

## Restauro: Scuro vernice: variazioni su un tema di Plinio 3

“The Burlington Magazine”, 1962, febbraio, vol. 104, n 707 pp.51-55

di E. H. Gombrich



Man in a furred coat  
Paolo Pino

Il problema centrale della cosiddetta *polemica di pulizia*, dovrebbe piuttosto essere chiamato la polemica di conservazione. Pulizia è di per sé piuttosto un termine carico di tutti i tipi di sfumature emotive. Non potremmo eliminare questa zia Sally e parlare del difficile compito del restauratore staccandoci dalla battaglia del gusto? Sicuramente molti osservatori diversi concordano sul fatto che alcuni dipinti sembrano spogliati, duri o incoerenti, dopo la 'pulizia', non ci si può limitare a rispondere che, poiché nessuno dei pigmenti originali può essere recuperato, il risultato deve essere accettato da questi critici, che devono ovviamente essere innamorati della sporcizia. Il direttore della National Gallery in una recente trasmissione, "ha contrapposto *simpatie e antipatie* con quel che lui chiama *fatti visivi*. Una parola poco felicemente

scelto, perché 'Fatti visivi' sono alquanto diversi da fatti chimici. Quando i produttori francesi Gobelin ricevettero denunce, nei primi anni del XIX secolo, perché alcuni loro prodotti erano inferiori nel colore ad altri, l'autorità indicata non si limitò a dire che semplicemente che entrambi i prodotti erano stati accertatamente tinti con gli stessi materiali. Per il direttore delle loro tintorie era stato un chimico, M.E. Chevreul, che aveva precisato come si trattasse di indagare 'due assolutamente soggetti distinti', la chimica dei coloranti e l'aspetto dei colori nel contesto, dove prima si parlava di leggi di contrasti simultanei".

Si pensa che si tenda a considerare questi e simili effetti come piuttosto marginali: per chi avesse questa opinione, consiglio di studiare *Introduzione al colore* di Ralph M. Evans, uno scienziato davvero esperto, capo del Dipartimento di controllo del colore della Eastman Kodak Company. Certo il sistema di colori che può essere tracciato su grafico dallo scienziato ha 'poco rapporto'

con l'interpretazione di questi colori da parte dell'osservatore nel cambiare del contesto.<sup>1</sup> Questi fatti psicologici sono così sorprendenti, così molteplici e in parte ancora così misterioso che gli argomenti dalla chimica sono spesso eclissati nella loro rilevanza, Ruskin non stava affatto esagerando quando sosteneva che il principiante in pittura deve considerare che «ogni colore per tutto il lavoro è alterato da ogni tocco che si aggiunge ad altri».<sup>2</sup>

Il contrario, naturalmente, è anche vero, la produzione di una fotografia è destinata a dimostrare come questo passaggio sia rilevante anche in immagini che non sono toccate dal discorso della pulizia. L'effetto alterato può derivare da tante altre cose, ma è ancora un effetto molto reale, un «fatto visivo» piuttosto che una questione di «modi o antipatia».

Non si pensi che i maestri del Rinascimento non fossero a conoscenza di questi fatti ottici, Cesare Brandi ha citato chiare affermazioni di Paolo Pino ed altri, ma la formulazione più sorprendente viene da Vasari, pure così spesso falsamente accusato di un'estetica puramente naturalistica:

Un colore giallastra fa un altro che si trova accanto ad essa appare più vivace, e colori melanconici e pallidi fanno quelli vicino a loro molto allegro e quasi di una certa fiammeggiante bellezza ... Allo stesso modo i colori dovrebbero essere impiegati con tale unità che un buio e luce non deve essere lasciato spiacevolmente ombreggiato o acceso per creare una discordante e sgradevole mancanza di unità, salvo in caso di sporgenze, che è le ombre gettate dal figure a vicenda, quando una singola luce colpisce una figura di primo piano che mette in un'altra l'ombra. E anche questi, quando si verificano, devono essere verniciati con morbidezza e di unità per chi disturba che fine troverà che la sua pittura sembra più un tappeto colorato o un mano di carte da gioco di carne unificato o morbido pannello o altro pennuto, delicato, morbido e cose. Per come l'orecchio è offeso da una musica che è rumoroso, dissonanti o aspro, tranne in alcuni passaggi e contesti, come ho detto delle proiezioni, quindi gli occhi sono offesi dai colori che sono troppo esagerate o «greggio».<sup>3</sup>

<sup>1</sup> New York, Londra [1948], p.115. *De la Loi du Contraste Simultané*, Parigi [1839], Prefazione. Sir Philip Hendy: *On Pulizia. un Vecchio Maestro, The Listener* [31 agosto 1961].

