## Considerazioni deontologiche e problematiche tecniche nel restauro dei dipinti contemporanei.

Giovanna Scicolone Restauratrice e docente della Scuola

Gli intenti di questo Corso di aggiornamento sono: affrontare con la possibile razionalità, in primo luogo, i numerosi problemi di carattere deontologico che si prospettano al restauratore (e non solo a lui, ma anche a tutti coloro che si interessano ed operano professionalmente nel campo della conservazione) quando si accinge ad intraprendere il restauro di un dipinto contemporaneo.

Ho detto affrontare, non certo risolvere: per risolverli, tali problemi, e comunque sempre nei limiti di quella che può essere una "soluzione" in questa situazione, occorrerà altro tempo ed il concorso di altri contributi di idee ed esperienze che integrino le prospettive proprie del restauratore.

La necessità di affrontare questi problemi ci è stata confermata durante lo svolgimento del primo corso di specializzazione sul restauro dei contemporanei che ho tenuto presso questa scuola nel corrente anno, corso che si è da poco concluso.

Ci è apparso evidente che i maggiori problemi non erano certo rappresentati dalla ricerca delle soluzioni tecnico-operative: a tale ricerca il restauratore è abituato, e finisce sempre col trovare - nel suo bagaglio di esperienza, nella sua ricerca e nella sua iniziativa - la soluzione adeguata. Sono invece gli interrogativi sul risultato da raggiungere, ed addirittura sul

"se" si deve operare che, offrendo varie possibili risposte, praticamente ci lasciano con quella sola che possiamo noi restauratori dare, e con i

conseguenti relativi dubbi.

Non dico, è chiaro, che i singoli problemi non siano già stati rilevati da altri, ed anche evidenziati, come non dico che finora nulla sia stato fatto per cercare una soluzione: tutt'altro. Ma penso che il farne, a questo punto - sia dei problemi che delle possibili risposte - un "censimento", e trarne delle prime conclusioni di "media", potrebbe consentirci di conoscere quale sia in questo momento storico l'orientamento generale da sostituire al

nostro personale punto di vista, (intendo del restauratore) se necessario, per poi procedere con minori perplessità nella nostra opera. E' risaputo che i criteri di intervento per la conservazione non sono validi in assoluto, ma sono espressione di un certo momento storico: ma di questo riparleremo più avanti.

Per queste considerazioni ho ritenuto opportuno chiedere il parere, l'insegnamento, di professionisti qualificati - storici dell'arte e del restauro, museografi e museologi, restauratori ricercatori - in grado di offrirci una risposta e di indicarci gli orientamenti prevalenti, ambito per

ambito.

Conto in questo modo di poter offrire a tutti i presenti l'opportunità di poter recepire questi orientamenti in modo sufficientemente organico, trarne le relative conclusioni personali e contribuire, con le loro idee, alla

formazione di una opinione comune.

E' evidente, a questo punto, come la trattazione di problemi tecnico-pratici debba passare in seconda linea: non perchè siano di secondaria importanza, tutt'altro; ma perchè il tempo a disposizione per questi aspetti, anche se prevalente, è assolutamente insufficiente per poterli affrontare nei loro dettagli. Ne faremo quindi una panoramica, di questi aspetti, approfondita il più possibile in relazione al tempo disponibile, e scenderemo in qualche particolare con le esperienze che i Colleghi di Amsterdam ed i Ricercatori della Syremont ci esporranno.

Nei programmi della Scuola è prevista inoltre la istituzione di altri corsi su specifici, dettagliati argomenti, da affrontare eventualmente anche dal punto di vista pratico: ne do notizia adesso perchè ritengo sarebbe utilissimo che i presenti, o chiunque altro interessato, ci prospettassero le loro idee e le loro aspettative in proposito: questo ci permetterà di calibrare i corsi sulle effettive necessità e di fare di essi anche un punto di incontro

di idee, opinioni ed esperienze.

Tratterò, considerato il tempo a disposizione, un settore ristretto: quello dei dipinti "tradizionali", intendendo per tali quelli che, pur nella loro eterogeneità ed al di là delle sperimentazioni tecniche ed estetiche, possano rientrare in quella che è la consueta interpretazione del concetto di dipinto su tela, che in questo caso generalizzerò al massimo: un insieme di pigmenti e leganti di vario genere e di varia composizione che, stesi in uno o molteplici strati, concorrono - con il supporto e con le eventuali pellicole di preparazione e di protezione - ad esprimere e comunicare un messaggio. Non intendo affrontare in questa sede i problemi posti da opere costituite da assemblaggi di materiali eterogenei (carta, metallo, vetro, pigmenti ad olio e cartoncino) o addirittura commestibili, in quanto queste rappresentano casi molto particolari trattandosi di situazioni estreme che non ci consentono quel minimo di approfondimento-generalizzazione che

questo corso richiede. Anche dipinti più convenzionali che per lo meno non siano polimaterici in senso lato offrono gli stessi spunti.

Già da tempo gli specialisti che operano nel campo della conservazione e del restauro hanno rivolta la loro attenzione al caso specifico e ricco di stimoli del rapido degrado delle opere contemporanee, che tende pericolosamente ad accentuarsi: questo rende improcrastinabile una capillare informazione ed un più stretto confronto fra gli operatori.

