

## Psicologia e restauro. Metafore e intrecci<sup>1</sup>

Alessandra Perugini

«Sia gli artisti che i restauratori, sia i restauratori che gli artisti appartengono all'arte. Essi appartengono all'arte e non viceversa. L'arte non è un oggetto, non è un prodotto. L'arte è un atto morale, è un atto per l'arte. Fare e mantenere non sono così distanti fra loro. [...] Non possiamo distinguere tra artisti e non artisti, dobbiamo solo distinguere tra due attività per l'arte. Gli uni portano in giro il fuoco, ed accendono nuovi fuochi in nuovi luoghi; gli altri, come vestali, mantengono il fuoco all'interno del tempo.»

Luciano Fabro, 1993<sup>2</sup>

### 1. Introduzione

Parlerò di restauro, quel restauro dei dipinti, delle sculture dei monumenti ossia di quei beni che ci circondano, che costituiscono il nostro patrimonio di memoria e talvolta vengono abbandonati a loro stessi, dimenticati. Poi, per un qualche motivo, in un qualche momento, un qualche sguardo si poggia su di loro ed ecco che se ne mette in atto la *macchina* del restauro. Del loro destino se ne avrà eco sui giornali, per lo più a cose fatte, quando l'oggetto del restauro ritorna alla comunità. Ciò che è diventato e ciò che su di esso è stato compiuto suscita curiosità, ammirazione ma anche disapprovazione, polemiche. Il restauro è dunque sempre un processo attivo e trasformativo. Lo ritengo, nella maggior parte dei casi, un gesto creativo, di una creatività speciale, solo apparentemente simile a un'opera di traduzione perché, mentre la traduzione lascia aperta la possibilità di altre interpretazioni, il restauro, attuandosi concretamente su un manufatto, realizza la propria traduzione nella materia viva del *testo*. Non possiamo quindi assimilarlo a un atto di ermeneutica, dal momento che esso si impone letteralmente su un testo, negando legittimità e fruibilità ad altre letture. Quindi, esso si qualifica come un gesto ri-creativo: crea su qualcosa creato da altri.

E' possibile istituire un parallelo tra psicologia e restauro? Esistono metafore comuni? Vi sono intrecci determinati dal fatto che stiamo parlando di due discipline che nascono, nella loro aspirazione *scientifica*, all'incirca negli stessi anni (fine '800)?

La prima osservazione è che entrambe sono professioni di cura. O, per lo meno, entrambe contemplano anche una riflessione sul concetto di cura.

In entrambe possiamo individuare due polarità: da una parte un soggetto, una cultura attiva, junghianamente possiamo dire una coscienza collettiva, e dall'altra un oggetto, una serie di oggetti che appartengono a un tempo diverso dal presente, in parte ignoto e che potremmo assimilare all'inconscio, (non necessariamente nell'accezione di "inconscio collettivo" e relativi archetipi, ma più nel

---

<sup>1</sup> Relazione tenuta alla Conferenza Internazionale: *The universality of the Art: prevention, health education and rehabilitation* a cura di Art and Psyche in Sicily. Layers and Liminality. Siracusa, Italy. September 2nd, 2015 – September 6th, 2015

<sup>2</sup> L. Fabro, *L'artista accende il fuoco, il restauratore lo tiene acceso*, in: «Il giornale dell'arte», 1991 N. speciale, p. 51

sensu a cui rimanda Mario Trevi di serbatoio di cultura).<sup>3</sup> Ecco dunque un'altra metafora: possiamo pensare ai manufatti del passato come contenuti concreti che appartengono ai recessi di una cultura. A partire da queste metafore, la cura e la relazione tra coscienza e inconscio, seguirò due linee di pensiero:

- dapprima vorrei istituire il seguente confronto: da una parte le prospettive che la psicologia ha inaugurato in relazione all'atteggiamento della coscienza, individuale e collettiva, nei confronti dei contenuti dell'inconscio; dall'altra il restauro come uno degli esiti del porsi della nostra contemporaneità nei confronti dei contenuti materiali del passato;

- successivamente, dal momento che definisco il restauro come atto creativo che si attua su un oggetto creato da altri, vorrei interrogarmi sul genere di creatività che esso realizza.

## 2. Cos'è il restauro

Innanzitutto va specificato cosa si intende per restauro.

E' importante distinguere tra *prevenzione*, *manutenzione* e *restauro*, tre definizioni che rientrano nel più comprensivo concetto di *conservazione*. Il termine *conservazione* - diffusamente usato nella letteratura dell'800 e '900 come sinonimo di restauro (e tutt'oggi ancora spesso usato in modo improprio) - si definisce con più chiarezza a partire dagli anni '70 e viene definitivamente normato nel 2004:<sup>4</sup> *conservazione* è una categoria sovra-determinata che comprende in sé le seguenti azioni: «attività di studio, prevenzione, manutenzione e restauro.» Mentre le attività di studio, prevenzione e manutenzione non implicano un'azione diretta sul bene, se non in forma molto circoscritta (nel caso della manutenzione), la specificità del restauro consiste proprio nell'*intervento diretto*, cioè in un'azione, una manipolazione del bene. Il suo obiettivo dichiarato: «garantirne l'integrità materiale, recuperarlo e quindi proteggerlo dalla dispersione, trasmetterne i valori culturali.» Potremmo tradurlo in questi termini: vi è qualcosa di rotto, o che percepiamo come sofferente, compromesso, a rischio di morte e di oblio, che va riparato perché possa ritornare alla vita. A volte il restauro si dirige su qualcosa di dimenticato (non necessariamente sofferente nella sua consistenza fisica) e che, per qualche motivo, ricompare all'attenzione della coscienza. In questi casi il restauro si prefigura come una *rinascita*, un disvelamento dall'oblio.

