarsi circa il futuro godimento dell'opera d'arte, unicamente conservando lo stato in cui si trova, le altre due direttive d'indagine relative allo stato di consistenza della materia e alle condizioni da assicurare per una buona conservazione, non hanno bisogno di un'esemplificazione preliminare in quanto si affidano non già ad un apprezzamento che esiga una particolare sensibilità artistica e storica, ma a rilievi pratici e a deduzioni scientifiche, che si pongono da se stesse in un campo che, per essere più oggettivo, risulta meno impugnabile.

del trattamento delle lacune non ricevesse una soluzione che pregiudicasse sul futuro dell'opera d'arte o ne alterasse l'essenza. I punti fermi che abbiamo posto – assoluta e facile riconoscibilità delle integrazioni che realizzano l'unità potenziale dell'immagine, diminuzione dell'emergenza della lacuna come figura – sono punti fermi che lasciano una grande varietà di soluzioni specifiche, che pure saranno univoche nel principio da cui discendono. È chiaro che ove taluni schemi spontanei della percezione evolvessero, sarà sempre possibile in futuro, applicare alle lacune un trattamento che tenga conto di questo affinamento sulla percezione. Perciò noi non abbiamo dato ricette e non ne daremo: ma il principio non cambia e i due momenti della storia dell'arte resteranno sempre distinti, come resta distinta la storicità dell'opera d'arte, in quanto creata dall'artista, dalla storicità di cui fruisce una volta entrata nel mondo della vita. Né può essere contestabile che noi, in quanto operiamo la recezione dell'opera d'arte, in questa seconda storicità insistiamo e su questa storicità dobbiamo modellare il nostro comportamento verso l'opera d'arte, anche in quanto l'opera possa offrirsi come incompleta o lacunosa.

3. Principi per il restauro dei monumenti

Per il restauro dei monumenti valgono gli stessi principi che sono stati posti per il restauro delle opere d'arte, e cioè per le pitture, sia mobili che immobili, gli oggetti d'arte e di storia e così via, secondo l'accezione empirica che distingue l'opera d'arte dall'architettura propriamente detta. Infatti, dato che anche l'architettura, se tale, è opera d'arte, come opera d'arte gode della duplice e indivisibile natura di monumento storico e di opera d'arte, il restauro dell'architettura cade ugualmente sotto l'istanza storica e l'istanza estetica. Tuttavia, nell'applicare al restauro dei monumenti architettonici le norme del restauro delle opere d'arte, occorre tenere presente in primissimo luogo la struttura formale dell'architettura, che differisce da quella delle opere d'arte, intese nell'accezione empirica sopra indicata. Infatti anche se una pittura, una scultura, un oggetto d'arte o di arredamento, possono essere stati creati appositamente per un determinato spazio, sarà caso rarissimo – da rilevarsi solo nei monumenti rupestri – che una scultura o una pittura siano legate indissolubilmente a tale spazio, teoricamente realizzato in un determinato luogo, e che, di lì astratte, non possano fruire di condizioni spaziali analoghe o perfino migliori di quelle in cui si trovano per tale destinazione originaria. E ciò perché la spazialità, che si realizza in una data figuratività, non viene all'opera dall'esterno ma è funzione della sua stessa struttura. La differenza allora con la condizione dell'architettura non dipende certamente da una essenza diversa fra architettura e opera d'arte, ma perché nell'architettura la spazialità propria del monumento è coesistente allo spazio ambiente in cui il monumento è stato costruito. Se allora in un'architettura come interno, la salvaguardia della dimensione esterno-interno è assicurata solo dalla conservazione dell'interno, in un'architettura come esterno, la dimensione interno-esterno esige la conservazione dello spazio ambiente in cui il monu-

mento venne costruito. Ed ecco allora che, mentre sarà possibile, in caso di necessità, ricostruire – se pure non in via assoluta – l'interno di un monumento (camera sepolcrale di una tomba, dipinta o no, con resecazione delle pareti e anastilosi delle medesime), per un monumento in quanto esterno, la possibilità di ricostituzione del dato ambientale sarà solo possibile con l'anastilosi del monumento – ove possa smontarsi pietra per pietra – ma nel luogo stesso e non altrove.

Sotto questo aspetto tuttavia, il problema ha due differenti facce: sia che si contempi dal punto di vista del monumento oppure dell'ambiente in cui il monumento si trova, che, oltre ad essere indissolubilmente legato, dal punto di vista spaziale, al monumento stesso, può costituire un monumento a sua volta, di cui, il monumento in parola, rappresenta un elemento.

Ecco dunque delineata la problematica speciale dell'architettura come esterno, rispetto alla problematica generale dell'opera d'arte, in relazione alle eventuali operazioni di restauro.

Si pone pertanto, in primo luogo, la inalienabilità del monumento come esterno dal sito storico in cui è stato realizzato. In secondo luogo dovrà essere esaminata la problematica che nasce dall'alterazione di un sito storico, relativamente alle modifiche o alla scomparsa parziale o totale di un monumento che ne faceva parte.

Dal primo riconoscimento della inalienabilità del monumento come esterno discendono intanto alcuni corollari:

- 1) l'assoluta illegittimità della scomposizione e ricomposizione di un monumento in luogo diverso da quello in cui è stato realizzato, poiché tale illegittimità discende anche ancora più dall'istanza estetica che dall'esistenza storica, in quanto che, nell'alterazione dei dati spaziali di un monumento, si viene ad infirmarlo come opera d'arte;
- 2) la degradazione del monumento, scomposta e ricostruito altrove, a falso di se stesso ottenuto con i suoi medesimi materiali, per cui è ancor meno che una mummia di rispetto alla persona che fu viva;
- 3) la legittimità della scomposizione e ricomposizione, come legata unicamente alla salvaguardia del monumento in quanto non si possa sopperire alla sua salvezza in altro modo, ma sempre e solo relativamente al sito storico dove fu realizzato.

Posti questi corollari, è evidente che i problemi figurativi relativi alla scomparsa o all'alterazione di uno degli elementi – che non necessariamente potranno avere carattere di monumento a se – in un determinato sito storico, costituisce come il rovescio del problema relativo alla conservazione *in situ* del monumento.

Si precisa intanto che si è parlato di *sito storico* e non soltanto di ambiente monumentale, perché dal punto di vista del monumento, anche l'ambiente naturale, in cui possa trovarsi, funge da ambiente monumentale: seppure difficilmente si realizzerà la reciproca, che all'ambiente naturale si possano riconoscere le stesse esigenze di un ambiente monumentale. L'esempio potrebbe essere dato dalla collina di San Miniato al Tedesco sormontata dalla torre di Federigo II, abbattuta dai tedeschi, dalla rocca di Ghino di Tacco sulla cima di Radicofani, dalle torri funerarie che qualificano le colline scabre del deserto che circonda Palmira.