Restaurare un'opera d'arte contemporanea non richiede una diversa deontologia professionale del restauratore, ma esistono alcune prospettive che negli interventi tradizionali hanno una più precisa configurazione e più marcati confini.

Pensiamo soltanto a come la ricerca scientifica e lo studio critico ed estetico delle opere antiche ci abbiano resi capaci di intervenire, per la conservazione di tali opere, in tempi più o meno lunghi e con maggiori o minori difficoltà, ma in ogni caso con buoni risultati.

Nel restauro dei contemporanei l'indagine scientifica e quella criticoestetica, se condotte con gli stessi criteri ed aspettative, possono essere insufficienti e possono addirittura complicare i problemi del restauratore che in questo campo specifico deve molte volte riconoscere di trovarsi di fronte a situazioni nelle quali troppi sono i dati discordanti tra loro da un punto di vista conservativo ed estetico, dati che devono essere simultaneamente tenuti presenti nel momento operativo.

Prendiamo ad es. il caso dei dipinti monocromi non verniciati per i quali la perfezione esecutiva è importantissimo elemento estetico: per la loro pulitura per danni accidentali localizzati, come impronte o sporco diffuso depositatosi col tempo, le necessità operative del conservatore spesso non coincidono con le intenzioni estetiche dell'artista in quanto, mancando appunto la pellicola di vernice, che riveste connotazioni estetiche e conservative, l'operatore si trova a dover intervenire su superfici opache o lucide o miste la cui matericità è estremamente delicata.

Sono state affrontate varie possibilità operative, ma il problema può interessare casi estremi nei quali nessuna soluzione è applicabile. Non solo: molto spesso le particolari mescolanze di materiali diversi generano processi inarrestabili di degrado di fronte ai quali ogni intervento diventa impossibile e tutte quelle che sono state le conquiste tecniche applicate al restauro dei dipinti antichi non sono idonee a risolvere il problema.

Due affermazioni di J.Pollock e G.Barsanti mi sembrano estremamente significative: il primo ha affermato: "La tecnica è il risultato di una necessità. Nuove necessità richiedono nuove tecniche".

E Bonsanti: "Restaurare vuol dire lasciare un segno, il nostro segno, sopra un'opera che era nata senza di noi, che in origine non ci prevedeva". Il restauratore deve avere piena consapevolezza della portata di queste due affermazioni: non si può affrontare il restauro dei materiali sintetici usati nei dipinti degli ultimi decenni come se si trattasse dei materiali delle opere

antiche, perché le tecniche sperimentali usate non ce lo consentono; ma neppure ci dobbiamo sentire giustificati, intervenendo su opere recenti,

dall'uso indiscriminato di prodotti sintetici.

L'importante è ricordare, di fronte ad ogni opera, quanto le nostre interpretazioni, valutazioni e decisioni siano irreversibili per la sua

matericità e per il significato di cui è portatrice.

Si parlerà nei prossimi interventi più estesamente del problema della reversibilità e durabilità dei materiali, ma vorrei fosse già posto come punto fondamentale il riconoscimento che trattando un corpo poroso, quale è appunto il dipinto, qualunque materiale immesso e quindi qualunque intervento, non potranno mai essere totalmente rimossi o "annullati" e sarà quindi impossibile il ripristino delle condizioni precedenti il restauro. Ma su questo punto avremo occasione di ritornare più in dettaglio.

Altro punto fondamentale: non esiste un metodo di restauro ottimale a tutte le opere che possano apparirci simili, e l'errore di cercare la "ricetta", già deplorevole per gli antichi, diventa addirittura imperdonabile per le opere

contemporanee.

Il restauratore dispone di coscenze tecniche e teoriche, e partendo da queste ed opportunamente applicandole ai casi particolari, può giungere

caso per caso all'intervento più corretto ed appropriato.

E' indispensabile che il restauratore sappia collocarsi fra le competenze culturali e tecniche che si occupano di conservazione con la propria fisionomia ben definita, e con queste deve saper collaborare: deve essere insomma il momento di attuazione pratica e di consapevole collegamento con le conoscenze del chimico e dello storico dell'arte. Per poter fare questo deve conoscere in modo sufficientemente approfondito i loro linguaggi. Non esiste "comunicazione" senza che ciascun comunicante disponga degli stessi codici per realizzarla.

Non si tratta più, oggi, di passarsi di mano in mano "ricette" magiche, come avveniva nel primo '900. Pensiamo alle miste che prendevano il nome dalle opere sulle quali erano state usate con successo, e che finivano per essere applicate su tutti i dipinti di quello stesso autore o di quella stessa epoca con generalizzazioni estremamente semplicistiche e pericolose, senza la comprensione del significato dell'uso di un certo tipo

di materiale e della sua funzione specifica.

Solo la comprensione approfondita dei materiali, della loro composizione, dei metodi per il loro uso e dei modi del loro degrado, la conoscenza insomma di tutti quei parametri che determinano la possibilità di scegliere un prodotto piuttosto che un altro nelle diverse fasi del restauro, solo questa approfondita conoscenza tecnica può rendere il restauratore un consapevole operatore, tenendo sempre presente la filosofia, la volontà estetica ed ideologica dell'artista, dell'epoca, della corrente dell'opera presa in esame.



