

LA FRAGILITÀ DELLA BELLEZZA

Tiziano, Van Dyck, Twombly e altri 200 capolavori restaurati

Diciottesima edizione di *Restituzioni*, il programma di restauri di opere appartenenti al patrimonio artistico pubblico, curato e promosso da Intesa Sanpaolo

Sale delle Arti, Reggia di Venaria - Torino
Dal 28 marzo al 16 settembre 2018

Saggio introduttivo al catalogo *Restituzioni* 2018

Giorgio Bonsanti
Curatore scientifico di *Restituzioni* 2018

Il colosso dai piedi di argilla è un prototipo ricorrente nella storia delle civiltà e nel nostro immaginario. La fantasia rimane affascinata dal contrasto fra una forza apparente e una debolezza intrinseca nascosta, che potrebbe drammaticamente disvelarsi del tutto inattesa. Si scopre che potenti dimostrazioni di grandiosità e resistenza riposano in realtà su piccoli, insospettati elementi. La volta architettonica più ardita è tenuta assieme da una chiave di volta, una pietra minore per dimensioni rispetto alle altre, la cui funzione però è essenziale e insostituibile. Manufatti che ci appaiono robusti a tutta prova, mantengono invece dentro di sé le ragioni della loro precarietà. Recentemente, è stata ricondotta nella sede della sua secolare appartenenza, l'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze (la più antica al mondo, fondata dal Vasari nel 1563), una grandiosa figura di Michelangelo rappresentante un *Dio fluviale*. Riscoperta nel 1906 dopo che se ne erano perse le tracce, era stata esposta in prestito dapprima nella Galleria dell'Accademia, e successivamente nella Casa Buonarroti. All'origine, nella metà del terzo decennio del Cinquecento, doveva servire come modello per una statua in marmo relativa ai monumenti funebri dei duchi medicei, nella Sagrestia Nuova della Basilica di San Lorenzo. La statua non fu mai realizzata, ma il modello è sopravvissuto. Si tratta di un esemplare assolutamente inconsueto, una vera eccezione dal punto di vista materico: la figura è costituita infatti di terra cruda (più materiali vari utili a aumentarne la compattezza, come cascami di stoffa e crine di cavallo), una sostanza effimera per definizione; i modelli a grandi dimensioni che casualmente abbiano evitato la distruzione e siano giunti fino a noi sono di assoluta rarità. A vederlo, il

In collaborazione con

 La Venaria Reale

 RESIDENZE
REALI
SABAUDE

manufatto trasmette un'impressione di forza e di potenza; raffigura un nudo maschile un po' anziano, dalla muscolatura possentemente rilevata. È quanto siamo abituati a riconoscere in Michelangelo, ossessionato per tutto il corso della sua lunga vita dallo studio dell'anatomia umana. Nessuno a prima vista direbbe che si tratta di un oggetto di estrema delicatezza e fragilità, sia per quanto riguarda la sua struttura interna sia quanto alla superficie, in questo caso una vera epidermide. Il recentissimo restauro ha provveduto a consolidare il dentro come il fuori, perché ogni minima manomissione (ad esempio, nel corso di una movimentazione) avrebbe potuto comportare cadute e perdite di materiale. Ho scelto questo esempio per indicare che l'opera d'arte frequentemente risulta, dal punto di vista della sua costruzione, un paradosso e un insieme di contraddizioni. Nel caso di una pittura, difatti, la parte che veramente conta e che fa la differenza è costituita da uno strato assolutamente più sottile di tutti gli altri, tanto che addirittura sembra quasi improprio definirlo così, uno "strato"; si parla di frazioni di millimetro. Mi riferisco alla pellicola pittorica, di spessore infinitamente inferiore rispetto al secondo strato, la preparazione di gesso e colla sottostante, e ancor più al terzo, il supporto, soprattutto se di legno, come di norma nel caso dei dipinti fino al XVI secolo. Ancor maggiore si rivela il paradosso nel caso di un dipinto murale: in quel caso il supporto è costituito di strati di intonaco più o meno spessi, cui si aggiunge una muraglia di pietre o di mattoni. Non ci si attenderebbe dunque di incontrare fragilità in un complesso apparentemente a tutta prova; ma può accadere, ad esempio, che al suo interno si insinui un'umidità che risulta forte origine di degrado per la pittura, quand'anche scarsamente influente per il supporto murario e difficilmente riconoscibile ad occhio nudo. Tutte queste considerazioni, per dire che ogni opera d'arte può racchiudere al suo interno criticità conservative che si rivelano a volte visibilmente quando ormai i danni sono avanzati, e che può contenere insospettiti elementi di fragilità. Quest'ultime frequentemente non coinvolgono in prima istanza i livelli esteriori dell'opera, di modo da rendere possibile scoprirle tempestivamente; quanto invece la struttura interna, la cui robustezza può essere valutata soltanto con osservazioni più approfondite, da eseguire con l'ausilio di mezzi tecnici.

