

Michele Amadò

Programma radiofonico alla Radio svizzera di lingua italiana, anno 1963.

**ESTETICA E RESTAURO**  
Tra conservazione e dissoluzione

Terza puntata

Colloquio con Luigi Pareyson

*Aristotele:* cari radioascoltatori terminiamo oggi il nostro ciclo di emissioni sul rapporto tra estetica e restauro. Colgo l'occasione per ringraziare ancora la *Radio svizzera di lingua italiana* di avermi invitato a moderare quest'appassionante dibattito. In realtà ai miei tempi più che di conservare ci occupavamo di fare, ma forse, nell'ambito letterario, ho contribuito alla valorizzazione, e in tal modo alla conservazione, della tragedia greca, che il mio maestro Platone voleva bandire dalla *Repubblica*. Saluto Luigi Pareyson, che già era stato con noi in un'intensa, e a volte infuocata, discussione con Cesare Brandi che abbiamo interpellato a causa della sua recente pubblicazione "Teoria del restauro". Abbiamo invitato Pareyson perché ha scritto, la sua *Estetica* ponendola esplicitamente in alternativa a quella di Benedetto Croce, dunque una posizione che si distingue anche da quella di Brandi, che, pur con le giuste distinzioni, è di scuola crociana.

*Pareyson:* buon giorno a Lei e ai radioascoltatori. Con grande piacere ho accettato questa bella opportunità, da parte della vostra *Radio*.

*Aristotele:* diversi radioascoltatori hanno scritto per sollecitare questa nuova puntata affinché, oltre alle critiche espresse, Pareyson proponesse una sua ipotesi di teoria del restauro, in senso costruttivo, e Pareyson ha gentilmente accettato l'invito.

Nella precedente emissione si è delineata una notevole differenza tra la concezione estetica di Pareyson e quella di Brandi, in particolare sulla questione del ruolo della materia nell'opera d'arte, che per Pareyson è analoga a un organismo vivente. Indirettamente ciò è già dichiarato nella decisione di Pareyson di non definire sua estetica una teoria della forma ma della formatività, termine un poco complesso che mi permetto di parafrasare dicendo che è un'estetica che pone l'accento sull'attività del fare e del produrre piuttosto che su quella più statica del contemplare. È corretto?

*Pareyson:* mi fa onore la sua perfetta traduzione.

*Aristotele:* prima di lasciare la parola a Pareyson, dopo lo stacco musicale, facciamo ascoltare alcuni momenti salienti della precedente trasmissione.

**Stacco musicale.** Mozart, *Don Giovanni*, atto primo, scena seconda: *Madamina, il catalogo è questo*.

*Aristotele:* cosa ne pensa Brandi sulla similitudine fra forma d'arte e organismo vivente?

*Brandi:* a mio avviso è errato parlare dell'opera d'arte utilizzando la metafora dell'organismo vivente, come fa Pareyson. Per una corretta interpretazione dell'opera d'arte è determinate evidenziare la concatenazione formale imposta dall'artista alla materia che utilizza. Nell'opera d'arte è l'unità che conta. Ma escludo che l'unità realizzata in essa possa essere concepita come quella organica e funzionale. È da scartare certamente che l'opera d'arte sia simile a un organismo. Insomma il manufatto d'arte non rientra nell'elenco appena fatto da Leporello.

L'unità che spetta all'intero nell'opera d'arte è da distinguere da quella che appartiene al mondo naturale. L'opera d'arte non è costituita da parti che avrebbero un valore artistico in quanto sezioni; l'organismo naturale invece è un totale composto di porzioni.

*Aristotele:* entrambi parlate dell'unità dell'opera come fattore cruciale, ma l'intero di Brandi è senza parti. Ne deriva una diversa concezione metodologica?

