

Cesare Brandi - Teoria del restauro - Einaudi Torino 1977

Avvertenze. Nel 1960, compiendosi vent'anni del funzionamento dell'**Istituto Centrale del Restauro** di Roma, che avevo costituito nel 1939 e diretto continuativamente fino ad allora, don **Giuseppe De Luca**, letterato e amico di artisti, proprietario delle edizioni di Storia e Letteratura, volle avere in un volume gli scritti e le lezioni che durante quel ventennio avevo dedicato al restauro. **Licia Vlad Borrelli, Joselita Raspi Serra, Giovanni Urbani**, che all'Istituto avevano lavorato sotto di me, si accinsero a ordinare gli scritti e a raccogliere le lezioni.

Nel 1961, chiamato alla cattedra di storia dell'arte dell'Università di Palermo lascio l'Istituto. Il libro uscì a Roma nel 1963, né don Giuseppe De Luca poté vederlo stampato.

Esauritasi ormai l'edizione, ma non la funzione, essendo anzi accresciuta in tutto il mondo l'attività di restauro, ma non altrettanto migliorata, per la formazione di restauratori e di critici d'arte, che alle opere d'arte debbano provvedere, una ristampa era richiesta e vi ha provveduto l'editore Einaudi, nel quadro della pubblicazione delle mie opere.

Nella nuova edizione il testo è restato immutato, non avendo ravvisato motivi di cambiamento, ed essendo d'altronde **un'opera di teoria anche se rivolta a reggere e istituire una determinata pratica**, che nell'opera dell'Istituto Centrale del Resturo vede la sua proficua continuazione. Si aggiunge solo in fine la Carta del Restauro, promulgata nel '72 e che attinge quasi completamente nella sua normativa ai principi che si esplicitarono in queste pagine.

I. Il concetto di restauro

Comunemente per **restauro** s'intende **qualsiasi intervento volto a rimettere in efficienza un prodotto dell'attività umana**, quindi qualsiasi altro intervento o nella sfera biologica o in quella fisica non rientra dunque neanche nella nozione comune di restauro.

In merito ai prodotti dell'attività umana è necessario distinguere il **restauro relativo ai manufatti industriali** (in senso lato comprendendo anche quelli artigianali) finalizzato al ristabilire la funzionalità del prodotto e il **restauro relativo alle opere d'arte**, finalizzato ad un altro scopo anche qualora si considerino manufatti (p.e le architetture e gli oggetti della cosiddetta arte applicata) rispetto ai quali sarà presente, solo in via secondaria il recupero della loro funzionalità (p.e. orologio).

Per comprendere lo scopo di questo tipo di restauro è importante, quindi, individuare lo **speciale prodotto dell'attività umana** a cui si dà il nome di **opera d'arte**.

Tale riconoscimento avviene nella **coscienza di ogni singolo individuo**, in base ad una specifica motivazione che trasforma un prodotto umano qualsiasi in opera d'arte.

La caratteristica peculiare dell'opera d'arte non dipende dalla sua essenza e dal processo creativo che l'ha prodotta, ma per il fatto **che entra a far parte del mondo di ciascun individuo**, che la individua come **prodotto della spiritualità umana**.

Non si tratta di una concezione idealistica, perché anche partendo da un punto di partenza pragmatista, risulta ugualmente centrale l'essenzialità, per l'opera d'arte, del suo **riconoscimento come opera d'arte**.

Vale la definizione di **Dewey**: *“Un'opera d'arte, non importa quanto vecchia e classica, è attualmente e non solo potenzialmente un'opera d'arte **quando vive in qualche 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/riconoscimento** non avviene, l'opera d'arte è **opera d'arte solo potenzialmente**: non esiste in quanto sussiste, in quanto cioè un pezzo di pergamena, di marmo, di tela.

Da tale riflessione discende che **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, anche la qualità dell'intervento ne sarà strettamente determinata, quindi la fase del restauro, che l'opera d'arte può avere in comune con altri prodotti dell'attività umana, non rappresenta che una fase complementare.

Il restauro di opera d'arte deve essere distinto nettamente dal comune restauro e, di conseguenza, essere definito **non in base ai procedimenti pratici che lo caratterizzano ma in base al concetto di opera d'arte da cui 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**.

Il **legame fra restauro e opera d'arte** s'istituisce perciò all'**atto del riconoscimento**, e continuerà a svilupparsi in seguito, ma **nell'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 è costituita, 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 se presente, come nell'architettura, non potrà essere presa in considerazione a sè, ma in base alla consistenza fisica e alle due istanze fondamentali con cui si struttura l'opera d'arte.

L'aver ricondotto il restauro in rapporto diretto con il riconoscimento dell'opera d'arte in quanto tale, permette ora di darne 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.

Dalla struttura fondamentale dell'opera d'arte, nella recezione che ne avviene da parte della coscienza individuale, dovranno **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 della manifestazione dell'immagine, assicura la **trasmissione dell'immagine al futuro** e ne garantisce 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 il riconoscimento appartiene alla coscienza universale** e l'individuo che gode di quella rivelazione immediata si pone immediatamente **l'imperativo categorico e 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**.