Anticipo inoltre che il restauro, dall'inizio del '900, è una disciplina che si pone sotto la tutela della storia dell'arte: potremmo definirlo il suo *braccio operativo*, nonostante tentativi poco ascoltati di prefigurarne uno statuto autonomo. Recenti *casi* di restauro dimostrano che le cose stanno ancora così.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> M. Trevi, *Per uno junghismo critico*, Fioriti, Roma, 1987, p. 32 e sg.

<sup>4</sup> D.L. n.41 del 22.1.2004 che ha sostituito il D.L. 29 ottobre 1999, n. 490 il quale, a sua volta, ha sostituito la Legge 1089 del 1939. L'art. 29 del Codice declina la Conservazione (Comma 1) del patrimonio culturale nelle attività di studio, prevenzione, manutenzione e restauro. «Per prevenzione(comma 2) si intende il complesso delle attività idonee a limitare le situazioni di rischio connesse al bene culturale nel suo contesto. Per manutenzione (comma 3) si intende il complesso delle attività e degli interventi destinati al controllo delle condizioni del bene culturale e al mantenimento dell'integrità, dell'efficienza funzionale e dell'identità del bene e delle sue parti. Per restauro (comma 4) si intende l'intervento diretto sul bene attraverso un complesso di operazioni finalizzate all'integrità materiale ed al recupero del bene medesimo, alla protezione ed alla trasmissione dei suoi valori culturali.»

<sup>5</sup> Un esempio recente è il *Crocifisso* di Donatello nella Chiesa di Santa Maria dei Servi a Padova: si veda l'ancor fresco Catalogo della Mostra: A. Nante, M. Mercalli (a cura di), *Donatello svelato. Capolavori a confronto*. Marsilio Editori, Venezia, 2015.

### 3. Istanze psichiche

Ritorno ora alla psicologia. Questa nasce come studio della psiche: una sua possibile declinazione, quella relativa alla cura, è la psicoterapia. Il modo di concepire e mettere in pratica la psicoterapia si regge sull'implicito presupposto che avverrà una qualche trasformazione: c'è un disagio, un sintomo, una domanda, e si suppone che la psicoterapia determinerà una conseguente trasformazione. L'esito non sarà necessariamente un uomo *nuovo*, ma un modo trasformato di stare con se stessi e con gli altri (mondo interno e mondo esterno). Il modo di procedere nella cura della psiche dipenderà dall'idea che abbiamo di essa. Sulla base della metafora che ho proposto, possiamo immaginare che il restauro - espressione attiva della relazione della nostra contemporaneità con i contenuti del passato - determini a sua volta una trasformazione rispetto al nostro modo di porci con essi. Il modo di procedere nella cura di questi oggetti del passato dipenderà dall'idea che abbiamo di loro e del passato stesso.

Metterò a questo punto a confronto l'idea di psiche sottesa al pensiero di Freud e quella sottesa al pensiero di Jung e le conseguenze che si riverberano negli esiti del concetto di *cura*.

Merito universalmente riconosciuto a Freud è di aver scoperto l'inconscio. Non che prima non si parlasse di psiche, ma potremmo dire che Freud, esponente del positivismo e dello storicismo del suo tempo, inaugura una narrazione *sulla psiche* per mezzo di concetti.<sup>6</sup> Qui potremmo istituire un parallelo tra psicologia e storiografia - considerando, come ho anticipato, che il restauro è/è stato al seguito/servizio di una disciplina storica - e ricordare come già nel 1874 Nietzsche (*II Inattuale*) mettesse in guardia circa il rischio della pretesa di *oggettività* della storia e il rischio che la cultura del suo tempo si risolvesse solo in una «specie di sapere intorno alla cultura».<sup>7</sup> Ossia a Nietzsche, con tempestiva inattualità, era chiaro che non sia possibile «fare storia» senza anche «fare la storia».<sup>8</sup> Come la storiografia che si sta consolidando a fine '800, anche la psicoanalisi freudiana è una teoria della *spiegazione*.<sup>9</sup> Essa si fonda su un approccio sorretto dal principio di causalità;<sup>10</sup> prefigura l'inconscio come un serbatoio di contenuti «rimossi» appartenenti alla biografia del soggetto e, successivamente, sede della pulsione di morte.<sup>11</sup> Analogamente dunque a quella Storia che, nel momento in cui viene separata dalla vita e trasformata in oggetto di studio, diviene un serbatoio di

---

<sup>6</sup> Sebbene anch'egli - come i poeti, depositari prima di lui delle narrazioni sulla psiche - sia ricorso a un linguaggio immaginale fatto di figure (Io, Es, Super-io) e luoghi (conscio/preconscio/inconscio), come ha efficacemente descritto J. Hillman, (1983) *Le storie che curano. Freud, Jung, Adler*. Raffaello Cortina Editore, Milano, 1984

<sup>7</sup> F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, ed. a cura di G. Colli, Adelphi Edizioni, 2006<sup>17</sup>, p. 32

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 44: «Ma come si è detto, è una generazione di eunuchi [...] e così è indifferente che cosa facciate, purché la storia stessa rimanga custodita in modo bellamente "oggettivo", ossia da coloro che non potranno mai fare essi stessi storia.» Si veda anche P. Ricœur, (1998) *Ricordare, Dimenticare, Perdonare. L'enigma del passato*. Il Mulino, Bologna, 2004, p. 45