*Brandi:* certamente, gli approcci a una cosa naturale composta di parti sono diversi a quelli rispetto a una cosa artificiale che non ha pezzi. Facciamo l'esempio dei mattoni, o delle tessere musive, o dei concetti: una volta sciolti dalla concatenazione formale imposta dall'artista tornano a essere inerti, e non conservano alcuna traccia efficiente dell'unità in cui erano stati condotti dall'artista. In un organismo vivente, al contrario, la mano mozzata in sé rinvia a un braccio, è appunto porzione; non lo sono i mattoni che tornano a essere materia inerte. I vocaboli in un dizionario sono come i mattoni, non sono le parole di una poesia nella sua unità. Ciò che vale per l'opera d'arte è l'unità. L'intero è costituito dalla forma data dall'artista. Non funziona allo stesso modo nel caso dell'organismo vivente. Nessuno dubita, se vede la testa di un agnellino sul banco del macellaio, che questo avesse, da vivo, quattro zampe. Nell'opera d'arte, al contrario ogni postulato di integrità organica si dissolve.

Nell'artefatto conta solo l'unità dell'immagine e l'immagine è veramente e solamente quello che appare, secondo ciò che ha voluto l'artista. Il braccio dipinto in un quadro non è un arto, ma ad esempio una funzione semantica. L'unità del dipinto è tutta nell'immagine realizzata; se ne deduce che l'opera d'arte è definita da questo tutto e non dalle sue parti.

*Aristotele:* sembra che abbiamo toccato una questione importante. Chiediamo cosa ne pensa Pareyson.

*Pareyson:* dalle ultime affermazioni di Brandi appare una concezione di materia come elemento tricotante da spengere. La trasformazione estetica coincide con la riduzione di quest'ostentazione di potere al fine di

lasciar essere solo l'immagine pura, inconsustanziale. La materia, nell'operazione artistica si annullerebbe diventando immateriale, celeste ma nel modo del fantasma.

Ciò, lo ripeto, mi pare sminuire in modo consistente l'affermazione di Brandi nella sua *teoria* di rivalutare la materia rispetto alle estetiche idealiste. Anzi direi che la sua posizione non si distanzi poi così tanto da quelle. Infatti, a suo avviso la materia rimane sostanzialmente mezzo, strumento; e in qualche modo sempre separata dall'opera d'arte in sé la cui essenza sarebbe l'immagine immateriale. Nell'estetica di Brandi, a mio avviso, vi è un'alterità tra materia e aspetto che non può essere superata se non annullando la sostanza. Con questa lettura ben poca esperienza artistica del '900, che a volte esalta la materia, può essere compresa.

*Brandi:* Croce avrebbe posto questa domanda: si tratta ancora di arte? Molte esperienze artistiche del '900 sono arte? Nell'arte la materia va in secondo piano, in sordina, ecco il senso estetico della patina; è dal concetto di opera d'arte che deduciamo questa posizione estetica come criterio prevalente per il conservatore/restauratore. Vi è certo un'esperienza artistica del '900 che al contrario fa sfoggio della materia. La mia posizione sarebbe contraddetta da un capovolgimento del concetto di arte e di estetica per cui la materia debba fare aggio sull'immagine. Ma così facendo l'arte somma sarebbe l'oreficeria.

*Pareyson:* ma neppure per sogno. L'arte non è il prodotto di un'estetica; l'estetica è una riflessione che interpreta la concreta esperienza artistica, e che in questo confronto si modifica. A mio avviso Croce a causa della sua visione estetica non è stato in grado di comprendere molte esperienze artistiche contemporanee. Parlare della materia nell'arte come mezzo, necessario solo per motivi o edonistici e mnemonici, è a mio avviso un errore, sia al fine di comprendere l'opera d'arte sia per dedurre i criteri della sua conservazione. Per Brandi la materia, al suo più alto grado, ha la funzione di trasmettere, e ne deduce che il criterio prioritario per un conservatore/restauratore sia quello di mantenere tale qualità di trasmissione della materia. Ipotizziamo che sia possibile, in certe condizioni, sostituire una materia-veicolo o struttura a un'altra. Potremmo costatare ad esempio che i muri su cui sono dipinti gli affreschi sono la causa del loro degrado, e decidere di staccare sistematicamente i dipinti e incollarli su tela, supporto meno pericoloso, al fine della conservazione dell'aspetto. Dunque anche la materia veicolo, sempre che le nuove tecnologie lo permettano, potrebbe essere in teoria sostituita con una materia in grado di tramandare l'immagine in modo migliore. Non crede Brandi che in tal modo si tradirebbe l'opera considerata nel suo contesto fisico e culturale? *Brandi:* per il bene del clima di questa emissione lasciamo correre le provocazioni di Pareyson sulle capacità di Croce o mie di comprendere il fe-