Dall'aver impostata la problematica della conservazione del sito storico relativo al monumento, e del monumento in quanto elemento di questo sito-ambiente, si delineano due quesiti fondamentali:

- 1) Posto che un dato monumento rappresenta un elemento di un ambiente sia naturale che monumentale, ove questo ambiente sia profondamente alterato, da non corrispondere più ai dati spaziali connaturali al monumento stesso, la condizione di inalienabilità, posta precedentemente al monumento stesso, permane?
- 2) Posto che l'ambiente naturale o monumentale non sia stato profondamente alterato nei suoi dati spaziali, se non nella scomparsa di uno o più elementi, la ricostituzione di questi a mezzo di copie, che pure in se costituisce un falso, potrà essere ammessa in base alla ricostituzione spaziale dell'ambiente, se non nella impossibile reviviscenza del monumento?

È chiaro che la risoluzione di questi quesiti non può avvenire che nella cornice dei principi generali del restauro, in quanto dedotti dall'essenza stessa dell'opera d'arte.

Colla guida di questi principi si deve rispondere al primo quesito, che sarà sempre da cercarsi di riportare i dati spaziali del sito più vicini possibile a quegli originari, ma che il monumento non dovrà essere rimosso, anche se l'alterazione dei dati spaziali fosse insanabile. La coscienza di autenticità che induce il monumento non rimosso sarà sempre da anteporsi alla coscienza edonistica del monumento stesso.

Per la soluzione del secondo quesito bisogna subito distinguere se gli elementi scomparsi, per la cui soppressione è venuta ad alterarsi la spazialità dell'ambiente originario, siano monumenti in se o meno. Se non costituiscono monumento in se, potrà anche ammettersene una ricostituzione, in quanto che, per falsi che siano, non essendo opere d'arte, ricostituiscono tuttavia i dati spaziali, ma, proprio perché non sono opere d'arte, non degradano la qualità artistica dell'ambiente, in cui si inseriscono solo come limiti spaziali genericamente qualificati. L'esempio più adatto è dato dalle case ricostruite a Piazza Navona. Naturalmente non si esclude con ciò che delle architetture nuove avrebbero potuto inserirsi, ma questo non è allora un problema di restauro, anzi di creazione, che non si risolve in base a dei principi, ma elaborando originariamente un'immagine nuova.

Se invece gli elementi scomparsi siano stati in se opera d'arte, allora è assolutamente da escludersi che possano ricostituirsi come copie. L'ambiente dovrà essere ricostituito in base ai dati spaziali, non a quelli formali, del monumento scomparso. Così si doveva ricostruire un campanile a San Marco a Venezia, ma *non* il campanile caduto: così si doveva ricostruire un ponte, a Santa Trinita, ma *non* il ponte dell'Ammannati.

I principi e i quesiti su esposti abbracciano tutta la problematica del restauro monumentale, in quanto si rapporta alla speciale struttura spaziale dell'architettura. Per tutto il resto la problematica che la riguarda è comune a quella delle opere d'arte; dalla distinzione di aspetto e struttura, alla conservazione della patina e delle fasi storiche attraverso cui è passato il monumento.

+

Il restauro della pittura antica *

In linea di principio, il restauro della pittura antica, intendendosi, con tale denominazione, la pittura anteriore al Medioevo, non rappresenta, nel campo del restauro, una branca così autonoma come può essere, nella medicina, la chirurgia rispetto alle terapie che non implicano interventi operatori. Il restauro della pittura antica, rientra nel restauro della pittura a titolo non diverso da quello per cui le pitture medievali non si isolano dalle pitture rinascimentali, barocche o moderne. Si potrebbe invero opporre che le pitture antiche, da quelle del Paleolitico superiore a quelle che costituiscono la sutura, nell'area mediterranea, col primo Califfato islamico, si presentano con caratteristiche tecniche diverse o supposte diverse da quanto si conosce della pittura posteriore al secolo VIII, se a questo secolo, col Pirenne, piuttosto che alla deposizione di Romolo Augustolo, vogliamo far risalire il Medioevo. Ma anche concedendo tale diversità non sarebbe giusto istituire del restauro delle pitture antiche una categoria totalmente a parte nell'area del restauro della pittura.

Alla base dell'esigenza contraria, che noi non accettiamo, potrebbe porsi, come giustificazione, l'incertezza che tuttora regna circa la tecnica usata per le pitture sia su roccia, sia su intonaco, sia su tavola o tela, a cominciare dal Paleolitico superiore alle soglie del Medioevo. Questa incertezza esiste tuttora, ed esisterà, crediamo, per molto tempo, in quanto che le tecniche d'analisi scientifica, elaborate sino ad oggi, non offrono certezza assoluta circa i *media* e le modalità usate, né le scarse notizie degli autori, anche per il periodo classico, porgono un sussidio univoco, in quanto che non si ha

* Comunicazione tenuta al VII Congresso Internazionale di Archeologia Classica, Roma-Napoli, settembre 1958, pubblicata in «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», 33, 1958, pp. 3-8.

tazione di restauro non tardò a rivelarsi come deleterio, sia per lo stato di impotenza in cui lasciava davanti agli arbitri del passato anche in campo di restauro (e soprattutto di sventramenti e alterazioni di antichi ambienti), sia in seguito alle distruzioni belliche, quando un comprensibile ma non meno biasimevole sentimentalismo, di fronte ai monumenti danneggiati o distrutti, venne a forzare la mano e a ricondurre a ripristini e a ricostruzioni senza quelle cautele e remore che erano state vanto dell'azione italiana di restauro. Né minori guasti dovevano prospettarsi per le richieste di una malintesa modernità e di una grossolana urbanistica, che nell'accrescimento delle città e col movente del traffico portava proprio a non rispettare quel concetto di ambiente, che, oltrepassando il criterio ristretto del monumento singolo, aveva rappresentato una conquista notevole della Carta del Restauro e delle successive istruzioni. Riguardo al più dominabile campo delle opere d'arte, pittoriche e scultoree, sebbene, anche in mancanza di norme giuridiche, una maggiore cautela nel restauro abbia evitato danni gravi quali le conseguenze delle esiziali puliture integrali, come purtroppo è avvenuto all'Estero, tuttavia l'esigenza dell'unificazione di metodi si è rivelata imprescindibile, anche per intervenire validamente sulle opere di proprietà privata, ovviamente non meno importanti, per il patrimonio artistico nazionale, di quelle di proprietà statale o comunque pubblica.

CARTA DEL RESTAURO 1972

Art. 1. Tutte le opere d'arte di ogni epoca, nella accezione più vasta, che va dai monumenti architettonici a quelli di pittura e scultura, anche se in frammenti, e dal reperto paleolitico alle espressioni figurative delle culture popolari e dell'arte contemporanea, a qualsiasi persona o ente appartengano, ai fini della loro salvaguardia e restauro, sono oggetto delle presenti istruzioni che prendono il nome di «Carta del Restauro 1972».

Art. 2. Oltre alle opere indicate nell'articolo precedente, vengono a queste assimilati, per assicurarne la salvaguardia e il restauro, i complessi di edifici d'interesse monumentale, storico o ambientale, particolarmente i centri storici; le collezioni artistiche e gli arredamenti conservati nella loro disposizione tradizionale; i giardini e i parchi che vengono considerati di particolare importanza.

Art. 3. Rientrano nella disciplina delle presenti istruzioni, oltre alle opere definite agli artt. 1 e 2, anche le operazioni volte ad assicurare la salvaguardia e il restauro dei resti antichi in rapporto alle ricerche terrestri e subacquee.