È vero d'altra parte che la delicatezza di un manufatto artistico può segnalarsi visibilmente fin da subito, in particolare se discende dalla tecnica di esecuzione prescelta. Un dipinto murale eseguito a secco, dove la pittura si avvale di leganti organici, sarà fin dagli inizi in linea di principio meno resistente di uno condotto a buon fresco; una scultura in terracotta (ancor più se in terra cruda, come il modello di Michelangelo...) risulterà più fragile di un bronzo. Altre componenti di debolezza saranno conseguenza dell'ubicazione: una scultura all'aperto offrirà meno garanzie di buona salute di una tenuta in un interno. Coloro che si prendono cura della migliore conservazione delle opere d'arte si domandano sempre, come operazione mentale di default, quali siano gli elementi di minor resistenza di un oggetto, nell'intenzione di prevenire i danni intervenendo, se del caso, in via preventiva. Da tempo ormai si è raggiunta la coscienza che una manutenzione effettuata regolarmente può evitare di dover ricorrere a interventi più invasivi, i restauri veri e propri. E in ogni caso, sappiamo che nessun restauro è da considerare definitivamente risolutivo, fino ad escludere che si debba tornare in futuro a prendersi nuovamente cura della conservazione dell'opera; la finalità del restauro è piuttosto di estendere il più possibile i periodi intermedi fra un intervento e quello successivo.

È anche da tener conto che il nostro concetto di bene culturale risulta oggi assai più ampio e diversificato rispetto a quello che era in vigore, ad esempio, nel momento in cui Cesare Brandi, primo direttore dell'Istituto Centrale del Restauro fondato nel 1939, pubblicò la sua *Teoria del restauro*, nel 1963. Brandi scriveva allora che il restauro consisteva nel momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, e specificava che il restauro era determinato dall'oggetto cui si applicava, e quindi dalla qualifica di opera d'arte riconosciuta ad esso. Non si parlava ancora a quel momento di "bene culturale", né Brandi sembrava avere considerato le necessità conservative degli infiniti manufatti non riconoscibili come opere d'arte, che vanno da quelli di origine archeologica, per la maggior parte di interesse soltanto documentario, a quelli a valore antropologico. Se dunque allarghiamo lo sguardo nelle direzioni non considerate all'epoca della *Teoria del restauro* di Brandi, scopriremo che fra i manufatti di più recente attenzione ve ne sono alcuni particolarmente fragili, la cui conservazione porrà il restauratore di fronte a problematiche inedite. Nell'edizione 2018 di **Restituzioni** si potrà ammirare l'antico Mantello brasiliano di penne e fibre di cotone della Pinacoteca Ambrosiana di Milano, la cui conservazione ha comprensibilmente comportato