<sup>9</sup> S. Freud, (1895), *Progetto di una psicologia*, Opere, Vol. II, p. 201 E' lo stesso Freud ad affermarlo, dichiarando l'ambizione che la psicologia possa essere una «scienza naturale» in grado di «rappresentare i processi psichici come stati quantitativamente determinati di particelle materiali identificabili, al fine di renderli chiari e incontestabili.» Convinzione che sostiene Freud nell'arco di tutta la sua vita, come dimostra l'affermazione analoga che risale al 1938: «L'ipotesi di un apparato psichico spazialmente esteso, composto di più parti rispondenti a un fine, sviluppatosi dalle esigenze della vita [...] [ci] ha messo nelle condizioni di poter edificare la psicologia su un fondamento analogo a quello di qualsiasi scienza della natura.» (S. Freud, *Compendio di psicoanalisi* (1938), Opere, vol XI, pp. 622-623)

<sup>10</sup> A. Romano, *Il sogno del prigioniero. Archetipi e clinica*. Bollati Boringhieri, Torino, 2013, pp. 43-44

<sup>11</sup> S. Freud, (1929), *Il disagio della civiltà*, Vol. X; S. Freud, (1937), *Analisi terminabile e interminabile*, Vol. XI

fatti da individuare e da collocare entro una *spiegazione* confacente alla *biografia* della cultura di appartenenza dello storico.

Tornando a Freud, se l'inconscio è la sede del rimosso, l'atteggiamento verso l'inconscio sarà sorretto da un'«ermeneutica del sospetto» (paradigma che ritroviamo nella cultura della storia dell'arte coeva a Freud e, in particolare, nel metodo «disaggregativo» e «sintomatico» inaugurato dallo storico dell'arte - nonché medico e politico - Giovanni Morelli<sup>12</sup> e, successivamente, ben radicato nel mondo del restauro, connotando la cultura oggi imperante della «diagnostica artistica»<sup>13</sup> e da una «antropologia della repressione»,<sup>14</sup> tesa allo smascheramento e al contenimento delle pulsioni. A tale antropologia è sottesa un'idea di sviluppo lineare dell'uomo intento alla conquista dell'inconscio a opera della coscienza.<sup>15</sup> Di nuovo possiamo fare un confronto con certa ricerca storica svolta nel corso del '900: il passato è un serbatoio di avvenimenti da spiegare secondo leggi di causalità e di sviluppo lineare. Questo è tanto più vero, almeno sino a una certa data, nel campo di una certa storia dell'arte.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> Morelli utilizza il criterio medico della semeiotica, ossia lo studio dei segni per la definizione della diagnosi e mette a punto un suo metodo attributivo incentrato sulla «disaggregazione» delle parti: un'opera d'arte presenta un aspetto formale più generale (quello a cui si rivolgono di solito gli storici suoi contemporanei); oltre a questo tuttavia si deve considerare quello che Morelli definisce «lo spirito del creatore», ossia lo stile peculiare del pittore, stile che è estraneo alle influenze della *scuola* o dello stile dell'epoca e che di solito si riscontra in singoli particolari morfologici dell'opera (mani, orecchie, paesaggio ecc.). Vi è poi un terzo livello che è dato, secondo Morelli, dai cosiddetti «manierismi involontari», dettagli che sono causati da tracce «inconsapevoli», spesso non molto espressive ma tuttavia rivelatrici della mano di un certo artista. L'approccio investigativo morelliano, con questa sorta di disaggregazione dell'immagine osservata, introduce il tema del «sintomo» come strumento ritenuto positivisticamente «oggettivo» e quindi adeguato per dare un aspetto di scientificità alla disciplina della storia dell'arte. Si veda R. PAU, *Le origini scientifiche del metodo morelliano*, in: G. AGOSTI, M.E. MANCA, M. PANZERI (a cura di), *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, Atti del convegno Internazionale, Bergamo, 4-7 giugno 1987, 3 Vol., Lubrina ed., Bergamo, 1987, pp. 301-313.

Sui rapporti tra scienziati e restauratori di fine Ottocento: P. Bensi, *Scienziati e restauratori nell'Italia dell'Ottocento: una difficile convivenza*, in: *Giovanni Secco Suardo. La cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera*. Atti del Convegno di studi, Bergamo 9-11 marzo 1995, Supplemento al Bollettino d'Arte, n.88, pp 25-32

<sup>13</sup> E' certo che Freud apprezza il *connoisseur* Giovanni Morelli (*alias* Ivan Lermolieff) per aver comprato una copia della sua *Pittura italiana* del 1897: I. Lermolieff [G. Morelli], *Della pittura italiana. Studi storico-critici. Le Gallerie Borghese e Doria Panphili in Roma*. Prima Edizione Italiana preceduta dalla biografia e dal ritratto dell'autore, e illustrata da 81 incisioni, Milano, fratelli Treves, 1897 [Adelphi, Milano, 1991]

La curiosità di Freud per Morelli è stata efficacemente indagata da P. Ricœur, (1965), *Della interpretazione. Saggio su Freud*, Il Saggiatore, Milano, 1967 e da C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*. In: *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*. Einaudi, Torino, 1989, pp.158-209. Ricco di spunti è ancora il saggio di E. Wind, *Critica del conoscitore d'arte*, in E. Wind, (1963), *Arte e anarchia*. Adelphi, Milano, 2007<sup>4</sup>, pp.53-74 in cui l'Autore mette a fuoco l'estetica sottesa al pensiero di Morelli, caratterizzata dal culto del frammento e che troverà massima espressione nella scultura (da Rodin sino a Braque, Henry Moore ecc.) e nella letteratura (Mallarmé e Valéry sono i poeti citati da Wind) a partire dalla fine dell'800 e per un lungo corso del Novecento. Sul «frammentismo» nella letteratura italiana prima del ritorno all'ordine si veda G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Letteratura del nostro secolo in un grade racconto critico*. Garzanti, Milano, 1998, p.45 e sg.