Art. 4. S'intende per salvaguardia qualsiasi provvedimento conservativo che non implichi l'intervento diretto sull'opera: s'intende per restauro qualsiasi intervento volto a mantenere in efficienza, a facilitare la lettura e a trasmettere integralmente al futuro le opere e gli oggetti definiti agli articoli precedenti.

Art. 5. Ogni Soprintendenza ed Istituto responsabile in materia di conservazione del patrimonio storico-artistico e culturale compilerà un programma annuale e specificato dei lavori di salvaguardia e di restauro nonché delle ricerche nel sottosuolo e sott'acqua, da compiersi per conto sia dello Stato sia di altri Enti o persone, che sarà approvato dal Ministero della Pubblica Istruzione su conforme parere del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti.

Nell'ambito di tale programma, anche successivamente alla presentazione dello stesso, qualsiasi intervento sulle opere di cui all'art. 1 dovrà essere illustrato e giustificato da una relazione tecnica dalla quale risulteranno, oltre alle vicissitudini conservative dell'opera, lo stato attuale della medesima, la natura degli interventi ritenuti necessari e la spesa occorrente per farvi fronte.

Detta relazione sarà parimenti approvata dal Ministero della Pubblica Istruzione, previo, per i casi emergenti o dubbi e per quelli previsti dalla legge, parere del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti.

Art. 6. In relazione ai fini ai quali per l'art. 4 devono corrispondere le operazioni di salvaguardia e restauro, sono proibiti indistintamente, per tutte le opere d'arte di cui agli artt. 1, 2 e 3:

- 1) completamenti in stile o analogici, anche in forme semplificate e pur se vi siano documenti grafici o plastici che possano indicare quale fosse stato o dovesse apparire l'aspetto dell'opera finita;
- 2) rimozioni o demolizioni che cancellino il passaggio dell'opera attraverso il tempo, a meno che non si tratti di limitate alterazioni deturpanti o incongrue rispetto ai valori storici dell'opera o di completamenti in stile che falsifichino l'opera;

- 3) rimozione, ricostruzione o ricollocamento in luoghi diversi da quelli originari; a meno che ciò non sia determinato da superiori ragioni di conservazione;
- 4) alterazione delle condizioni accessorie o ambientali nelle quali è arrivata sino al nostro tempo l'opera d'arte, il complesso monumentale o ambientale, il complesso d'arredamento, il giardino, il parco, ecc.;
- 5) alterazione o rimozione delle patine.

Art. 7. In relazione ai medesimi fini di cui all'art. 6 e per tutte indistintamente le opere di cui agli artt. 1, 2, 3, sono ammesse le seguenti operazioni o reintegrazioni:

- 1) aggiunte di parti accessorie in funzione statica e reintegrazione di piccole parti storicamente accertate, attuate, secondo i casi, o determinando in modo chiaro la periferia delle integrazioni, oppure adottando materiale differenziato seppure accordato, chiaramente distinguibile a occhio nudo, in particolare nei punti di raccordo con le parti antiche, inoltre siglate e datate ove possibile;
- 2) puliture che, per le pitture e le sculture policrome, non devono giungere mai allo smalto del colore, rispettando patina e eventuali vernici antiche; per tutte le altre specie di opere non dovranno arrivare alla nuda superficie della materia di cui constano le opere stesse;
- 3) anastilosi sicuramente documentate, ricomposizione di opere andate in frammenti, sistemazione di opere lacunose, ricostituendo gli interstizi di lieve entità con tecnica chiaramente differenziabile a occhio nudo o con zone neutre accordate a livello diverso dalle parti originarie, o lasciando in vista il supporto originario, comunque mai integrando *ex novo* zone figurate e inserendo elementi determinanti per la figuratività della opera;
- 4) modificazioni e nuove inserzioni a scopo statico e conservativo nella struttura interna o nel sostrato o supporto, purché all'aspetto, dopo compiuta l'operazione, non risulti alterazione né cromatica né per la materia in quanto osservabile in superficie;
- 5) nuovo ambientamento o sistemazione dell'opera, quando non esistano più o siano distrutti l'ambientamento o la sistemazione tradizionale, o quando le condizioni di conservazione esigano la rimozione.

Art. 8. Ogni intervento sull'opera o anche in contiguità dell'opera ai fini di cui all'art. 4 deve essere eseguito in modo tale e con tali tecniche e materie da potere dare affidamento che nel futuro non renderà impossibile un nuovo eventuale intervento di salvaguardia o di restauro. Inoltre ogni intervento deve essere preventivamente studiato e motivato per iscritto (ultimo comma art. 5) e del suo corso dovrà essere tenuto un giornale, al quale farà seguito una relazione finale, con la documentazione fotografica di prima, durante e dopo l'intervento. Verranno inoltre documentate tutte le ricerche e analisi eventualmente compiute col sussidio della fisica, la chimica, la microbiologia ed altre scienze. Di tutte queste documentazioni sarà tenuta copia nell'archivio della Soprintendenza competente e un'altra copia inviata all'Istituto Centrale del Restauro.

Nel caso di puliture, in un luogo possibilmente liminare della zona operata, dovrà essere conservato un campione dello stadio anteriore all'intervento, mentre nel caso di aggiunte, le parti rimosse dovranno possibilmente essere conservate o documentate in uno speciale archivio-deposito delle Soprintendenze competenti.

Art. 9. L'uso di nuovi procedimenti di restauro e di nuove materie, rispetto ai procedimenti e alle materie il cui uso è vigente o comunque ammesso, dovrà essere autorizzato dal Ministero della Pubblica Istruzione, su conforme e motivato parere dell'Istituto Centrale del Restauro, a cui spetterà anche di promuovere azione presso il Ministero stesso per scongiurare materie e metodi antiquati, nocivi e comunque non collaudati, suggerire nuovi metodi e l'uso di nuove materie, definire le ricerche alle quali si dovesse provvedere con una attrezzatura e con specialisti al di fuori dell'attrezzatura e dell'organico a sua disposizione.

Art. 10. I provvedimenti intesi a preservare dalle azioni inquinanti e dalle variazioni atmosferiche, termiche e igrometriche, le opere di cui agli artt. 1, 2, 3, non dovranno essere tali da alterare sensibilmente l'aspetto della materia e il colore delle superfici, o da esigere modifiche sostanziali e permanenti dell'ambiente in cui le opere storicamente sono state trasmesse. Qualora tuttavia modifiche del genere fossero indispensabili per il superiore fine della conservazione, tali modifiche dovranno essere fatte in modo da evi-

tare qualsiasi dubbio sull'epoca in cui sono state eseguite e con le modalità più discrete.

Art. 11. I metodi specifici di cui avvalersi come procedura di restauro singolarmente per i monumenti architettonici, pittorici, scultorei, per i centri storici nel loro complesso, nonché per l'esecuzione degli scavi, sono specificati agli allegati *a, b, c, d* alle presenti istruzioni.

Art. 12. Nei casi in cui sia dubbia l'attribuzione delle competenze tecniche o sorgano conflitti in materia, deciderà il Ministro, sulla scorta delle relazioni dei soprintendenti o capi d'istituto interessati, sentito il Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti.

Allegato a.

Istruzioni per la salvaguardia e il restauro delle antichità.