no meno artistico contemporaneo. E per altro Pareyson sa bene che ritengo lecita l'attività di stacco, a condizione che l'aspetto non sia toccato, ed è il principio fondamentale della mia teoria: **si restaura solo la materia**. Qui le nostre posizioni non si possono conciliare.

*Aristotele:* vi chiedo di concentrarvi con serenità sugli argomenti.

*Pareyson:* mi scusi Brandi, vorrei capire meglio! Da una parte Lei afferma che la materia ha un'importanza essenziale, come luogo-tempo unico e irripetibile dell'opera d'arte, e dall'altra caratterizza la materia come semplice mezzo. La nobiltà dell'opera d'arte è dunque in prevalenza o tutta nell'immagine. La parte vile sarebbe necessaria solo per la trasmissione della parte spirituale, come la statua del convitato di pietra è veicolo della giustizia divina. Non crede dicendo così di svilire la materia piuttosto che rivalutarla, come da lei sostenuto?

*Brandi:* (leggermente seccato) macché deprezzare! Essere veicolo non è in sé e per sé svilente. E poi sostengo di più, cioè che la materia cui è affidata la trasmissione dell'immagine è anzi a essa coestensiva. Al grado più elevato, che è l'aspetto, non c'è la materia da una parte e l'immagine dall'altra. E tuttavia, per quanto i mezzi fisici siano coestensivi all'immagine, non in tutto e per tutto tale coestensività potrà dichiararsi interiore all'immagine.

*Aristotele:* torniamo in diretta dopo aver assaporato questi estratti dell'ultima puntata. Diamo ora la parola a Pareyson, che ringraziamo per aver accolto l'invito di esplicitare i punti principali di una sua ipotetica teoria del restauro.

*Pareyson:* caro Aristotele, mi permetta, prima di esprimere i punti cardini di una teoria della conservazione/restauro in base alla mia concezione di estetica, di far riferimento al Suo pensiero. Lei si è molto occupato di natura e di fisica, come Raffaello manifesta nel suo affresco nella *Stanza della segnatura*. Lei, come tutta la scuola greca, interpreta l'arte non come creazione ma come imitazione della natura. La natura per Lei è il fondamento e il compiersi di un processo, un dinamismo che ha cause intrinseche, è la nascita di cose che crescono. Non concepisce la natura come prodotto statico, e l'arte che la imita si differenzia solo perché riceve il suo principio finalizzatore dall'esterno, dall'artista. Siccome in sostanza concordo con la Sua impostazione, non ritengo di interpretare l'arte come forma ma piuttosto come prodotto della formatività, nel senso del dinamismo, dei processi della sua realizzazione come dialogo tra intenzione dell'artista e risposta della materia che è potenzialmente quel processo formativo. L'artefice svela la vocazione formale della materia. A mio modesto parere molti artisti contemporanei siano spiegabili ritornando proprio al Suo pensiero, come ad esempio Marcel Duchamp quando strappa dalla sua funzionalità un orinatoio, trattandolo come semplice materia, senza compiutezza, e dichiara che è un'altra cosa, una fontana: un'esibizione della materia per sé, gratuita, potenzialmente altre forme e significati. Operazione che è espressione della libertà alla quale è destinato l'uomo. Se dovessimo restaurare quest'opera come potremmo dividere immagine e materia?