Una rivalutazione di Giovanni Morelli, in virtù del suo approccio fondato sul «sintomo» e da accostare all'analisi di Freud «a partire dal dettaglio», è stata compiuta di recente - a sostegno delle sue tesi - da G. Didi-Huberman, *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*. Bollati Boringhieri, Torino, 2011, pp.83-84. Si veda anche G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.

<sup>14</sup> M. Trevi, (1973), *Il simbolo generatore*, in: Id., *Metafore del simbolo. Ricerche sulla funzione simbolica nella psicologia complessa*. Raffaello Cortina Editore, Milano, 1986, p.11

<sup>15</sup>S. Freud, (1931), *Introduzione alla psicoanalisi (Nuova serie di lezioni)*, Opere, vol XI, oltre al noto «Dov'era l'Es deve subentrare l'Io. È un'opera della civiltà...» (p.190), a p.565: «La nostra più viva speranza per il futuro è che l'intelletto (lo spirito scientifico, la ragione) col tempo ottenga una preminenza dittatoriale sulla vita psichica dell'uomo.» Si veda anche S. Freud, (1923) *L'Io e l'Es*, Opere, vol. IX, p. 517: «La psicoanalisi è uno strumento inteso a rendere possibile la progressiva conquista dell'Es da parte dell'Io.»

<sup>16</sup> Con un'importante eccezione costituita da Aby Warburg (che peraltro si definiva uno «psicostorico») il quale pensava all'antico come deposito di contenuti inerti che si polarizzavano in funzione della memoria che li reclutava.

Eccoci di nuovo alla psicologia: la psicoterapia può essere definita il *momento operativo* in cui coscienza e inconscio (del paziente, e del terapeuta, per il tramite di transfert e controtransfert) entrano in contatto: se l'inconscio è il luogo del *rimosso*, ciò che in esso è contenuto dovrà essere ricondotto a ciò che è noto. I suoi contenuti «stanno al posto di», sono un «nient'altro che»<sup>17</sup> qualcosa che è già noto alla coscienza. Ciò che nella metapsicologia freudiana è il già noto è la pulsione primaria, l'*origine*, l'elemento autentico che va smascherato e, in questo modo, depotenziato.

Qual'è la prospettiva di Jung? L'inconscio è inteso come matrice/madre della coscienza, un deposito di ricchezze. Nel corso dello sviluppo l'Io, quale centro ordinatore della coscienza, si struttura differenziandosi progressivamente da esso.<sup>18</sup>

Procedendo nella nostra metafora: il passato è un serbatoio di ricchezze. La coscienza collettiva si struttura e istituisce via via un proprio canone culturale, una sorta di *Persona* nel senso junghiano, mutevole, che si fonda e si radica nel passato. Nel fare questo, la coscienza collettiva seleziona, ingloba, ri-memora, ma anche esclude, distrugge, non vede (perché ignora) testimonianze del passato. Tale selezione è funzionale alla propria stabilità.

Ho detto che la coscienza collettiva, nella *Persona* del suo canone culturale, può essere paragonata all'Io: come l'Io ha la possibilità di entrare in contatto con i contenuti dell'inconscio, così la coscienza collettiva può entrare in contatto con i contenuti del passato.

Mentre in Freud il progetto di relazione coscienza/inconscio si fonda su un progetto di «colonizzazione» e di bonifica, la prospettiva di Jung prevede invece che l'Io, nel confronto con l'inconscio si auto-limiti, riconoscendo dignità ai contenuti dell'inconscio, quali essi siano, attivando in tal modo una relazione dialogica tra le parti.

La terapia, dal punto di vista di Jung, consisterà allora nel tentativo di superare l'unilateralità della coscienza, così da metterla a confronto con i contenuti dell'inconscio. Jung afferma:

«L'effetto al quale io miro è di produrre uno stato psichico nel quale il paziente cominci a sperimentare con la sua natura uno stato di fluidità, mutamento e divenire, in cui nulla è eternamente fissato e pietrificato senza speranza.»<sup>19</sup>

L'esito della terapia dovrebbe quindi corrispondere all'accettazione dell'ambivalenza: «La terapia mette perciò i contrari a confronto e mira a una loro durevole riunificazione.»<sup>20</sup> Quali sono i contra-

---

<sup>17</sup> C.G. Jung, (1908/1914) *Appendice a Il contenuto della psicosi*, Opere, vol. III, pp. 188-189, in cui l'esempio portato da Jung è particolarmente calzante: «Comprendere il Faust "oggettivamente", cioè in modo causale, equivale - per portare un esempio espressivo - a comprendere una cattedrale gotica sotto l'aspetto storico, tecnico, e, per ultimo, anche dal punto di vista della mineralogia. Ma dov'è il senso di quell'opera meravigliosa? [...] Una comprensione "oggettiva" dell'anima è possibile come quella del Faust e del Duomo di Colonia. In questa comprensione "oggettiva" risiede il valore e il limite dell'attuale psicologia sperimentale e della psicoanalisi. Ma la mentalità scientifica, fintantoché pensa in modo causalistico, è incapace di comprendere 'in avanti'; capisce solo 'all'indietro' [...] Svaluteremmo un'opera come il Faust se la considerassimo solo come qualcosa di compiuto; il Faust è compreso solo se viene inteso come qualcosa in continuo divenire e da vivere.»

<sup>18</sup> C.G. Jung, (1942/54), *Il simbolo della trasformazione della messa*, Opere, vol. XI p. 248 «La coscienza non abbraccia la totalità dell'uomo, poiché questa consiste, da una parte, nei suoi contenuti consci ma, dall'altra, anche nel suo inconscio dall'ampiezza indeterminata, del quale non è possibile segnare i confini. La coscienza è compresa in quella totalità, quasi come un cerchio minore è contenuto in un cerchio maggiore.»