Oltre alle norme generali contenute negli articoli della Carta del Restauro, è necessario nel campo delle antichità tener presenti particolari esigenze relative alla salvaguardia del sottosuolo archeologico e alla conservazione e al restauro dei reperti durante le ricerche terrestri e subacquee in riferimento all'art. 3.

Il problema di primaria importanza della salvaguardia del sottosuolo archeologico è necessariamente legato alla serie di disposizioni e di leggi riguardanti l'esproprio, l'applicazione di particolari vincoli, la creazione di riserve e parchi archeologici. In concomitanza con i vari provvedimenti da prendere nei diversi casi, sarà comunque sempre da predisporre l'accurata ricognizione del terreno, volta a raccogliere tutti gli eventuali dati riscontrabili in superficie, i materiali ceramici sparsi, la documentazione di elementi eventualmente affioranti, ricorrendo inoltre all'aiuto della fotografia aerea e delle prospezioni (elettriche, elettromagnetiche, ecc.) del terreno, in modo che la conoscenza quanto più completa possibile della natura archeologica del terreno permetta più precise direttive per l'applicazione delle norme di salvaguardia, della natura e dei limiti dei vincoli, per la stesura dei piani regolatori, e per la sorveglianza nel caso di esecuzione di lavori agricoli o edilizi.

Per la salvaguardia del patrimonio archeologico sottomarino, collegata alle leggi e disposizioni vincolanti gli scavi

subacquee e volte ad impedire l'indiscriminata e inconsulta manomissione dei relitti di navi antiche e del loro carico, di ruderi sommersi e di sculture affondate, si impongono provvidenze particolarissime, a cominciare dalla esplorazione sistematica delle coste italiane con personale specializzato, al fine di arrivare alla compilazione accurata di una *Forma Maris* con l'indicazione di tutti i relitti e i monumenti sommersi, sia ai fini della loro tutela sia ai fini della programmazione delle ricerche scientifiche subacquee. Il recupero di un relitto di una imbarcazione antica non dovrà essere iniziato prima di aver predisposto i locali e la particolare necessaria attrezzatura che permettano il ricovero dei materiali recuperati dal fondo marino, tutti quegli specifici trattamenti che richiedono soprattutto le parti lignee, con lunghi e prolungati lavaggi, bagni di particolari sostanze consolidanti, con determinato condizionamento dell'aria e della temperatura. I sistemi di sollevamento e di recupero di imbarcazioni sommerse dovranno essere studiati di volta in volta in relazione allo stato particolare dei relitti, tenendo conto anche delle esperienze acquisite internazionalmente in questo campo, soprattutto negli ultimi decenni. In queste particolari condizioni di rinvenimento — come anche nelle normali esplorazioni archeologiche terrestri — dovranno considerarsi le speciali esigenze di conservazione e di restauro degli oggetti secondo il loro tipo e la loro materia: ad esempio, per i materiali ceramici e per le anfore si prenderanno tutti gli accorgimenti che consentano l'identificazione di eventuali residui o tracce del contenuto, costituenti preziosi dati per la storia del commercio e della vita nell'antichità; particolare attenzione dovrà inoltre esercitarsi per il riscontro ed il fissaggio di eventuali iscrizioni dipinte, specialmente sul corpo delle anfore.

Durante le esplorazioni archeologiche terrestri, mentre le norme di recupero e di documentazione rientrano più specificatamente nel quadro delle norme relative alla metodologia degli scavi, per ciò che concerne il restauro debbono osservarsi gli accorgimenti che, durante le operazioni di scavo, garantiscano l'immediata conservazione dei reperti, specialmente se essi sono più facilmente deperibili, e l'ulteriore possibilità di salvaguardia e restauro definitivi. Nel caso del ritrovamento di elementi dissolti di decorazioni in stucco o in pittura o in mosaico o in *opus sectile* è necessario, prima e durante la loro rimozione, tenerli uniti con colate di gesso, con garze e adeguati collanti, in modo da facilitarne la

ricomposizione e il restauro in laboratorio. Nel recupero di vetri è consigliabile non procedere ad alcuna pulitura durante lo scavo, per la facilità con cui sono soggetti a sfaldarsi. Per quel che riguarda ceramiche e terrecotte è indispensabile non pregiudicare, con lavaggi o affrettate puliture, l'eventuale presenza di pitture, vernici, iscrizioni. Particolari delicatezze s'impongono nel raccogliere oggetti o frammenti di metallo specialmente se ossidati, ricorrendo, oltre che a sistemi di consolidamento, eventualmente anche ad adeguati supporti. Speciale attenzione dovrà essere rivolta alle possibili tracce o impronte di tessuti. Rientra nel quadro soprattutto dell'archeologia pompeiana l'uso, ormai largamente e brillantemente sperimentato, di ottenere calchi dei negativi di piante e di materiali organici deperibili mediante colate di gesso nei vuoti rimasti nel terreno.

Ai fini dell'attuazione di queste istruzioni si rende necessario che, durante lo svolgimento degli scavi, sia garantita la disponibilità di restauratori pronti, quando necessario, al primo intervento di recupero e fissaggio.

Con particolare attenzione dovrà essere considerato il problema del restauro di quelle opere d'arte destinate a rimanere o ad essere ricollocate, dopo il distacco, nel luogo originario, particolarmente le pitture e i mosaici. Sono stati sperimentati con successo vari tipi di supporti, di intelaature e di collanti in relazione alle condizioni climatiche, atmosferiche ed igrometriche, che per le pitture permettono il ricollocamento negli ambienti adeguatamente coperti di un edificio antico, evitando il diretto contatto con la parete e attuando invece un facile montaggio e una sicura conservazione. Sono comunque da evitare integrazioni, dando alle lacune una tinteggiatura simile a quella dell'intonaco grezzo, come è da evitare l'uso di vernici o di cere per ravvivare i colori perché sempre soggette ad alterazioni, bastando una accurata pulitura delle superfici originali.

Riguardo ai mosaici è preferibile, quando è possibile, il ricollocamento nell'edificio da cui provengono e di cui costituiscono l'integrante decorazione, e in tal caso, dopo lo strappo - che con i metodi moderni può essere fatto anche per grandi superfici senza operare tagli - il sistema di cementazione con anima metallica inossidabile risulta tuttora quello più idoneo e resistente agli agenti atmosferici. Per i mosaici destinati invece ad una esposizione in museo è ormai largamente usato il supporto «a sandwich» di materiali leggeri, resistente e maneggevole.

Particolari esigenze di salvaguardia dai pericoli derivanti dall'alterazione climatica richiedono gli interni con pitture parietali in posto (grotte preistoriche, tombe, piccoli ambienti); in questi casi è necessario mantenere costanti due fattori essenziali per la migliore conservazione delle pitture: il grado di umidità ambientale e la temperatura-ambiente. Tali fattori vengono facilmente alterati da cause esterne ed estranee all'ambiente, specialmente dall'affollamento dei visitatori, da illuminazione eccessiva, da forti alterazioni atmosferiche esterne; si rende perciò necessario studiare particolari cautele anche nell'ammissione di visitatori, mediante camere di climatizzazione interposte fra l'ambiente antico da tutelare e l'esterno. Tali precauzioni vengono già applicate nell'accesso ai monumenti preistorici dipinti in Francia e in Spagna, e sarebbero auspicabili anche per molti nostri monumenti (tombe di Tarquinia).