Il problema del restauro dei dipinti contemporanei verrà quindi affrontato o meglio impostato secondo ottiche fondamentali per il restauratore: l'aspetto culturale storico-estetico, l'aspetto scientifico e l'aspetto tecnico, quest'ultimo sempre dipendente dalla valutazione comparata dei primi due. Il momento operativo è un momento che richiede attenta valutazione ed interpretazione critica, multidisciplinarietà di approccio e, non ultima, la coscienza del momento storico attuale e della sua inevitabile influenza sul nostro atteggiamento.

Nel restauro, nelle diverse epoche, si riconoscono infatti i gusti, gli atteggiamenti e le scelte artistiche dell'epoca stessa: i restauri sono datati

quanto gli stili delle opere d'arte.

Noi stiamo attraversando un periodo di "scientificità" che ci porta al rispetto dell'opera nella sua unicità, al rispetto del suo valore documentario, alla consapevolezza che non abbiamo il diritto di alterarne in alcun modo il messaggio.

Non possiamo avere la presunzione di operare con leggerezza interventi che potrebbero pregiudicarne la lettura e la funzione futura né permetterci soluzioni momentanee la cui validità è verificabile in ristretti limiti di

tempo.

Nel restauro dei dipinti contemporanei gli stimoli sono molteplici: molto spesso gli interventi veri e propri si risolvono in brevi operazioni conservative ed estetiche mentre la fase di studio preliminare ha richiesto tempi più lunghi e presentato maggiori difficoltà. Il rapporto fra necessità, obbiettivi del restauro ed attese della tutela, della valorizzazione e della fruizione e quindi delicatissimo ed ancora una volta ci rendiamo conto che determinante è il momento sociale (ad es. il gusto archeologico di un'epoca esalta il rispetto del frammento). Gli esempi storici sono infiniti. Quindi, prima di tutto, bisogna verificare cosa l'opera richiede dal punto di vista artistico, nel suo specifico significato. Questo è un limite al restauro più di cosa è realizzabile tecnicamente.

Queste riflessioni non sono una filosofia ai margini del lavoro pratico, ma

ne sono i presupposti effettivi e concreti.

Il primo problema che ci si trova ad affrontare prendendo fra le mani un'opera d'arte contemporanea degradata è, paradossalmente, se abbiamo il diritto di restaurarla. Le opere effimere non ci chiedono di risolvere un problema tecnico, ma prima di tutto se risolverlo, e quindi se effettuare il restauro, se l'atto conservativo sia desiderabile. Pensiamo a Magritte che nenga la necessità del mantenimento, della durata dell'opera, o a Rot, che vuole introdurre nell'arte il principio della vita organica (nascita-vitamorte) o a Beuyus, che difende i segni di decadimento che evocano la transitorietà la fugacità dell'opera. Pensiamo ancora alla precisa volontà ideologica che porta Reis ad immergere i suoi quadri nei fiumi, o Munch ad esporli alle nevicate.

Se quindi il deterioramento è stato pensato o concepito dall'artista, il restauratore è autorizzato a fermarlo? E fino a che punto tale degrado è

accettabile e fa parte dell'opera?

Una risposta particolare ci viene da Mario Reis: nelle sue "immagini d'acqua" Reis distingue fra lo sporco "voluto" depositato dall'acqua, e la patina, l'alterazione che si produce successivamente che lui non accetta.

In linea di massima nei dipinti contemporanei non abbiamo complessi diversificati nei quali nei quali i materiali concorrono ciascuno a formare l'immagine rivestendo ruoli ben precisi: in molte opere contemporanee il materiale è di per sé stesso il messaggio.

Come porci di fronte al restauro di un'opera minimalista quando sappiamo che il suo autore la considera esistente indipendentemente dai modi della

sua realizzazione materiale?

Per poter rispondere a tutti questi interrogativi è necessaria una approfondita analisi dell'opera e della volontà del suo autore. Diventa così indispensabile arrivare a definire di volta in volta se il valore predominante dell'opera risiede nell'idea o nel materiale. Essendo nostro compito principale quello di consegnare al futuro l'opera, ci viene più spontaneo tendere a privilegiare il materiale, ma essendo dell'artista il diritto di decidere il destino della propria opera, dovremo anche accettare, ad esempio, degli interventi falsificanti da un punto di vista storico ma che comunque rispettano l'idea comunicata dell'autore o, ad es., il degrado

Dobbiamo comunque tenere presente che la stretta correlazione ideamateriale comporta nel fruitore che ha afferrato il messaggio dell'opera una estrema sensibilità al disturbo causato da un danneggiamento anche

minimo.

Su opere quindi con stretta dipendenza fra idea e materiale, il danno

disturba molto pesantemente il contenuto espressivo.

Inoltre, più la composizione è semplificata, più disturbante è la percezione del danno. E' essenziale quindi per una analisi percettiva dei valori dell'opera, osservare come è strutturata la superficie: lo spazio e la profondità dell'immagine dipendono infatti da come è trattato il materiale, dalla rifinitura lucida o opaca, dalla planearità o irregolarità del rilievo.