particolarissime difficoltà concettuali ed esecutive. In questi giorni, del resto, viene pubblicato dal Laboratorio Polimaterico che è parte dei Laboratori di restauro del Vaticano un importante volume, ad opera della responsabile Stefania Pandozy, proprio sui problemi conservativi offerti dalle straordinarie collezioni vaticane di natura etno-antropologica. La fase di riconoscimento dell'oggetto, in questo caso, sarà cosa diversa rispetto a quella definita da Brandi: non si tratterà di attribuire al manufatto la qualifica di opera d'arte, inesistente o influente, ma di riuscire a capire di quali materiali inusuali esso si componga e quali misure conservative debbano essere assunte di conseguenza. È intuitivo per chiunque che la pulitura e il consolidamento di una piuma, per di più vecchia di cinque secoli, sono operazioni di straordinaria complessità. Come è comprensibile che fragilità particolari risultino insite a manufatti che non erano stati realizzati per durare (come il Modello di Michelangelo) e che non si erano posti la finalità di persistere a lungo nel tempo, come il Mantello dell'Ambrosiana o i materiali etno-antropologici dei Musei Vaticani. Situazioni del genere sono comunissime nella conservazione dell'arte contemporanea, un ambito in cui non esistono ancora teorie o tecniche d'intervento già consolidate. La imprevedibilità dei materiali utilizzati, l'impossibilità frequente di riuscire a caratterizzarli con certezza, la loro natura spesso intenzionalmente effimera, la scomparsa dal mercato e l'irreperibilità attuale di molti materiali, con la difficoltà di reperirne di almeno analoghi, tutto questo conferisce fragilità particolari a molti dei sistemi che ci vengono presentati come espressioni di arte contemporanea. La conservazione ne risulterà particolarmente ardua; problemi peculiari spesso inediti si presenteranno, ad esempio, nei casi frequenti in cui le opere debbano essere spostate e movimentate per trasferirle; è un argomento di grande interesse e attualità, di cui si è discusso ampiamente in una recente giornata di studio presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna.

Ma anche opere realizzate all'origine con le tecniche più solide e accreditate presenteranno delle fragilità, derivanti, in questo caso, proprio dalla loro condizione di perfezione. È tuttora in corso nell'ambito di **Restituzioni** il restauro della sublime *Trasfigurazione di Cristo* del veneziano Giovanni Bellini, uno dei grandissimi di ogni tempo. La particolare fragilità del dipinto del Museo di Capodimonte deriva in questo caso dalla sua stessa integrità, ove il più minimo elemento che possa appena turbarne la perfezione, viene ad assumere un'invasività inaccettabile. Come sempre, la comprensione e la valutazione dei casi singoli sono determinate dalla loro relazione con un contesto più ampio. Una criticità di un millimetro quadrato potrebbe essere assorbita con difficoltà assai minore in una grande tela del Tintoretto, ad esempio, e non si tratta soltanto di una questione di mere dimensioni; è la pittura del Cinquecento veneto che tollerebbe minimi incidenti della superficie pittorica (lacune, abrasioni) assai più facilmente delle compatte superfici quattrocentesche.

E, naturalmente, le metodologie d'intervento hanno fatto sì da rispondere sempre meglio alle criticità conservative, mettendo a punto mezzi tecnici tali da minimizzare sempre più l'invasività inevitabilmente inerente a qualsiasi operazione di restauro. Le puliture delle superfici policrome hanno compiuto passi determinanti in tal senso a partire dai primi anni Novanta, grazie alla selettività delle sostanze introdotte dallo scienziato americano Richard Wolbers; e su oggetti della delicatezza delle piume, per rimanere in una tipologia di cui si è discusso qui, si è rivelata preziosa l'applicazione addirittura delle macchine laser. Ma è da avvertire che di norma le tecnologie scoprono nuove possibilità e nuovi campi di applicazione quando in un determinato settore se ne senta la necessità e si dia l'avvio di conseguenza alle ricerche e alle sperimentazioni. Per noi che quotidianamente viviamo il mondo del restauro, la sfida è sempre di identificare, nell'oggetto delle nostre attenzioni, quanta parte vi sia di resistente e intrinsecamente più forte, e quanta sia invece caratterizzata da una fragilità che può provocare reali criticità conservative. Sarà nostro compito mantenere l'equilibrio che ha comunque fatto sì che l'oggetto arrivasse fino a noi, giungendo a minimizzare i rischi delle sue precarietà, e impegnandoci a salvarne tutte le proprietà che lo hanno reso degno di trasmissione alle generazioni future: naturalmente le qualità artistiche, quando sono presenti, ma altrimenti anche soltanto quelle a carattere storico o etno-antropologico, nel rispetto dei pochi che lo hanno realizzato o dei tanti che gli hanno riconosciuto un valore identitario.