Per il restauro dei monumenti archeologici, oltre alle norme generali contenute nella Carta del Restauro e nelle Istruzioni per la condotta dei restauri architettonici, saranno da tener presenti alcune esigenze in relazione alle particolari tecniche antiche. Innanzitutto, quando per il restauro completo di un monumento, che ne comporta necessariamente anche lo studio storico, si debba procedere a saggi di scavo, allo scoprimento delle fondazioni, le operazioni debbono essere condotte col metodo stratigrafico che può offrire preziosi dati per le vicende e le fasi dell'edificio stesso.

Per il restauro di cortine di *opus incertum*, *quasi reticulatum*, *reticulatum* e *vittatum*, se si usano la stessa qualità di tufo e gli stessi tipi di tufelli, si dovranno mantenere le parti restaurate su un piano leggermente più arretrato, mentre per le cortine laterizie sarà opportuno scalpellare o rigare la superficie dei mattoni moderni. Per il restauro di strutture in opera quadrata è stato favorevolmente sperimentato il sistema di ricreare i blocchi nelle misure antiche, usando peraltro scaglie dello stesso materiale cementato con malta mescolata in superficie con polvere dello stesso materiale per ottenere un'intonazione cromatica.

Quale alternativa all'arretramento della superficie nelle integrazioni di restauro moderno, si può utilmente praticare un solco di contorno che delimiti la parte restaurata o inserirvi una sottile lista di materiali diversi. Così pure può consigliarsi in molti casi un diversificato trattamento superficiale dei nuovi materiali mediante idonea scalpellatura delle superfici moderne.

Sarà infine opportuno collocare in ogni zona restaurata targhette con la data o incidervi sigle o speciali contrassegni.

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 scuro 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.

Un problema particolare dei monumenti archeologici è costituito dalle coperture dei muri rovinati, per le quali è anzitutto da mantenere la linea frastagliata del rudere, ed è stato sperimentato l'uso della stesura di uno strato di malta mista a cocciopesto che sembra dare i migliori risultati sia dal punto di vista estetico sia da quello della resistenza agli agenti atmosferici. Riguardo al problema generale del consolidamento dei materiali architettonici e delle sculture all'aperto, sono da evitare sperimentazioni con metodi non sufficientemente comprovati, tali da recare danni irreparabili.

Le provvidenze per il restauro e la conservazione dei monumenti archeologici vanno peraltro studiate anche in relazione alle differenti esigenze climatiche dei vari ambienti, particolarmente differenziati in Italia.

Allegato b.

Istruzioni per la condotta dei restauri architettonici.

Premesso che le opere di manutenzione tempestivamente eseguite assicurano lunga vita ai monumenti, evitando l'aggravarsi dei danni, si raccomanda la maggiore cura possibile nella continua sorveglianza degli immobili per i provvedimenti di carattere preventivo, anche al fine di evitare interventi di maggiore ampiezza.

Si ricorda inoltre la necessità di considerare tutte le ope-

razioni di restauro sotto il sostanziale profilo conservativo, rispettando gli elementi aggiunti ed evitando comunque interventi innovativi o di ripristino.

Sempre allo scopo di assicurare la sopravvivenza dei monumenti, va inoltre attentamente vagliata la possibilità di nuove utilizzazioni degli antichi edifici monumentali, quando queste non risultino incompatibili con gli interessi storico-artistici. I lavori di adattamento dovranno essere limitati al minimo, conservando scrupolosamente le forme esterne ed evitando sensibili alterazioni all'individualità tipologica, all'organismo costruttivo ed alla sequenza dei percorsi interni.

La redazione del progetto per il restauro di un'opera architettonica deve essere preceduta da un attento studio sul monumento condotto da diversi punti di vista (che prendano in esame la sua posizione nel contesto territoriale o nel tessuto urbano, gli aspetti tipologici, le emergenze e qualità formali, i sistemi e i caratteri struttivi, ecc.), relativamente all'opera originaria, come anche alle eventuali aggiunte o modifiche. Parte integrante di questo studio saranno ricerche bibliografiche, iconografiche ed archivistiche, ecc., per acquisire ogni possibile dato storico. Il progetto si baserà su un completo rilievo grafico e fotografico da interpretare anche sotto il profilo metrologico, dei tracciati regolatori e dei sistemi proporzionali, e comprenderà un accurato specifico studio per la verifica delle condizioni di stabilità.

L'esecuzione dei lavori pertinenti al restauro dei monumenti, consistendo in operazioni spesso delicatissime e sempre di grande responsabilità, dovrà essere affidata ad imprese specializzate e possibilmente condotta «in economia», invece che contabilizzata «a misura» o «a cottimo».

I restauri debbono essere continuamente vigilati e diretti per assicurarsi della buona esecuzione e per poter subito intervenire qualora si manifestino fatti nuovi, difficoltà o dissesti murari; per evitare infine, specie quando operano il piccone e il martello, che scompaiano elementi prima ignorati od eventualmente sfuggiti all'indagine preventiva, ma certamente utili alla conoscenza dell'edificio ed alla condotta del restauro. In particolare il direttore dei lavori, prima di raschiare tinteggiature o eventualmente rimuovere intonaci, deve accertare l'esistenza o meno di qualsiasi traccia di decorazioni, quali fossero le originarie grane e coloriture delle pareti e delle volte.

Esigenza fondamentale del restauro è quella di rispettare e salvaguardare l'autenticità degli elementi costitutivi. Questo principio deve sempre guidare e condizionare le scelte operative. Per esempio, nel caso di murature fuori piombo, anche se perentorie necessità ne suggeriscano la demolizione e la ricostruzione, va preliminarmente esaminata e tentata la possibilità di raddrizzamento senza sostituire le murature originarie.

Così la sostituzione delle pietre corrose potrà avvenire soltanto per comprovate gravissime esigenze.

Le sostituzioni e le eventuali integrazioni di paramenti murari, ove necessario e sempre nei limiti più ristretti, dovranno essere sempre distinguibili dagli elementi originari, differenziando i materiali o le superfici di nuovo impiego; ma in genere appare preferibile operare lungo la periferia dell'integrazione con un chiaro e persistente segno continuo a testimonianza dei limiti dell'intervento. Ciò potrà ottenersi con laminetta di metallo idoneo, con una continua serie di sottili frammenti di laterizi o con solchi visibilmente più larghi e profondi, secondo i diversi casi.

Il consolidamento delle pietre o di altri materiali dovrà essere sperimentalmente tentato quando i metodi lungamente provati dall'Istituto Centrale del Restauro diano effettive garanzie. Ogni precauzione dovrà essere adottata per evitare l'aggravarsi delle situazioni; così pure ogni intervento dovrà essere messo in opera per eliminare le cause dei danni. Per esempio, appena si notano pietre spaccate da grappe o perni di ferro che con l'umidità si gonfiano, conviene smontare la parte offesa e sostituire il ferro col bronzo o con il rame; o meglio, con acciaio inossidabile, che presenta il vantaggio di non macchiare le pietre.