Il danno può diventare non solo punto di disturbo, ma arrivare fino a

rivestire la stessa importanza di un elemento compositivo.

Bisogna tenere presente - dice Althofer - che ogni opera d'arte moderna è portatrice visuale di fenomeni materiali la cui comprensione è legata direttamente alle particolarità, caratteristiche ed aspetto del materiale, e che ogni conservativo rischia di manipolare irrimediabilmente sia il materiale che l'idea.

Il raggrinzimento di certe pennellate di Morlotti, o le profonde spaccature di certe sue campiture, alterano la poetica dell'opera, ma un raggrinzimento di pellicole che già ricercano effetti speciali di granulosità e di irregolarità superficiale possono essere accettati per il riconoscimento della storia dell'opera stessa?

Dobbiamo riconoscere che dipinti con superfici strutturate rozzamente risentono meno dei danni. Anzi, i danneggiamenti possono aumentarne il

contenuto espressivo.

Essenziale in questo caso è potersi avvalere del contatto diretto con l'artista per rispettare, senza illazioni personali e parziali, il significato dell'opera. Ma in questo stesso ambito il problema si ramifica. Dobbiamo stabilire fino a che punto un'opera consegnata all'umanità debba essere giudicata dal suo autore degna o meno di conservazione, ed in quali termini.

L'artista, con il passare del tempo, approfondisce problematiche diverse. Spesso cambia stile e tecnica esecutiva. Fino a che punto nella sua evoluzione è scontato che possa conservare obbiettività di giudizio verso opere precedenti nelle quali può non riconoscersi più completamente?

E fino a che punto ciò che rappresenta grave degrado per la pellicola pittorica può essere addirittura conquista estetica accettata ed apprezzata dall'autore? Può l'artista possedere la mentalità per poter effettuare il restauro di una sua opera? O il suo atteggiamento critico-interpretativo non lo porta piuttosto a rivedere, giudicare l'opera, invece che accettarla nel suo stato attuale?

E' indispensabile una stretta collaborazione fra il restauratore e l'artista, collaborazione nella quale ciascuno porti la sua peculiare impostazione e visione culturale e tecnica. Solo grazie a questa collaborazione correttamente impostata si potranno porre le basi per un intervento il più possibile rispettoso dei significati e della matericità dell'opera nel suo complesso.

Nel caso di opere che presentino particolari danneggiamenti non reintegrabili (lacune su campiture monocrome di impossibile ricostruzione imitativa) l'artista può essere indotto a "rifare" la zona, a rispruzzarla di colore, a ricostituirla, insomma, in un tutto omogeneo con le caratteristiche

di uniformità che aveva perso.

Qui vorrei aprire una piccola parentesi ricordando che un danno su opere "strutturate rozzamente" costituisce generalmente soprattutto un problema conservativo, mentre dei danni su opere "rifinite" costituiscono un problema maggiore da un punto di vista estetico. Il problema della autenticità, della originalità e della storicità rimane.

Si può interpretare, quando anche ogni esigenza conservativa sia stata rispettata, come corretto l'intervento che altera o modifica l'estetica, anche

se in mano dello stesso autore?

Fino a quando un'opera mantiene la sua autenticità?

Nell'epoca di Benjamin e della riproducibilità tecnica dell'arte, quando l'estetica, l'arte, diventa riproducibile, come si può conservare solo l'idea, solo la storia?

Allora, più profano è il materiale utilizzato dall'artista, più indolore dovrebbe essere per il restauratore la sua sostituzione?

E fino a che punto la documentazione arriverà a poter sostituire

l'originalità?

Pensiamo a Warhol che affermando "ognuno è creativo" firmò opere eseguite da conoscenti: non si è fatto sempre riferimento all'autenticità come ad una caratteristica della materia, come portatrice di irripetibili valori

e significati?

Passiamo ad un'altra considerazione: è una realtà delle opere contemporanee quella di essere costituite spesso da materiali che non possono essere ricostituiti per l'impossibilità di ricreare correttamente il procedimento tecnico seguito, procedimento che è difficile indagare esaurientemente e che spesso neppure l'artista ricorda. E' indispensabile in questo caso usare gli stessi materiali per integrare una lacuna, o è sufficiente imitarne l'effetto?

La corrispondenza estetica non ha rapporto con la durata delle parti aggiunte che, uguali o diverse dall'originale, in ogni caso non possono equipararsi nella loro struttura allo stato di conservazione complessivo

attuale dell'opera.

Ma, ancora, l'opera ha il diritto di invecchiare per ragioni storiche o

comunque per se stessa, per la sua stessa natura?

Nelle opere antiche i conservatori, che hanno per loro stessa formazione un rapporto culturale materico con l'opera, riconoscono ad esempio nella

craquelure una bellezza "storica" di inestimabile valore.

Le craquelures cocleari del taglio più o meno profondo, degli alligatoring dal bordo più o meno regolare, nel loro significato così strettamente dipendente dalla storia dei materiali usati nell'opera, superano quello che è obbiettivamente un danno estetico ed abbelliscono quasi l'oggetto deteriorato. Certi danni sono inoltre "firme" degli autori forse più della stessa impostazione stilistica.