Vengo ora a elencare due assunti sui quali fonderei una teoria del restauro, che è l'esercizio che mi è stato richiesto:

**Il primo assunto è che si conserva/restaura solo la materia formata, non esclusivamente la materia.**

Il conservatore-restauratore non ha di fronte della mera materia da conservare e rispettivamente restaurare al fine di trasmettere la testimonianza materiale di un'opera al futuro; neppure ha davanti un'immagine inconsustanziale da veicolare. Si trova faccia faccia con un'opera della formatività la quale implica l'indissolubilità tra materia e intenzione formativa ed esige di essere eseguita per vivere. Non è più possibile intervenire esclusivamente sulla materia, si agisce inevitabilmente sull'opera nella sua totalità.

Ne seguono dei corollari. Siccome il prodotto artistico è il risultato dell'attività della formatività la forma non è solamente quello che appare poiché è il compimento di un processo dinamico che è implicito, ma non sempre visibile, nell'opera compiuta. Il conservatore/restauratore considera il manufatto come risultato di tale dinamismo che ancora parla. Il restauratore agisce correttamente se è fedele a tale dinamicità; sa che la forma è attiva prima ancora che esistente, propulsiva prima ancora che conclusiva. Ciò che il restauratore conserva è tale dinamicità sorta nel modo della formatività.

Il principio formativo determina la specifica legalità dell'opera, che è un principio che è superiore rispetto sia alle leggi della natura della materia fisica sia all'intenzione formativa dell'artista. Il conservatore/restauratore è consapevole che la regola individuale del manufatto è frutto dell'attività di formazione composta di tentativi, fallimenti e riuscite, e non l'esecuzione programmata di una legge predeterminata. La materia formata è costituita da tali esperimenti che rappresentano il singolarissimo percorso dell'opera stessa, tragitto che va rispettato e mai cancellato o occultato.

Chi intendesse fondare le sue scelte conservative solo sulle leggi della materia o unicamente sull'intenzione formativa dell'artista tradirebbe in entrambi i casi l'opera. Il restauratore è innanzitutto un interprete della tensione tra intenzione formativa e materia. Tensione che ha dettato le regole e la legge del risultato finale. Per tale motivo il conservatore/restauratore considera gli antecedenti dell'artefatto come elementi intrinseci alla sua formazione. Vanno studiate le tecniche di realizzazione, il modo di utilizzare gli utensili, gli utensili stessi, la provenienza e la storia dei materiali utilizzati, il contesto storico e culturale di tali pratiche, l'intera cultura della materia che considera anche i processi di alterazione nel tempo.

Non considera tali fattori solo al fine di conoscere tecniche e usi, e tanto meno per svolgere rifacimenti, ma per comprendere l'oggetto artistico e per ricavarne il miglior modo di conservare fedelmente la sua totalità. L'interpretazione del conservatore/restauratore tende a comprendere la forma formante dell'opera, che ha condotto l'intera attività di realizzazione. Il conservatore ha come imperativo etico

quello di rimanere fedele all'opera sullo sfondo della libertà, e dunque fedeltà al principio organizzatore dinamico della stessa nei suoi percorsi effettivi. Similmente all'esecutore il conservatore permette che l'immobile compiutezza dell'opera si vivifichi, o possa ravvivarsi o essere riaccesa dal fruitore, presentandosi ancora come legge di organizzazione a se stessa pure nei frammenti dentro i quali pulsa il tutto, come un organismo vivente.

Il conservatore deve identificare la legge di coerenza che tiene l'opera stretta a se stessa, anche se non fosse possibile ricostruire la genesi della sua forma. Risulta per tanto l'insostituibilità della materia poiché è divenuta materia formata.