Le sculture in pietra poste all'esterno degli edifici o nelle piazze debbono essere vigilate, intervenendo quando sia possibile adottare, attraverso la prassi sopraindicata, un metodo collaudato di consolidamento o di protezione anche stagionale. Qualora ciò risulti impossibile, converrà trasferire la scultura in un locale interno.

Per la buona conservazione delle fontane di pietra o di bronzo, occorre decalcificare l'acqua, eliminando le incrostazioni calcaree e le periodiche dannose ripuliture.

La patina delle pietre deve essere conservata per evidenti ragioni storiche, estetiche ed anche tecniche, in quanto essa disimpegna in genere funzioni protettive, come è attestato

dalle corrosioni che prendono inizio dalle lacune della patina. Si possono asportare le materie accumulate sopra le pietre - detriti, polvere, fuliggine, guano di colombe ecc. - usando solo spazzole vegetali o getti d'aria a pressione moderata. Dovranno perciò essere evitate le spazzole metalliche, i raschietti, come pure sono, in generale, da escludere getti a forte pressione di sabbia naturale, di acqua e di vapore e perfino sconsigliabili i lavaggi di qualsiasi natura.

Allegato c.

Istruzioni per l'esecuzione di restauri pittorici e scultorei.

Operazioni preliminari.

La prima operazione da compiere, prima di ogni intervento di restauro su qualsiasi opera d'arte pittorica o scultorea, è un'accurata ricognizione dello stato di conservazione. In tale ricognizione rientra l'accertamento dei vari strati materici di cui l'opera può risultare composta - e se originari o aggiunti - e la determinazione approssimativa delle varie epoche nelle quali le stratificazioni, le modifiche, le aggiunte vennero a prodursi. Verrà quindi redatto un resoconto che costituirà parte integrante del programma e l'esordio del giornale di restauro. Successivamente dovranno eseguirsi, dell'opera, le fotografie indispensabili a documentarne lo stato precedente all'intervento di restauro, e tali fotografie verranno eseguite, a seconda dei casi, oltre che a luce naturale, a luce monocromatica, ai raggi ultravioletti semplici o filtrati, ai raggi infrarossi. È sempre consigliabile eseguire, anche in casi che non rivelino ad occhio nudo delle sovrapposizioni, radiografie ai raggi molli. Nel caso di pitture mobili, anche il tergo del dipinto andrà fotografato.

Se dalle documentazioni fotografiche, che saranno annotate nel giornale di restauro, risulteranno degli elementi problematici, questi andranno riferiti nella loro problematicità.

Dopo avere eseguito le fotografie dovranno operarsi dei prelievi minimi che interessino tutti gli strati fino al supporto, in luoghi non capitali dell'opera, per compierne delle sezioni stratigrafiche, qualora esistano stratificazioni o vi sia da accertare lo stato della preparazione.

Dei rilievi dovrà essere segnato il punto preciso nella fotografia a luce naturale e apposta l'annotazione col riferimento alla fotografia nel giornale di restauro.

Per quanto riguarda i dipinti murali, o su pietra, terracotta o altro supporto (immobili), occorrerà assicurarsi delle condizioni del supporto in relazione alla umidità, definire se si tratti di umidità di infiltrazione, per condensazione o per capillarità; eseguire dei prelievi della malta e del conglomerato del muro e misurarne il grado di umidità.

Qualora si notino o si suppongano formazioni fungine, anche su queste andranno esperite analisi di microbiologia.

Il problema più particolare delle sculture, ove non si tratti di sculture dipinte o verniciate, sarà di accertarsi dello stato di conservazione della materia in cui sono eseguite, ed eventualmente compiere delle radiografie.

Previdenze da attuare nell'esecuzione dell'intervento di restauro.

Le indagini preliminari avranno dato modo di orientare l'intervento di restauro nella direzione giusta, sia che si tratti di pulitura semplice, di fissaggio, di rimozione di ridipinture, di trasporto, di ricomposizione di frammenti. Tuttavia l'indagine che sarebbe la più importante per la pittura, la determinazione della tecnica impiegata, non sempre potrà avere una risposta scientifica, e pertanto la cautela e l'esperienza per le materie da usare nel restauro non dovranno credersi resi superflui da un riconoscimento generico, fatto su base empirica e non scientifica, della tecnica usata nella pittura in questione.

Circa la pulitura, questa potrà essere eseguita principalmente in due modi: e con mezzi meccanici e con mezzi chimici. Da escludere comunque qualsiasi mezzo che tolga la visibilità o la possibilità di intervento e controllo diretto nel dipinto (come nella cassetta Pethen Koppler e simili).

I mezzi meccanici (bisturi) dovranno essere usati sempre con il controllo del pinacoscopio, anche se non sempre sotto la lente del medesimo.

I mezzi chimici (solventi) devono risultare di natura tale da potere essere immediatamente neutralizzati, inoltre volatili e tali cioè da non fissarsi durevolmente negli strati del dipinto. Prima di usarli verranno eseguiti degli esperimenti per assicurarsi che non possano intaccare la vernice originaria del dipinto, ove dalle sezioni stratigrafiche risulti uno strato per lo meno presumibilmente come tale.

Prima di procedere alla pulitura, con qualsiasi mezzo venga eseguita, occorre tuttavia controllare minutamente la statica del dipinto, su qualsiasi supporto risulti, e procedere al

fissaggio delle parti sollevate o pericolanti. Tale fissaggio potrà essere eseguito, a seconda dei casi, o localmente o con una soluzione distesa uniformemente, la cui penetrazione possa venire assicurata da una sorgente di calore costante e non pericolosa per la conservazione del dipinto. Ma comunque il fissaggio sia eseguito, è regola stretta che venga ritolta qualsiasi traccia di fissativo dalla superficie pittorica. A questo scopo, dopo il fissaggio, dovrà essere esperito un minuto esame al pinacoscopio.

Quando si debba procedere ad una velatura generale del dipinto, per operazioni da compiere al supporto, è tassativo che tale velatura sia fatta dopo il consolidamento delle parti o sollevate o pericolanti e con un collante facilissimamente diluibile e diverso da quello impiegato nel fissaggio delle parti sollevate o pericolanti.

Se il supporto della pittura sia ligneo e attaccato da tarli, termiti ecc., si dovrà sottoporre la pittura all'azione di gas idonei a uccidere gli insetti senza danneggiare la pittura. Da evitarsi l'imbibizione con liquidi.

Qualora lo stato del supporto o quello dell'imprimitura o tutt'e due insieme - per dipinti mobili - esigano la distruzione o comunque la rimozione del supporto e la sostituzione dell'imprimitura, occorrerà che la vecchia imprimitura venga rimossa per intero a mano col bisturi, inquantoché assottigliarla non sarebbe sufficiente, a meno che solo il supporto sia fatiscente e l'imprimitura risulti in buono stato. La conservazione, ove possibile, dell'imprimitura è sempre consigliabile per mantenere alla superficie pittorica la sua conformazione originaria.

Nella sostituzione del supporto ligneo, quando sia indispensabile, è da escludersi la sostituzione con un nuovo supporto composto di massello di legno, ed è consigliabile attuare l'applicazione su un supporto rigido solo quando si sia assolutamente certi che il supporto stesso non avrà un indice di dilatazione diverso da quello del supporto rimosso. Comunque il collante del supporto alla tela del dipinto trasportato dovrà essere facilmente solubile senza danno né della pittura né del collante che lega gli strati pittorici alla tela di trasporto.