Per le opere contemporanee l'invecchiamento è indubbiamente prematuro ma è pur sempre collegato alla materia ed alla storia dell'opera. Non dovremmo allora accettare esteticamente l'entità di certi danni ed intervenire dal punto di vista conservativo come per le opere antiche?

Vorrei insomma che anche di fronte ad un monocromo danneggiato avessimo i riferimenti materici ed ideologici per poterne accettare il messaggio alterato dalla storia con la stessa disponibilità con la quale accettiamo una tela del '500 estesamente crettata il cui messaggio è ugualmente alterato rispetto al momento in cui fu compiuta dall'autore.

Sarebbe quindi auspicabile che in una cultura materiale come la nostra fossimo capaci di accettare il degrado irreparabile e innascondibile riuscendo egualmente a godere di un messaggio estetico irripetibile, nella consapevolezza della integrità che l'opera aveva inizialmente e del suo significato.

Solo una profonda conoscenza dei materiali costitutivi e dei significati può portare a questa rispettosa comprensione di cui le opere contemporanee

ancora non godono nei confronti delle opere più antiche.

E' un campo delicatissimo di riflessioni: ogni opera d'arte dipende, nel suo invecchiamento complessivo, dal degrado del suo elemento costituente più debole. Tale invecchiamento irregolare può produrre alterazioni significative nella costruzione dell'opera, quasi cambiarne il concetto originariamente espresso.

Oltre quindi alla conoscenza dei modi di tale degrado il significato intimo dell'opera è sufficiente o insufficiente a farci leggere il suo messaggio nel

tempo attraverso ed oltre il degrado?

E se riconosciamo alla materia di essere portatrice di valori artistici irripetibili, in quale momento questa caratteristica cessa di essere valida? Nelle opere degli artisti contemporanei vi è la ricerca di nuovi metodi di comunicazione, la sperimentazione di tecniche spinta verso complesse manifestazioni polimateriche. Gli antichi cercano di rompere le rigide separazioni fra manifestazioni culturalmente divise in ambiti ben precisi: tanto di reinterpretazione oltre la superfice delle tele anche lo spazio che le circonda, cercano di assorbirlo nella tela o di proiettare la pellicola pittorica verso l'esterno. Anche il supporto diventa di per se stesso opera d'arte non per come era stato valutato nel passato, e cioè come semplice mezzo per il compimento della opera, ma come significativo messaggio di per se stesso. Abbiamo opere effimere dove lo stesso deterioramento diventa valore estetico, opere fatte per durare solo il tempo della loro realizzazione. Se l'opera vuole esprimere provvisorietà e caducità, i suoi stessi materiali devono degradarsi e perire. In questo caso il restauratore deve saper accettare il significato estetico e storico ed evitare di tentare imbalsamazioni (eat-art nel plexiglas). Disponiamo oggi fortunatamente di diversi mezzi di riproduzione delle immagini: diapositive, video-taps ecc. Grazie a tali sistemi possiamo "conservare" performances, happenings ed anche opere fisse materiali che chiedono di perire in nome del loro stesso significato, come abbiamo anche il caso di sperimentazioni "sbagliate", che tenderebbero alla durata senza che i materiali impiegati possano realizzarla. Ma il restauro è solo conservazione o deve essere documentazione storica anche quando non espressamente richiesta? O non voluta?

Tutte queste considerazioni sono intimamente connesse al lavoro tecnico del restauratore, devono precederne l'operato, devono indirizzarlo e

guidarlo.

Il conservatore, prima di affrontare l'intervento, ha a disposizione più livelli di indagine cui fare riferimento: è indispensabile l'indagine scientifica per il riconoscimento dei materiali costituenti l'opera, per individuarne le cause del degrado, per capirne la tecnica esecutiva. C'è l'indagine riguardante l'ambiente nel quale l'opera ha interagito e l'ambiente al quale è destinata. C'è poi l'indagine artistico-filosofica che

riguarda le precise volontà ideologiche dell'autore e la loro corrispondenza più o meno completa con i materiali che la rappresentano, che ne rendono possibile l'attuazione.

Solo conoscendo questi dati il conservatore può rispettare l'intento artistico ed il messaggio o il valore d'uso dell'opera, può capire il modo migliore di

conservazione e di documentazione futura.

Completare o sostituire parti danneggiate, o fermare un degrado, possono essere allo stesso tempo lodevole o deplorevole iniziativa: sarà solo la

singola opera ad esprimere i modi della sua conservazione.

Un altro quesito stimolante ci si propone quando ci chiediamo se, occupandosi il restauro di fenomeni di degrado, ci si deve occupare solo di quelli imprevisti o fermare, rallentare o prevenire anche quelli prevedibili. Abbiamo detto quindi che affrontare il restauro di un'opera d'arte contemporanea richiede approfondimenti culturali, teorici e scientifici che si avvicinano e per certi versi si discostano da quelli usati per gli interventi

tradizionali.

Le opere contemporanee sono indubbiamente più sensibili di quelle antiche: non sono state generalmente verniciate ed il degrado fisico, chimico e meccanico ha potuto quindi aggredire la pellicola pittorica direttamente, senza che altre pellicole frenassero o potessero ostacolare almeno l'attacco atmosferico.