<sup>19</sup> C.G. Jung, (1929), *Scopi della psicoterapia*, Opere, vol. XVI, p. 54

<sup>20</sup> C.G. Jung, (1955/56), *Prefazione a Mysterium coniunctionis. Ricerche sulla separazione e composizione degli opposti psichici*, Opere, vol. XIV, p. 7

ri a confronto all'interno della metafora che ho proposto? Passato/presente, antico/nuovo, vivo/morto, bello/brutto, vero/falso e via di seguito.

Dunque: la coscienza collettiva - nel momento in cui ha riconosciuto la propria storicità, ossia di essere una parte della Storia - può disporsi a entrare in relazione con i contenuti materiali e immateriali del passato. Nel farlo ha due possibilità: ricondurli al noto per collocarli all'interno della propria *spiegazione*, oppure sperimentare questo stato di *fluidità*, di cui parla Jung, e che consisterebbe nell'accettarli per come essi sono, sospendendo il giudizio, tollerandone le distorsioni, deformazioni, perdite subite e accogliendo le molteplici e mutevoli azioni che essi possono compiere su di noi. Per esempio: non solo contenuti da conoscere e catalogare, ma contenuti che possono riattivare emozioni e affetti.

Così come l'Io, in questo processo verso una maggiore fluidità tra contenuti della coscienza e dell'inconscio, si dispone ad accogliere ciò che era stato escluso - quello che è stato efficacemente definito «l'eccedenza del possibile sul reale»<sup>21</sup> - e per farlo necessita di essere consapevole della relatività del proprio punto di vista, nello stesso modo la coscienza collettiva può accostarsi ai contenuti del passato mettendo tra parentesi i valori del proprio canone culturale, disponendosi ad accogliere «l'eccedenza del possibile» che il passato può detenere in sé. Questo comporta una disposizione al *sacrificio*: tanto dell'Io verso i contenuti dell'inconscio quanto della coscienza collettiva verso il significato da attribuire ai contenuti del passato (e le conseguenti azioni che ne deriverebbero); una disposizione a sacrificare l'idea che il proprio punto di vista corrisponda alla *verità* e che tali contenuti servano a confermare tale verità. Diversamente, il sacrificio verrà compiuto sui contenuti dell'inconscio, *alias* i contenuti del passato.

Riassumendo: nell'esplorazione della psiche così come in quella del passato, abbiamo due vie: quella *riduttiva* che, all'interno di una visione della storia (individuale e collettiva) considerata nel suo valore di verità, si impegna a trasferire *sopra* (coscienza/presente) ciò che sta *sotto* (inconscio/passato). Un'altra che, pur non negando validità alla prima, considera come un orizzonte di senso l'istituire un dialogo tra ciò che sta *sopra* e ciò che sta *sotto*. Nella prima prospettiva ciò che sta sopra si arroga il titolo di custode della verità e sceglierà, selezionerà, modellerà ciò che sta sotto in base a un proprio giudizio assiologico. Nella seconda, ciò che sta sopra si mette in ascolto delle possibilità offerte da ciò che sta sotto. Il suo impegno maggiore consisterà nell'auto-limitarsi. In entrambe le prospettive vi è qualcosa di occultato. In un caso va smascherato, nell'altro coabitato.<sup>22</sup>

Va aggiunto, per poterlo poi recuperare successivamente, che ciò che sta sotto, nella seconda prospettiva, è quello che Hillman ha efficacemente chiamato «il mondo infero», nel quale troviamo *ombre* di ogni sorta (individuali e collettive), resti, tracce e frammenti molto spesso incomprensibili

---

<sup>21</sup> U. Galimberti, (1984) *La terra senza il male. Jung dall'inconscio al simbolo*, Feltrinelli, Milano, 2001, p. 206

<sup>22</sup> Come ha illustrato ampiamente Mario Trevi, il divario le due prospettive è evidente nel differente concetto di simbolo: il simbolo freudiano, che emerge per esempio dal linguaggio dei sogni, viene «preso in carico dalla coscienza» che lo incorpora nel presente (non è nient'altro che), mentre il simbolo nell'accezione junghiana è un presentimento di qualcosa. Il primo è rivolto al passato, il secondo al futuro. Trevi afferma: «Come il simbolo sinizetico di Freud anche il simbolo metapoietico di Jung è rivelatore dell'inconscio: entrambi rivelano e occultano. Con questa differenza: che l'occultamento operato dal simbolo sinizetico è una concessione al presente dovuta al fatto che questo è incapace di contenere appieno il passato, mentre l'occultamento operato del simbolo metapoietico è una concessione al presente dovuta al fatto che questo è incapace di sostenere l'urto del futuro.» in M. Trevi, *Il simbolo generatore* in: Id., *Metafore...*, cit. p. 10.