Qualora il supporto originario ligneo sia in buono stato ma abbia bisogno di raddrizzate o di rinforzi o di parchettatura, si tenga presente che, ove non sia proprio indispensabile ai fini della fruizione estetica del dipinto, è sempre meglio di non intervenire su un legno vecchio e ormai stabi-

lizzato. Se si interviene, occorre farlo con precise regole tecnologiche, che rispettino l'andamento delle fibre del legno. Di questo si dovrà prendere una sezione, individuarne la specie botanica e conoscerne l'indice di dilatazione. Qualsiasi aggiunta dovrà essere compiuta con legno stagionato e a piccoli segmenti, così da renderla la più inerte possibile rispetto al vecchio supporto su cui si inserisce.

La parchettatura, con qualsiasi materiale venga eseguita, deve fondamentalmente assicurare i movimenti naturali del legno su cui viene infissa.

Nel caso dei dipinti su tela, l'eventualità di un trasporto deve essere attuata con la graduale e controllata distruzione della tela fatiscente, mentre per la imprimitura eventuale (o preparazione) dovranno seguirsi gli stessi criteri che per le tavole. Qualora si tratti di pitture senza preparazione, in cui un colore molto liquido fu dato direttamente sul supporto (come nei bozzetti di Rubens), il trasporto non sarà possibile.

L'operazione di rintelatura, comunque venga eseguita, deve evitare compressioni eccessive e temperature troppo alte per la pellicola pittorica. Da escludersi sempre e nel modo più tassativo operazioni di applicazioni di un dipinto su tela ad un supporto rigido (marouflage).

I telai dovranno essere concepiti in modo da assicurare non solo la tensione giusta, ma possibilmente da ristabilirla automaticamente, quando, per cause di variazioni termometriche, la tensione venisse a cedere.

Previdenze da tenere presenti nell'esecuzione di restauri a pitture murali.

Per le pitture mobili la determinazione della tecnica può dare luogo talora a una ricerca insoluta e, allo stato attuale, insolubile, anche per le generiche categorie di pittura a tempera, a olio, a encausto, a acquarello o a pastello; per le pitture murali, eseguite comunque su manufatto o direttamente su marmo, pietra ecc., la definizione del *medium* usato non sarà talora meno problematica (come per le pitture murali di epoca classica), ma d'altro canto ancora più indispensabile per procedere a qualsiasi operazione di pulitura, di fissaggio, di strappo o di distacco. Soprattutto dovendosi procedere allo strappo o al distacco, prima dell'applicazione dei veli protettivi a mezzo di un collante solubile è necessario accertarsi che il diluente non scioglierà o intaccherà il *medium* della pittura da restaurare.

Inoltre, se si tratterà di una tempera, e generalmente per le parti a tempera degli affreschi, dove certi colori non potevano essere dati a buon fresco, sarà indispensabile un fissaggio preventivo.

Talora, quando i colori della pittura murale si presentino allo stato più o meno avanzato di pulverulenza, occorrerà anche una cura speciale per la spolveratura, in modo da asportare la minor parte possibile del colore pulverulento originario.

Circa la fissatura del colore, bisogna orientarsi verso un fissativo che non sia di natura organica, forzi il meno possibile i toni originari, non divenga irreversibile col tempo.

La polvere andrà esaminata per vedere se contenga formazioni fungine e quali cause si possano attribuire alle formazioni delle stesse. Qualora si possano accertare le cause di queste ultime e si trovi un fungicida adatto, occorrerà assicurarsi che non danneggi la pittura e possa essere facilmente rimosso.

Quando si debba necessariamente orientarsi sulla rimozione del dipinto dal supporto, fra i metodi da scegliere, con equivalenti probabilità di riuscita, dovrà scegliersi lo strappo, per la possibilità che offre di recuperare la sinopia preparatoria, in caso di affreschi, ed anche perché libera la pellicola pittorica dai residui di un intonaco fatiscente o ammalato.

Circa il supporto su cui ricollocare la pellicola pittorica, occorre che offra le massime garanzie di stabilità, inerzia e neutralità (assenza di ph); occorrerà altresì che possa essere costruito nelle dimensioni stesse del dipinto, senza suture intermedie, che risalterebbero inevitabilmente, col passare del tempo, sulla superficie pittorica. Il collante con cui si fisserà la tela aderente alla pellicola pittorica sul nuovo supporto dovrà potersi sciogliere con tutta facilità con un solvente che non danneggi la pittura.

Qualora si preferisca mantenere il dipinto trasportato su tela, naturalmente rinforzata, il telaio dovrà essere studiato in modo, e con materie tali, da avere la massima stabilità, elasticità ed automaticità nel ristabilire la tensione che per qualsiasi ragione, climatica o meno, venisse a variare.

Qualora invece che di pitture si tratti di staccare dei mosaici, occorrerà assicurarsi che le tessere, ove non costituiscono una superficie completamente piana, siano fissate e possano essere riapplicate con la collocazione originaria. Prima dell'applicazione dei veli e dell'armatura di sostegno, ci si dovrà

assicurare dello stato di conservazione delle tessere ed eventualmente consolidarle. Particolare cura dovrà essere posta nel conservare le caratteristiche tettoniche della superficie.

Previdenze da tenere presenti nell'esecuzione di restauri ad opere di scultura.

Dopo accertata la materia ed eventualmente la tecnica con cui le sculture sono state eseguite (se in marmo, pietra, stucco, cartapesta, terracotta, terracotta invetriata, terra non cotta, terra non cotta e dipinta, ecc.), ove non risultino parti dipinte e sia necessaria una pulitura, è da escludersi l'esecuzione di lavaggi tali che, anche se lascino intatta la materia, ne intacchino la patina.

Perciò, nel caso di sculture di scavo o trovate in acqua (mare, fiumi ecc.) se vi saranno incrostazioni, queste dovranno essere rimosse preferibilmente con mezzi meccanici, o, se con solventi, che questi siano tali da non intaccare la materia della scultura e tanto meno fissarsi.

Qualora si tratti di sculture in legno, e questo sia in stato fatiscente, l'uso di fissativi dovrà essere subordinato alla conservazione dell'aspetto originario della materia lignea.

Se il legno sia infestato da tarli, termiti ecc., occorrerà sottoporlo all'azione di gas idonei, ma quanto più possibile si deve evitare l'imbibizione con liquidi che, anche in assenza di parti dipinte, potrebbero alterare l'aspetto del legno.

Nel caso di sculture ridotte in frammenti, l'uso di eventuali perni, sostegni ecc., dovrà essere subordinato alla scelta di metallo non ossidabile. Per gli oggetti in bronzo si raccomanda una particolare cura per la conservazione della patina nobile (atacamite, malachite ecc.), sempre che al di sotto di essa non esistano gradi di corrosione in atto.

Avvertenze generali per la ricollocazione di opere d'arte restaurate.