I supporti non sono stati trattati, preparati all'uso cui dovevano essere destinati (per esempio tele non adatte a sostenere il peso di certe opere a

pesante impasto).

Senza tener conto che i materiali interagiscono e sono interdipendenti fra loro, molto spesso le pellicole possono essere state sovrapposte senza il rispetto dei normali tempi di asciugatura delle pellicole sottostanti appena stese.

Intervenire su una parte del dipinto piuttosto che sull'altra può costituire

una alterazione, anche grave, dell'equilibrio dell'opera.

Le superfici, (pensiamo ancora ai monocromi) giungono ad effetti di plasticità, trasparenza ed opacità uniformi ovunque per cui ogni minima

interruzione altera la fruizione dell'opera irreparabilmente.

Bisogna poter prevenire il degrado di queste opere: bisogna creare condizioni che permettano la perfetta conservazione dell'opera negli ambienti museali, controllare il microclima e le condizioni di illuminazione ed anche, in molti casi, evitare gli spostamenti e, quando siano necessari, effettuarli solo dopo aver assunto le necessarie precauzioni.

Sono necessari infine attenti controlli periodici, ovvero quella che viene

genericamente definita "manutenzione".

Quanto ho detto è superfluo, è evidente, per tutti gli operatori della conservazione, ma dovrebbe essere in ogni caso a conoscenza anche dei privati e di chiunque, a qualsiasi titolo, detenga queste opere, molte volte trascurate per ignoranza o peggio per incuria. Ricordiamo a questo

proposito che le opere con meno di cinquanta anni di vita non godono di alcuna tutela e che, quindi, il loro restauro non è controllato, verificato, seguito dalle diverse competenze indispensabili per una sua corretta impostazione, ed i danni da ciò derivanti possono essere irreparabili sia dal

punto di vista conservativo che estetico.

Ritornando sull'argomento specifico, ricordiamo che gravissimi possono essere i pericoli cui viene sottoposto un dipinto contemporaneo qualora venga trattato indiscriminatamente con i materiali e le tecniche consuete negli interventi sulle opere antiche. Ogni opera, antica o moderna, comincia ad assestarsi, e quindi a degradare - inevitabilmente - non appena è compiuta. Mentre però l'artista dei secoli passati conosceva a fondo il comportamento dei materiali che usava, e ne utilizzava le caratteristiche per rendere fruibile il suo messaggio, la sua visione artistica, oggi la produzione industriale dei pigmenti, delle vernici e dei supporti ha privato l'artista di questo rapporto insostituibile con i componenti dell'opera, anche se gli ha facilitato l'attività ed i tempi di realizzazione. Ma non si tratta solo di questo: nella maggior parte dei casi, fino ad oggi, gli artisti, come i restauratori, quando hanno utilizzato prodotti già pronti sul mercato, lo hanno fatto ricorrendo a preparati per lo più studiati e finalizzati per altri scopi, quindi non creati per soddisfare le precise esigenze di operatori che hanno dovuto utilizzarli per necessità.

Pensiamo a questo punto anche alla contestazione tecnica che si è espressa attraverso la scelta consapevole, da parte degli artisti, di materiali meno nobili. Per restaurare le opere antiche si è privilegiata la compatibilità dei materiali, come ad esempio l'impiego di colle animali che reintegrano preparazioni contenenti le stesse colle, anche se gli stadi di invecchiamento

non possono mai coincidere.

Anche il semplice rispetto di questa compatibilità porta ad una necessaria diversificazione nell'impostare il restauro di un dipinto contemporaneo. Questa situazione rende evidente come sia essenziale poter comunicare direttamente con l'autore, soprattutto nei casi nei quali il colloquio è indispensabile per comprendere a fondo come certe opere sono state effettuate, costruite tecnicamente: non tanto spesso infatti si trovano casi fortunati come le opere di Albers - della Bauhaus - che usava il supporto dei quadri per indicare i materiali ed i procedimenti adottati.

In molti musei i conservatori lavorano da anni alla costituzione di banchedati sui materiali e le tecniche degli artisti contemporanei e tutta questa documentazione serve di supporto per studi artistico-estetici, nonché per lo

studio dei materiali indispensabili al restauratore.

Passiamo adesso in sintetica rassegna i danneggiamenti più frequenti nelle opere contemporanee e le loro cause, premettendo che in questi avrò occasione di parlare più estesamente prima di trattare i singoli interventi conservativi.

Innanzi tutto quello che è il normale degrado dei materiali costitutivi, che invecchiano allo stesso modo di quelli delle opere antiche (mi riferisco, è chiaro, ai materiali naturali). Avremo quindi formazione di screpolature, ingiallimenti delle vernici, scolorimento di determinate campiture, invecchiamento del supporto.

C'è poi il problema dell'inquinamento atmosferico, delle variazioni di temperatura ed umidità, di tutti i danneggiamenti causati insomma da un

microclima non controllato o inadatto all'opera.

L'invecchiamento prematuro delle opere è invece anormale e dipendente da tutta una serie di fattori: ad esempio dalla possibilità che l'autore abbia violato alcune regole tecniche, proprie alla corretta creazione dell'opera, o abbia usato materiali di quantità scadente. Considerato comunque che il dipinto è una combinazione di materiali eterogenei, sono più frequenti gli errori del pittore ed il problema riguarda quindi i materiali in se stessi.