A questo dinamismo partecipa pure il tempo la cui azione conferisce all'artefatto effetti nuovi e inediti che essa originariamente non suggeriva. Non per questo tali effetti cessano necessariamente di essere artistici, e spesso finiscono per appartenere all'opera a causa di una sorta di appropriazione. In tal caso l'andare del tempo aggiunge al manufatto qualcosa che esso letteralmente non possedeva. Si tratta di aggiunta di elementi nuovi, accrescimento che va di pari passi con la perdita; fattori che possono aderire così intimamente all'opera che questa ormai non può più apparire diversamente.

### **Il secondo assunto che propongo è che il conservatore/restauratore serba l'unitotalità dell'opera come totalità del processo della sua formazione.**

La perfezione dell'opera d'arte è la totalità del processo che l'ha formata e trasformata. Per tal motivo il conservatore/restauratore non ripristina alcuna unitotalità giacché essa già appartiene all'opera stessa come gli si presenta, salvo che non sia irrimediabilmente distrutta. Il conservatore/restauratore serba tale unitotalità.

I rapporti tra le parti e il tutto sono governati e spiegati dal carattere dinamico di quest'unitotalità. Ben inteso l'assunto va fondato su una concezione dell'opera d'arte come organismo autonomo vivente di vita propria che si trasforma nel tempo, anche dunque ad esempio per l'architettura che non sia un progetto esclusivo di un autore in un'epoca ma composta di più generazioni, stili.

L'intervento del conservatore restauratore riguarda l'unità del manufatto nella sua esistenza determinata dall'intreccio e dalla stratificazione dei tempi. Il professionista esamina le modificazioni della materia formata nella sua esistenza temporale considerandoli come mutamenti di tale unitotalità, e pone le condizioni perché tale unitotalità sia conservata e dunque eseguita.

Gli effetti dell'alterazione del tempo vanno considerati adottando, a principio guida interpretativo, lo stesso criterio dell'unitotalità dell'opera nel rapporto tra parti e tutto. La messa in evidenza del principio guida permette di interpretare quale effetto si integri nell'invecchiare sereno dell'opera, e per tanto vada mantenuto. Permette di comprendere se l'effetto sia divenuto parte della materia formata.

Tutte le parti sono connesse tra loro in un'indissolubile unità. Le porzioni così congiunte tra loro costituiscono e disegnano il tutto: l'integrità risulta dalla con-

nessione delle parti tra loro. Tale connessione è l'oggetto della conservazione e del restauro. L'intero, grazie ai processi formativi guidati dal tutto, è presente in ogni sezione che evoca l'intero. Quando la parte tornasse a essere semplice materia non si avrebbe più neppure il frammento. L'interprete conservatore/restauratore cerca di penetrare nel cuore di quest'unità per coglierla e scorderla presente in ogni briciola che dovrà conservare. Unità sulla quale dovrà intervenire perché non si agisce sul tutto se non intervenendo sulle parti. Il tutto va scoperto nell'atto di animare le porzioni, di costruirle, reclamarle e ordinarle. Bisogna in qualche modo lasciar essere, nel suo sorgere, il vivo processo di produzione.

Seguendo questa linea interpretativa appare chiaro che le mutilazioni non distruggono di per sé l'intero. Monconi, rovine, frammenti sono tali in quanto l'intero palpita ancora in essi.

**Stacco musicale:** Mozart, *Don Giovanni*, atto secondo, scena quindicesima, *Ah! Tempo più non v'è*.

*Aristotele:* Ringraziamo Pareyson per aver accolto l'invito di declinare la sua riflessione estetica all'ambito della conservatività, mi permetto di proporre questo termine in analogia a formatività.

*Pareyson:* guardi non ci avevo pensato, m'inchino alla sua straordinaria intuizione.

*Aristotele:* cari radioascoltatori, abbiamo appreso, in queste puntate, grazie ai nostri graditi ospiti, che i principi e i criteri di un intervento conservativo e restaurativo dipendono in buona parte da una concezione estetica, che non è per niente avulsa e astratta teoria, ma è energia plasmatrice e operante.