(come gli *scarti e i rottami diurni* del mondo dei sogni). Ciò che sta sotto, in definitiva, analogamente ai manufatti del passato, ha a che vedere con la morte.<sup>23</sup>

#### 4. Storia dell'arte e Restauro

Ho accennato prima al fatto che il restauro, a partire dalla fine dell'Ottocento, è stato posto sotto la tutela della storia dell'arte. *Tutela* nel senso di limitazione, controllo: i restauratori avevano il privilegio (e le competenze) di mettere le mani sugli oggetti del passato; ma, nel momento in cui tali oggetti iniziavano a essere percepiti dal canone culturale del tempo come *documenti* o *monumenti* di una certa *idea* del passato, la loro azione doveva essere in qualche forma arginata, affinché non compromettesse e non ostacolasse l'accostarsi a tali manufatti con lo *sguardo* del *pensiero* che la storia dell'arte stava affinando quale suo specifico strumento di ricerca.<sup>24</sup>

E' stato detto che oggi la disciplina "storia dell'arte" è in crisi. Hans Belting è uno storico dell'arte tedesco che nel 1983, con un breve testo intitolato *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, ha inaugurato un dibattito sullo statuto della disciplina.<sup>25</sup> Egli faceva notare come, a partire dalle *Avanguardie* del Novecento si fosse attuata una rottura nel discorso storico sull'arte la cui conseguenza aveva comportato un antagonismo tra arte e vita. La storiografia artistica - proseguiva Belting - a partire da quella data si è mossa in una sola direzione, cioè verso il passato, alla ricerca di una «verità più alta», e il suo oggetto di studio (l'*opera d'arte*) è stato eletto a testimonianza di un generale sistema di rappresentazione con cui *spiegare* ciò che era necessario spiegare, sorretta dalla fiducia nel processo razionale e teleologico della storia artistica. L'*opera*, affermava Belting, veniva così a collocarsi esattamente dove, all'interno di questo discorso sull'arte, assumeva maggior significato.<sup>26</sup>

Un altro duro colpo inferto alla disciplina è quello messo in atto dall'americano David Freedberg: nel 1989 egli pubblica un poderoso testo intitolato *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*.<sup>27</sup> La tesi di fondo è che le immagini hanno sempre detenuto un potere sull'uomo, un potere che attivava specifiche reazioni: «ho attirato l'attenzione sul fatto che l'amore e l'odio per le immagini sono spesso due facce della stessa medaglia. Maggiore è la loro

---

<sup>23</sup> J. Hillman, (1979), *Il sogno e il mondo infero*, Adelphi, Milano, 2003, p.160

<sup>24</sup> A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Electa, Milano, 1973, con un saggio introduttivo di R. Longhi e successive edizioni del 1988 e 2002. Programmaticamente, Alessandro Conti - allievo di Francesco Arcangeli e tra i più autorevoli conoscitori della storia del restauro - conclude la sua Storia con gli eventi dei primi anni del Novecento, escludendo così tutte le vicende accadute negli anni successivi. Inoltre, polemicamente, Conti riproduce sulla copertina dell'edizione del 2002 un dipinto di Simone Martini (*Santa Caterina*) conservato a Ottawa e restaurato nei primi anni del '900 per conto dell'antiquario Stefano Bardini di Firenze e che così commenta: «Con un famoso antiquario come il Bardini siamo però in un ambito aperto a pratiche di restauro commerciale e di falsificazione. Si resta molto sorpresi quando si vede la fotografia della Santa Caterina di Ottawa di Simone Martini quale si presentava prima del restauro che ne precede la vendita al Principe di Liechtenstein, e si constata la vastità delle integrazioni eseguite con tanta bravura, proprio nella comprensione della tecnica trecentesca, ricostruendo la punzonatura, imitando il pannello ad oro e colori trasparenti sul mantello della santa: veramente un capolavoro che ci deve far meditare sulla bravura di questi restauratori legati al commercio che lavorano ai limiti della falsificazione.» (ed. 1988, p. 315)

<sup>25</sup> A. Belting, (1983) *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1990

<sup>26</sup> Ibidem, p. 23 e sg.

<sup>27</sup> D. Freedberg, (1989) *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2009<sup>2</sup>

presa affettiva sugli osservatori, più esse sono soggette alla censura e alla distruzione.»<sup>28</sup> Quello che l'Autore rivendicava inoltre era che venisse preso sul serio il potere *concreto* dell'oggetto della rappresentazione in quanto oggetto, al di là dei significati della rappresentazione stessa.<sup>29</sup> Facciamo un esempio: se ci soffermiamo a guardare il dipinto di Rubens *Cimone e Pero* (1635, Amsterdam, Rijksmuseum), ossia la raffigurazione di una figlia [Pero] che offre con abbondanza il proprio seno al decrepito padre condannato a morte [Cimone], il nostro sguardo tende a razionalizzare ciò che vede (Rubens, sua storia, stile, forma, colore, tecnica, storia del dipinto, soggetto, mitologia, allegoria della Carità ecc.) e non riusciamo più, come avveniva in passato, ad avvertire di «star guardando, in queste figure mute, corpi veri e vivi.»<sup>30</sup>

Si tratta, in un certo senso, di una rivoluzione copernicana all'interno del paradigma della storia dell'arte: ciò che va indagato non è l'oggetto come espressione di un'*idea*, la ricerca del bello, la ricerca del significato nel tempo, lo sviluppo storico, la storia della ricezione, del gusto ecc., bensì vanno indagati (per recuperarli) i «rapporti che intercorrono tra le immagini e le persone.»<sup>31</sup> Approccio questo che, oltretutto, comporta uno spostamento di attenzione dalla sola «arte colta» a tutti i «veicoli della rappresentazione».<sup>32</sup> Questo determina un'apertura della storia dell'arte ad altre discipline (antropologia, etnografia, psicologia, scienze cognitive ecc.), ma la storia dell'arte - concludeva Freedberg - «così come è tradizionalmente concepita, si ritrae da tale incontro.»<sup>33</sup> Ecco che, di conseguenza, l'Autore si impegna a indagare quei comportamenti tra uomo e immagini che, come afferma, «il positivismo razionale ama descrivere come irrazionale, superstizioso, primitivo» spiegabile solo in termini di «magico» e pertanto esclusi dalla storia dell'arte stessa.<sup>34</sup> Freedberg si domanda: quadri, sculture, manufatti del passato hanno ancora potere su di noi? Non sarà forse che ne reprimiamo gli effetti? «Entriamo in una galleria di quadri, e siamo stati così ben istruiti in una particolare forma di critica estetica da sopprimere il riconoscimento degli elementi fondamentali di

---

<sup>28</sup> Ibidem, p. XXXIV (*Prefazione* all'edizione polacca del 2007)

<sup>29</sup> Ibidem, p. XLIX (*Prefazione* all'edizione francese del 1997)

<sup>30</sup> Ibidem, p.78; le parole citate da Freedberg sono quelle di Valerio Massimo, I secolo d.C., a proposito dello sguardo dei suoi contemporanei di fronte a un soggetto dipinto analogo a quello di Rubens.