Si possono quindi avere annebbiamenti, distacchi, screpolature precoci

imputabili a metodologie di lavoro sbagliate.

La fase di preparazione di un supporto è un momento essenziale che molto spesso non viene neppure affrontato dai pittori. Bisogna considerare che ogni tipo di preparazione risponde a particolari esigenze sia dal punto di vista estetico che da quello tecnico; ad esempio preparazioni alla caseina, o ad olio, o emulsioni e preparazioni sintetiche, hanno ciascuna diverse reazioni e diversi effetti estetici: così come la permeabilità delle preparazioni sintetiche, o alla caseina, o all'olio, o la elasticità delle preparazioni a colla o olio, saranno evidentemente molto differenti. Quindi l'artista avrebbe dovuto saper scegliere con molta oculatezza il tipo di preparazione adatto al tipo di pittura desiderato, ma raramente queste considerazioni sono permesse all'artista dal suo bagaglio culturale.

Ancora: molti pittori non hanno considerato il fatto che utilizzando preparazioni a base di caseina, tutto il legante oleoso della pellicola pittorica (essendo la caseina molto assorbente) veniva a trasportarsi, a filtrare e quindi ad arrivare alla tela del supporto ossidandola ed invecchiandola. In questo caso il pittore avrebbe potuto - sapendo e volendo - attenuare il danno utilizzando impasti molto meno fluidi. I problemi dati invece dalle preparazioni a base di colle d'olio sono chiaramente problemi di materiali con grande tensione superficiale, molto sensibili alle variazioni di temperatura ed umidità che per tale motivo creano distacchi e danni anche alla pellicola pittorica creando deformazioni di vario genere. In questo caso l'olio della pellicola pittorica non passa, per assorbimento, dalla preparazione, ma arriva lo stesso alla tela attraverso le microfessure.

Gli artisti dovrebbero tenere presente che la pittura ad olio non si screpola su una preparazione a caseina, come invece avviene su altri tipi di preparazione.

Le preparazioni preferite erano ad olio in quanto più solide, più resistenti ed elastiche, e non assorbono eccessivamente l'olio della pellicola pittorica. Bisogna peraltro separare la preparazione dalla tela con una mano di colla. Alcuni pittori hanno sperimentato preparazioni in colla, olio e PVA ottenendo buoni risultati.

Ed ancora: molto spesso i pittori desiderano una preparazione molto elastica. In questo caso introducono una certa quantità di plastificante (miele, glicerina, olio di ricino) i quali invece agiscono in modo molto negativo sula solidità della preparazione. Quando insomma il pittore non ha una sufficiente conoscenza dei materiali, della loro composizione, delle loro proprietà e dei procedimenti di preparazione, si possono avere notevoli conseguenze negative. Ad esempio è stato sempre molto ricercato l'olio di noci, senza rendersi conto che è l'olio maggiormente soggetto alle fessurazioni. Molti pittori non hanno conoscenza della composizione chimica, delle proprietà, della solidità, della resistenza alla luce dei materiali che utilizzano sia naturali che sintetici. E' facile a questo punto rendersi conto di cosa significhino sovrapposizione diverse di materiali incompatibili che presentano diversi tipi di tensionamento interno della pellicola. Notiamo che certe preparazioni in gesso con aggiunta di bianco di zinco, di piombo o di titanio provocano alterazioni nella colorazione della pellicola pittorica in quanto si ha assorbimento dell'olio da parte della preparazione a causa del particolare valore di CVCP di legante dei singoli pigmenti. Riprenderemo questo argomento quando parleremo più dettagliatamente del degrado.

Vediamo ancora un altro problema considerato da molti artisti: quello dello spessore della pittura, del suo peso, in relazione alla densità della tela, alle dimensioni, al tipo di fibra, e alle altre caratteristiche del tessuto, quali

elasticità, resistenza al creep, anisotropia.

Abbiamo poi strane e complesse sperimentazioni: c'è chi ha utilizzato colori ad olio mescolati a vernici, e non sono pochi. In genere è stata utilizzata la vernice Damar che forma una pellicola piuttosto fragile e diventa biancastra in quanto trattiene l'umidità.

E' stata usata anche la Dammar con bianco di zinco, (v. impressionisti francesi) provocando particolari fenomeni di sfarinamento superficiale.

E, per finire, troviamo telai che nella maggior parte dei casi non sono in grado di svolgere la loro funzione di sostegno estensibile, come dovrebbero. In considerazione di tutti questi problemi, in Russia è stato addirittura istituito, nel 1972, un comitato per valutare i materiali impiegati e scegliere le opere "eseguite bene tecnicamente". Nel 1965 era stato eliminato dalla tavolozza il blù di Prussia e la glauconite, mentre erano raccomandate alcune tempere a base di PVA.

Un ulteriore problema è dato dalle reintegrazioni: considerare il significato dell'opera è anche in questo caso essenziale. Le reintegrazioni pittoriche non sono più un problema di valutazione dipendente dalla estensione delle cadute e delle lacune.