<sup>2</sup> *Gli elementi del disegno* [1857], Lettera III, 152.

<sup>3</sup> VASARI-MILANESI, io, pp.179-81. Ho basato la mia traduzione su quella di Louisa S. MacLehose a *Vasari sulla tecnica* a cura di G. Baldwin Brown, Londra [1907], pp.219-20.

La dichiarazione ufficiale di politica considera terreno come comune che l'obiettivo di chi ha affidato con la cura dei dipinti è di presentare loro il più possibile nello stato in cui l'artista li intendeva da vedere'.<sup>4</sup> Quando l'artista dipinge la sua immagine, vede i suoi colori con le relazioni dettate dalle condizioni di illuminazione che utilizza; si può variare la saturazione dei suoi colori e la natura della superficie che si produce con il pennello e l'angolo che si viene a creare: in tutte le altre condizioni, non è la stessa immagine e non è ciò che intendeva dipingere. Aree di consistenza e diversa angolazione avranno diversi rapporti di saturazione da quelle che vedeva quando ha applicato i colori, a meno che non dipinge il quadro liscio e piatto, forse termina con uno spesso strato di vernice. Anche allora, tuttavia, le saturazioni di tutti i colori, e in particolare degli oscuri, cambierà se la pittura si colloca in una stanza illuminata diversamente dallo studio dell'artista.<sup>5</sup>

Fatti come questi potrebbero far disperare, se non fosse per due fattori consolanti: la relativa stabilità degli incastri delle relazioni in condizioni variabili, e la meravigliosa capacità della mente umana di individuare e trattenere gli elementi costanti in un mondo di cambiamento continuo. Capacità in parte innata, in parte appresa, ci permette di tener conto dei cambiamenti di illuminazione e di accettare suggerimenti anche da spunti minimi. (...)

Max J. Friedlander aveva certamente ragione quando ha chiamato il compito del restauratore il più ingrato di tutti.<sup>6</sup> Si deve scegliere tra vari mali noti e quelli sconosciuti. L'unica consolazione deve essere che non è solo in questa situazione, tra chi si occupa dell'evanescente arte del passato. L'attore shakespeariano di fronte a una rima baciata che non fa più rima perché la lingua cambia, il musicista che si confronta con orchestre in cui un vero clavicembalo deve fendersi con i violinisti ed i loro archi moderni, il traduttore di un libretto o il restauratore di antichi edifici: ognuno deve decidere caso per caso delle trasposizioni necessarie, farà meno danni se considera la totalità prevedibile delle relazioni. Per il conservatore il lento cambiamento inevitabile del tempo è forse meno dirompente di questa interazione preziosa; qualsiasi interferenza violenta può nuocere. Quando la struttura sia minacciata, si deve intervenire e salvare il salvabile dalla rovina, la vernice che copre deve essere rimossa, ma non dovrebbe essere pacifico che l'obiettivo

<sup>4</sup> MACLAREN e Werner, *loc. cit.*, pp.189. 23 JE LIOTARD: *Traité des Principes et des Regole de la Peinture* [1781], p.152 della ristampa, Ginevra [1945].

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 298.

è solo e sempre la conservazione del patrimonio più a lungo possibile, piuttosto che il ripristino di una condizione...Le Cattedrali di Inghilterra, Francia e Germania restaurate, ricordano ciò che può accadere Quando gli esperti affermano di conoscere (...) va ricordato che la nostra prova è sempre incompleta e la nostra interpretazioni sempre fallibile.

---

<sup>6</sup> *Von Kunst und Kennerschaft* , Oxford, Zurigo [1946], p.243. Vedi anche il capitolo 'Vita e morte di Dipinti ' in Étienne Gilson: *Painting and Reality* , New York e Londra [1957], con pp.91-103.