<sup>31</sup> Ibidem, p. 3

<sup>32</sup> H. Belting, (1983), *La fine della storia dell'arte.....*,cit., p. 51

<sup>33</sup> D. Freedberg, (1989) *Il potere ...*, cit., p. 30. Programmaticamente aperto ad un approccio antropologico si dichiara anche H. Belting, (2002), *Antropologia delle immagini*, Carocci editore, Roma 2013<sup>2</sup>, pp.26-27. Un'apertura alle scienze cognitive e una particolare fiducia verso le ricerche relative ai neuroni-specchio è espressa da Freedberg in D. Freedberg, V. Gallese, *Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience*, in «Trends in Cognitive Science», 11, 5, maggio 2007, pp.197-203; D. Freedberg, *Antropologia e storia dell'arte: la fine delle discipline?* in: «Rivista di Storia dell'arte», n.94, 2008, pp. 5-18.

<sup>34</sup> D. Freedberg, (1989) *Il potere ...*, cit., p. 31. Un tema particolarmente indagato negli ultimi anni è quello dei ritratti e delle maschere in cera, inaugurato nei primi anni del Novecento [A. Warburg, (1902) *Arte fiamminga e primo rinascimento fiorentino. Studi.* in *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti*, a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2008, vol. I, pp. 319- 357; successivamente da J. von Schlosser, (1911) *Storia del ritratto in cera*, Quodlibet, Macerata, 2011 (con saggio introduttivo di G. didi-Huberman)] e poi non più considerato come oggetto di studio della storia dell'arte perché genere troppo «realistico» e incapace di liberare «la forma dalla materia» (cfr. H.Belting, *Antropologia...*, cit., p. 26.



conoscenza e desiderio, oppure li ammettiamo, ma solo con difficoltà.»<sup>35</sup> Di fronte alle *Veneri* erotiche di Tiziano, di Giorgione, di Manet (*Olympia*, 1863) manteniamo in sordina la nostra percezione della loro sensualità. La sua tesi, fondata sullo studio dei movimenti iconoclasti, è radicale: prendere in considerazione tutte le immagini in relazione alla loro capacità di indurci alle lacrime, al commuoverci, all'emozionarci, ma anche a «distruggere quelle che ci turbano, come se, proprio con quest'atto, se ne riconoscesse il potere.»<sup>36</sup> Per inciso, varrebbe la pena riflettere su come la cultura del Novecento abbia riduttivamente liquidato, depotenziandolo, il potere emotivo delle immagini in una etichetta diagnostica: la *Sindrome di Stendhal*.<sup>37</sup> Essa esprime con efficacia non solo il distanziamento praticato dalla cultura specialistica nei confronti dell'emozione estetica, ma anche l'applicazione riduzionista di certa psicoanalisi nei confronti della produzione e fruizione artistica, i cui testi *fondatori* sono rappresentati dalla *Gradiva* (1906), dal *Leonardo* (1910) e dal *Mosè di Michelangelo* (1914) di Sigmud Freud.

Tornando alla storia dell'arte, sia Freedberg che Belting, e altri dopo di loro, hanno comunque inaugurato nuovi stili di ricerca, nuovi sguardi verso gli oggetti del passato, hanno de-strutturato (stanno de-strutturando) le categorie della storia dell'arte così come questa si era accomodata nel solco del Novecento,<sup>38</sup> sia in relazione alle categorie dell'estetica sia alle categorizzazioni della storia.<sup>39</sup> Divengono difficilmente praticabili, a questo punto, i costrutti di *opera d'arte*, di *stile*, di *forma* ecc., se non in riferimento alle culture che hanno costruito le loro narrazioni su tali concetti. Si parla di immagini, figurazioni, veicoli di rappresentazione, oggetti materiali e via di seguito. Sfuma di conseguenza la distinzione tra storico dell'arte e critico d'arte, forse anche perché della storia dell'arte, secondo il modello tradizionale, si sa quasi tutto. Inoltre, i depositi dei musei sono pieni di oggetti portatori di immagini di cui, in una sorta di bulimia storica, non sappiamo più cosa fare.

E il restauro? Soprattutto il restauro quale specifico *step* della più ampia categoria che si chiama *Conservazione*, sembra essere rimasto a lungo fedele alle coordinate di quella storiografia artistica del '900 di cui parlava Belting e che del restauro ha fatto il proprio «momento operativo» - ossia, come ho più volte sottolineato, dell'*azione diretta* sul bene - sorretto da una teoria ben precisa e consolidata. Tale teoria è stata messa a punto a partire dagli anni '40 del Novecento e formalizzata nel 1963 con la pubblicazione di un testo (*Teoria del restauro*, pubblicata in quasi tutte le lingue del

---

<sup>35</sup>D. Freedberg, (1989) *Il potere ...*, cit., p.32 Vale la pena ricordare le parole profetiche che scriveva nel 1911 lo storico Clive Bell: C. Bell, (1911) *L'Arte*, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2012: «La prima cosa da fare è liberare le emozioni estetiche dalla tirannia dell'erudizione. [...] I musei e le gallerie ci terrorizzano. noi siamo schiacciati dal tacito monito pronunciato con disapprovazione da ogni parte: questi tesori sono esposti per motivi di studio e progresso e assolutamente non per provare [...] Possiamo persuadere la classe agiata che viaggia che un normale essere umano sensibile ha più possibilità di apprezzare un Primitivo italiano di un agiografo esperto? Comprendranno che, di regola, l'ultimo a sentire emozione estetica è lo storico dell'arte?...» (pp.142143) E infine: «Non dobbiamo accontentarci di contemplare soltanto; dobbiamo creare; dobbiamo essere attivi nei nostri commerci con l'arte. [...] Il solo effetto possibile delle visite guidate non può essere che quello di confermare le vittime nel loro sospetto che l'arte sia qualcosa di infinitamente remoto, infinitamente venerabile, e infinitamente uggioso...» (p. 151).