Come linea di condotta assoluta non si dovrà mai rimettere un'opera d'arte restaurata nel luogo originario, se il restauro fu occasionato dallo stato termogrometrico del luogo in generale o della parete in particolare, e se il luogo o la parete non avranno subito interventi tali (risanamento, climatizzazione ecc.) che garantiscano la conservazione e la salvaguardia dell'opera d'arte.

Allegato d.

Istruzioni per la tutela dei «Centri Storici».

Ai fini dell'individuazione dei Centri Storici, vanno presi in considerazione non solo i vecchi «centri» urbani tradizionalmente intesi, ma — più in generale — tutti gli insediamenti umani le cui strutture, unitarie o frammentarie, anche se parzialmente trasformate nel tempo, siano state costituite nel passato o, tra quelle successive, quelle eventuali aventi particolare valore di testimonianza storica o spiccate qualità urbanistiche o architettoniche.

Il carattere storico va riferito all'interesse che detti insediamenti presentano quali testimonianze di civiltà del passato e quali documenti di cultura urbana, anche indipendentemente dall'intrinseco pregio artistico o formale o dal loro particolare aspetto ambientale, che ne possono arricchire o esaltare ulteriormente il valore, in quanto non solo l'architettura, ma anche la struttura urbanistica possiede, di per se stessa, significato e valore.

Gli interventi di restauro nei Centri Storici hanno il fine di garantire — con mezzi e strumenti ordinari e straordinari — il permanere nel tempo dei valori che caratterizzano questi complessi. Il restauro non va, pertanto, limitato ad operazioni intese a conservare solo i caratteri formali di singole architetture o di singoli ambienti, ma esteso alla sostanziale conservazione delle caratteristiche d'insieme dell'intero organismo urbanistico e di tutti gli elementi che concorrono a definire dette caratteristiche.

Perché l'organismo urbanistico in parola possa essere adeguatamente salvaguardato, anche nella sua continuità nel tempo e nello svolgimento in esso di una vita civile e moderna, occorre anzitutto che i Centri Storici siano riorganizzati nel loro più ampio contesto urbano e territoriale e nei loro rapporti e connessioni con sviluppi futuri: ciò anche al fine di coordinare le azioni urbanistiche in modo da ottenere la salvaguardia e il recupero del centro storico a partire dall'esterno della città, attraverso una programmazione adeguata degli interventi territoriali. Si potrà configurare così, attraverso tali interventi (da attuarsi mediante gli strumenti urbanistici), un nuovo organismo urbano, nel quale siano sottratte al centro storico le funzioni che non sono congeniali ad un suo recupero in termini di risanamento conservativo.

Il coordinamento va considerato anche in rapporto al-

l'esigenza di salvaguardia del piú generale contesto ambientale territoriale, soprattutto quando questo abbia assunto valori di particolare significato strettamente connessi alle strutture storiche cosí come sono pervenute a noi (come, ad esempio, la corona collinare intorno a Firenze, la laguna veneta, le centuriazioni romane della Valpadana, la zona dei trulli pugliese ecc.).

Per quanto riguarda i singoli elementi attraverso i quali si attua la salvaguardia dell'organismo nel suo insieme, sono da prendere in considerazione tanto gli elementi edilizi, quanto gli altri elementi costituenti gli spazi esterni (strade, piazze ecc.) ed interni (cortili, giardini, spazi liberi ecc.), ed altre strutture significanti (mura, porte, rocce ecc.), nonché eventuali elementi naturali che accompagnano l'insieme caratterizzandolo piú o meno accentuatamente (contorni naturali, corsi d'acqua, singolarità geomorfologiche ecc.).

Gli elementi edilizi che ne fanno parte vanno conservati non solo nei loro aspetti formali, che ne qualificano l'espressione architettonica o ambientale, ma altresí nei loro caratteri tipologici in quanto espressione di funzioni che hanno caratterizzato nel tempo l'uso degli elementi stessi.

Ogni intervento di restauro va preceduto, ai fini dell'accertamento di tutti i valori urbanistici, architettonici, ambientali, tipologici, costruttivi ecc., da un'attenta operazione di lettura storico-critica: i risultati della quale non sono volti tanto a determinare una differenziazione operativa - poichè su tutto il complesso definito come centro storico si dovrà operare con criteri omogenei -, quanto piuttosto alla individuazione dei diversi gradi di intervento, a livello urbanistico e a livello edilizio, qualificandone il necessario «risanamento conservativo».

A questo proposito occorre precisare che per risanamento conservativo devesi intendere, anzitutto, il mantenimento delle strutture viario-edilizie in generale (mantenimento del tracciato, conservazione della maglia viaria, del perimetro degli isolati ecc.); e inoltre il mantenimento dei caratteri generali dell'ambiente che comportino la conservazione integrale delle emergenze monumentali ed ambientali piú significative e l'adattamento degli altri elementi o singoli organismi edilizi alle esigenze di vita moderna, considerando solo eccezionali le sostituzioni, anche parziali, degli elementi stessi e solo nella misura in cui ciò sia compatibile con la conservazione del carattere generale delle strutture del centro storico.

I principali tipi di intervento a livello urbanistico sono:

- a) *Ristrutturazione urbanistica*. È intesa a verificarne, ed eventualmente a correggerne laddove carenti, i rapporti con la struttura territoriale o urbana con cui esso forma unità. Di particolare importanza è la analisi del ruolo territoriale e funzionale che il centro storico svolge nel tempo ed al presente. Attenzione speciale in questo senso va posta all'analisi ed alla ristrutturazione dei rapporti esistenti fra centro storico e sviluppi urbanistici ed edilizi contemporanei, soprattutto dal punto di vista funzionale, con particolare riguardo alla compatibilità di funzioni direzionali.

L'intervento di ristrutturazione urbanistica dovrà attendere a liberare i Centri Storici da quelle destinazioni funzionali, tecnologiche o, in generale, d'uso, che provocano un effetto caotico e degradante degli stessi.

- b) *Riassetto viario*. Va riferito all'analisi ed alla revisione dei collegamenti viari e dei flussi di traffici che ne investono la struttura, col fine prevalente di ridurre gli aspetti patologici e ricondurre l'uso del centro storico a funzioni compatibili con le strutture di un tempo.

Da considerare la possibilità di immissione delle attrezzature e di quei servizi pubblici strettamente connessi alle esigenze di vita del centro.

- c) *Revisione dell'arredo urbano*. Esso concerne le vie, le piazze e tutti gli spazi liberi esistenti (cortili, spazi interni, giardini ecc.), ai fini di una omogenea connessione tra edifici e spazi esterni.

I principali tipi di intervento a livello edilizio sono:

- 1) *Risanamento statico ed igienico degli edifici*, tendente al mantenimento della loro struttura e ad un uso equilibrato della stessa; tale intervento va attuato secondo le tecniche, le modalità e le avvertenze di cui alle istruzioni per la condotta dei restauri architettonici. In questo tipo di intervento è di particolare importanza il rispetto delle qualità tipologiche, costruttive e funzionali dell'organismo, evitando quelle trasformazioni che ne alterino i caratteri.
- 2) *Rinnovamento funzionale degli organismi interni*, da permettere soltanto là dove si presenti indispensabile ai fini del mantenimento in uso dell'edificio. In questo tipo di intervento è di importanza fondamentale il rispetto delle qualità tipologiche e costruttive degli edifici,