Si è ben visto che da diverse concezioni estetiche si deducono distinti criteri e principi della conservazione e del restauro. Principi e criteri che non sono dunque per nulla neutrali. Lo abbiamo visto sul ruolo della materia nell'opera d'arte e nel restauro: a una concezione estetica di Brandi che caratterizza la materia come sussistenza della forma e strumento, mezzo, veicolo si contrappone l'estetica di Pareyson che ritiene la materia soggetto con cui dialogare piuttosto che oggetto dell'attività dell'artista. Per Pareyson l'opera d'arte coincide con la materia formata e non semplicemente con la forma. Se per Brandi la materia diventa, nell'operazione artistica, aspetto, se la sostanza si stempera o addirittura diventa immateriale, per Pareyson la materia, nella formatività artistica, vede compiersi la propria vocazione formale. A una concezione estetica che si focalizza sulla forma, sull'aspetto, se ne contrappone una che evidenzia il dinamismo della forma, la formatività.

Brandi e Pareyson affermano che la conservazione ha come oggetto la totalità dell'opera, ma a livello di restauro dall'estetica di Pareyson si deduce che non è possibile restaurare solo la materia, come afferma Brandi, bensì unicamente l'opera nella sua totalità, anzi afferma iperbolicamente: nella sua unitotalità.

Se per Brandi vale solo l'immagine come intero, indivisibile in parti, per Pareyson la formatività artistica costituisce delle parti, e nella dialettica tra parti e tutto e parti e parti si fonda l'intervento conservativo e restaurativo dato che si conservano le connessioni tra parti e tutto, tutto e parti, parti e parti.

Abbiamo appreso che scelte conservative analoghe si fondano su presupposti opposti, come ad esempio la tutela della patina del tempo è auspicata da Brandi poiché fattore estetico che spegne la iattanza della materia, che la rende ultimamente immateriale, mentre per Pareyson la patina va conservata perché è la stessa materia che cangia che si fa carico del valore della distanza dell'opera dal suo fruitore odierno e futuro, lontananza che il conservatore mantiene.

Non era compito del nostro ciclo di emissioni sostenere una concezione piuttosto che un'altra quanto di mettere a fuoco, anche attraverso il confronto serrato, le questioni cruciali che richiedono di essere approfondite, sviscerate, comprese, insomma interpretate. Ma questo è il compito del dibattito che per sua natura esige di essere sempre in corso, vivente, animato. Discussione nella quale nessun dialogo, spero neppure il sottoscritto, "invecchia" ma, nel discorso filosofico partecipa ancora come un contemporaneo.

Vi propongo, cari ascoltatori, per concludere, l'*Ouverture* del Don Giovanni. La grandiosa opera di Mozart che non solo ha fatto da sfondo musicale alla nostra emissione, ma è entrata a pieno titolo nel cuore del dibattito. Vi suggerisco di porre attenzione alla tensione tra i due movimenti: l'Andante e il Molto allegro, in re minore il primo e in re maggiore il secondo. Molto allegro che si configura come il corso lieto e spumeggiante della vita e l'Andante in re minore come gravato da un'angoscia di morte. È possibile resistere alla tentazione di scorgere nei frequenti giochi di botta e risposta tra generi sonori, nel dialogo ad esempio tra gli archi, l'intimazione minacciosa della Statua e la risposta irriverente e spavalda del beffardo cavaliere? La drammatica tensione tra una forza reale quale l'impulso vitale di Don Giovanni e la realtà più potente che solo può vincerlo, non è un'appropriata metafora del nostro dibattito? Il dramma non tratta della contrapposizione tra essere e non essere? Tra conservazione e dissoluzione? E non è di questo che si tratta nell'arte e nella sua conservazione?

**Stacco musicale:** Mozart, Don Giovanni, *Ouverture*.