Il significato e la scelta del tipo di reintegrazione non possono rifarsi indiscriminatamente alle considerazioni e metodologie valide per il restauro delle opere antiche: non possiamo paragonare la problematica di reintegrazione di una lacuna che ha privato un dipinto antico di un volto non documentato con la problematica posta da una intera campitura irrimediabilmente persa o semplicemente di una piccola lacuna su un perfetto e speculare monocromo.

Per il dipinto contemporaneo molti restauratori del nord Europa hanno optato per la ricostruzione completa, se possibile anche per mano dello

stesso autore con la collaborazione del restauratore.

Bisogna considerare il fatto che certi danni hanno una precisa incidenza estetica che è diversa appunto da quella dei dipinti antichi: ci sono dei cambiamenti meccanici ed ottici che alterano irreparabilmente il significato dell'opera.

Nel caso del dipinto antico, inoltre, l'occhio è culturalmente più portato al "completamento" estetico-materico della parte mancante, e la scelta fra i diversi metodi di reintegrazione diventa solo più o meno esteticamente

gradita e riuscita.

Per i contemporanei questo bagaglio culturale di "abitudine" alla fruizione e lettura dell'opera manca, e il suo significato stesso può venire alterato in modo altrettanto grave sia dalla perdita di una intera campitura come da una minuscola lacuna in una tessitura omogenea e perfetta.

Impossibile quindi, ancora una volta, generalizzare: il ritocco, la sua entità ed i modi tecnici della sua esecuzione saranno dettati volta per volta dall'opera, come significato e materia strettamente interdipendenti.

Per i concettualisti non è certo la stabilità del materiale a fare l'arte, ma l'atto della creazione e soltanto quello. Viene quindi rinnegato un tratto

individuale e qualunque pennellata viene considerata irripetibile.

Bisogna tener presente che la volontà degli artisti contemporanei può essere quella di rispettare ogni cambiamento della realtà ed ogni modificazione dell'opera compreso il degrado. Tutte le creazioni sono provvisorie, transitorie ed effimere e non viene assolutamente richiesto il restauro, non viene desiderata la durata nel tempo. E' significativa l'affermazione di Duchamp di fronte alla rottura di uno dei pezzi della sua opera "il grande vetro": "L'opera si è finalmente compiuta". E basta pensare a Puvis de Cavannes: "C'è una cosa che è più bella di una bella cosa, ed è la rovina di una bella cosa", ed al gusto della rovina di un Moravia o di un Piranesi con la concezione del deterioramento visto come valore estetico positivo. Del resto, al di fuori di queste concezioni estreme, quale è l'atteggiamento collettivo nei confronti delle antichità e dei templi in

particolare? Nessuno di noi penserebbe di ricostruirli, o di portare a

termine opere incompiute del passato.

Se il vecchio e il degrado hanno un fascino, per il restauratore il problema si presenta in maniera un poco diversa: per le opere di Diter Rot ad es., costituite da muffe per le quali chiaramente continua l'azione biologica, ci dobbiamo chiedere fino a che punto si può consentire una evoluzione in questo senso e quando è opportuno intervenire per arrestarla. E' chiaro che è dannoso sia il voler conservare tutto come voler distruggere tutto, pur riconoscendo che il deterioramento ha indubbiamente una portata estetica e che nel fascino dei materiali degradati vi è il fascino delle forme liberate

Pur essendo la problematica relativa ai contemporanei alquanto complessa, essa può essere facilmente ridimensionata con l'istituzione di banche-dati secondo l'orientamento, come si è detto, ormai prevalente. Se per gli antichi non è possibile fare un lavoro completo e sistematico, per i contemporanei è più facile intervenire, mano a mano che i dipinti vengono

acquisiti da un museo.

E' estremamente importante avere una documentazione dell'opera d'arte contemporanea che comprenda tutti i seguenti fattori: autore, titolo, supporto, peso, misure, preparazione, medium, cariche, adesivi, vernici, finiture, procedimenti tecnici, materiali con i loro nomi commerciali, loro

impiego, degrado che possono subire.

E' importante conoscere la storia dell'opera: chi l'ha commissionata, le mostre, gli eventuali incidenti subiti, i restauri ai quali è stata sottoposta. E' ancora importante, inoltre, che siano sempre disponibili gli studi sull'opera e le pubblicazioni esistenti ad essa relative. Tutti questi dati dovranno essere accessibili, in caso di necessità, al restauratore, che sarà così aiutato nell'individuazione delle difficoltà da affrontare.

Ed infine il restauratore stesso dovrà documentare nella maniera più esauriente possibile il suo intervento, specificando i materiali impiegati e le tecniche seguite, per facilitare eventuali successivi interventi e per evidenziare le scelte teoriche che hanno determinato il tipo di intervento.

Ho esposto, in sintesi, i principali argomenti che saranno trattati in questo Corso: ascolteremo insieme, da oggi, quanto avranno da dirci, ciascuno per la sua parte di sua competenza, i Docenti del Corso. Ad Essi desidero comunque esprimere anticipatamente il più vivo ringraziamento sia per la Loro adesione, sia per l'apporto che, con il loro intervento, offriranno al nostro lavoro.