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 **altri 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.

Conseguentemente 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**.

II. 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.

I **mezzi fisici di cui abbisogna l'immagine per manifestarsi rappresentano un mezzo e non un fine** ma questo assunto non deve esimerci dall'indagine di che cosa costituisca la materia rispetto all'immagine, prescindendo dell'estetica idealistica.

Del resto già Hegel, filosofo idealista per eccellenza, non poté esimersi dal riferirsi al «materiale esterno e dato», seppure non definì la materia riguardo all'opera d'arte.

Nel suo rapporto con l'immagine la materia acquista una precisa fisionomia ed è in base a tale rapporto che deve essere definita.

Solo in un **secondo momento**, quando si giungerà **all'intervento pratico di restauro**, sarà necessaria 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**, usando quindi un **punto di vista fenomenologico**

(fenomenologia=lo studio e la classificazione dei fenomeni, quali si manifestano all'esperienza nel tempo e nello spazio).

In questa ottica la **materia** si manifesta in «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” (piace ciò che viene visto).

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**.

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 per trasporre la pittura su tela. 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 ad una ricostruzione o anastilosi. In questo **caso l'aspetto non può essere considerato solo la superficie esterna dei conci**, 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 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 ha fatto considerare come identici, ad esempio, il marmo ancora non estratto da una cava e quello che è divenuto statua: mentre il marmo non estratto 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 manufatto dell'opera dell'uomo,

e fra il suo essere carbonato di calcio e il suo essere l'immagine si è aperta un'incolmabile discontinuità.

Chi allora credesse, per il solo fatto di avere identificato la cava da dove 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 certuni 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 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 sua importanza come struttura, arrivando allo stesso risultato d'assimilare aspetto e forma ma dissolvendola come materia. La distinzione basilare dell'aspetto dalla struttura può arrivare talora ad una **dissociazione tale che l'aspetto preceda la struttura**, ma solo in quei casi in cui l'opera d'arte non appartenga al novero di quelle figurative, come la **poesia** e la **musica**, nelle quali la struttura - 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 di **materia come attinente alla epifania dell'opera d'arte**, va indagato il **concetto di unità**, utile a definire i **limiti del restauro**.

L'unità dell'opera d'arte in prima battuta deve essere considerata come **unità qualitativa e non quantitativa**.

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**.

Così, **se l'opera d'arte risultasse composta di parti che siano ciascuna un'opera d'arte**, in realtà noi dovremo concludere che o **quelle parti singolarmente non sono così autonome come si vorrebbero**, perdendo quel valore individuale per essere riassorbite nell'opera che le contiene o **l'opera d'arte che le contiene è una raccolta** e non un'opera d'arte unitaria.

Prendendo il caso del mosaico per la pittura, dei mattoni e dei conci per l'architettura, 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.

Ma una volta **accettata per l'opera d'arte l'“unità dell'intero”** occorrerà domandarsi se questa unità non riproduca **l'unità organica o funzionale** quale viene fondata continuamente dall'esperienza, secondo la quale **la parte richiama sempre l'intero**: 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. 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**: 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**. 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 sé 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 e non oltre. Di questa osservazione noi possiamo dare delle prove indirette. Si pensi ad una persona che s'imbatta in una testa tagliata: nell'orrore che proverà, neppure un istante potrà dubitare che appartenessero ad un individuo. Ma la raffigurazione in scultura di una di una testa non susciterà nessun orrore e non suggerirà il pensiero che vi si raffiguri delle parti di un organismo rescisse da questo organismo. Tanto che accorreranno speciali accorgimenti perché **la raffigurazione in scultura di una testa isolata possa interpretarsi senza ipotizzare due diversi significati come di una testa staccata dal busto o come isolata**: si pensi all'iconografia della **testa di San Giovanni Battista** posta su un vassoio.

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 corrisponde all'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 **(1) l'opera d'arte gode di una singularissima unità per cui non può considerarsi come composta di parti: (2) questa unità non può essere equiparata all'unità organico funzionale della realtà esistenziale**. Donde discendono **due corollari**.

Per il primo noi deduciamo che **(1) 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 superstite, in ogni frammento**.

Per il secondo, si inferisce che **(2) 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. esPala Baronci

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 contemperamento, 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.

La lacuna dell'opera d'arte, è un'interruzione del 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-psicologie** 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**, schema spontaneo della percezione di istituire in una percezione visiva un rapporto di figura di fondo.

Nel tessuto della pittura la lacuna diventa "figura" non prevista e viene colta come figura a cui la pittura fa da fondo: donde alla mutilazione dell'immagine si aggiunge 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 spengere 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** e qualsiasi presunta tinta neutra in realtà veniva ad influenzare la distribuzione cromatica del dipinto

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 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** (Fig 1).



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.**

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.**