<sup>36</sup> D. Freedberg, (1989) *Il potere ...*, cit., p. 44

<sup>37</sup> G. Magherini, «Mi sono innamorato di una statua». *Oltre la sindrome di Stendhal*. Nicomp L.E. Firenze, 2007, con bibliografia precedente.

<sup>38</sup> I. Lavin, (1996), *La crisi della storia dell'arte*, in I. Lavin, *L'arte della storia dell'arte*, Scheiwiller, Milano, 2008, pp.200-205, che si mostra preoccupato per possibili *derive* della disciplina.

<sup>39</sup> O. Rossi Pinelli (a cura di), *La storia delle storie dell'arte*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2014.

mondo)<sup>40</sup> a opera di Cesare Brandi (1906-1988), storico dell'arte a cui si deve la fondazione - nel 1939 insieme a Giulio Carlo Argan - dell'ICR (Istituto Centrale del Restauro), Istituto afferente all'allora Ministero della Pubblica Istruzione (Ministro Bottai) e che Brandi diresse fino al 1960.<sup>41</sup> Accolta in modo adesivo da taluni architetti-restauratori ma fortemente contrastata da altri, verrà recepita con disagio dal mondo dell'archeologia.<sup>42</sup> Le radici culturali di Brandi (laureato oltre che in Storia dell'arte anche in Giurisprudenza) sono state ampiamente sondate in occasione dei molti convegni per il centenario della sua nascita.<sup>43</sup> Autore di complessi testi di estetica, Brandi conosce e apprezza la fenomenologia di Husserl, la psicologia della forma della Gestalt, l'esistenzialismo di Sartre: tutte acquisizioni che, potremmo dire, devono giocoforza coniugarsi con il retroterra crociano che permea la sua cultura.<sup>44</sup>

In estrema sintesi, la *Teoria* di Brandi parte dalle seguenti premesse: il primo atto che ci dispone all'azione è il «riconoscimento» da parte della *coscienza* dell'*artisticità* dell'opera d'arte. Il restauro ha quindi come suo specifico l'essere un'azione («momento metodologico») che si compie su un manufatto a cui si riconosce lo statuto di *artisticità*. Questa premessa condiziona necessariamente tutti i costrutti successivi, collocando il restauro all'interno dell'estetica e - alla luce di quanto detto riguardo allo statuto di «*artisticità*» - sottraendo l'oggetto (segregandolo) da altri ambiti. L'*opera d'arte*, una volta riconosciuta, viene distinta in materia e aspetto, «due facce della stessa medaglia». Il restauro agirà solo sulla materia e non entrerà nel merito dell'aspetto, petizione di intenti di fatto inattuabile proprio per via, appunto, che materia e aspetto sono intimamente connesse. Ma cos'è la materia dell'opera d'arte? Brandi la definisce «l'epifania dell'immagine», ciò che ne costituisce la sua «struttura». Essa è il «veicolo dell'immagine»; in quanto struttura, essa è subordinata all'aspetto.<sup>45</sup> In sostanza: dobbiamo prendere atto - e sembrerebbe con un certo disagio - che l'*opera d'arte* necessita *suo malgrado* della materia quale epifania dell'immagine.

All'interno di questo paradigma si innesta il tempo, categoria ontologica strettamente fusa con lo spazio «nel ritmo che istituisce la forma.» Brandi disgiunge tre tempi dell'opera d'arte: quello dell'estrinsecazione dell'opera d'arte da parte dell'artista («il tempo della *durata*»), il secondo quale

---

<sup>40</sup> C. Brandi, *Teoria del Restauro. Lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, J. Raspi Serra, G. Urbani*. Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1963

<sup>41</sup> C. Bon Valsassina, *Restauro Made in Italy*, Mondadori Electa, Milano, 2006; Per il «fenomeno» ICR si veda: D. De Masi, *L'emozione e la regola. La grande avventura dei gruppi creativi europei*. Rizzoli, 2005, pp. 272-303

<sup>42</sup> Il maggior esponente di una linea che auspica un disancoramento del restauro architettonico dalle teorie brandiane è l'architetto e storico Paolo Marconi: cfr.: P. Marconi, *Il recupero della bellezza*. Skira editore, Milano, 2005. Per il disagio dell'archeologia si veda il testo di A. Melucco Vaccaro, *Archeologia e restauro. Storia e metodologia del problema*. Milano, 1989 e *Enciclopedia dell'Arte Antica e Orientale*, II Suppl. (1971-1994), v. *Restauro*.

<sup>43</sup> In particolare, tra altri e con ampia bibliografia: M. Carboni, (1992), *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Jaca Book, Milano, 2004<sup>2</sup>; AA.VV., *Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte*. Atti del convegno di Siena. 12-14 novembre 1998, Silvana Editore, 2001; M.I. Catalano, *Brandi e il restauro. Percorsi di pensiero*. Nardini editore, 1998; P. D'Angelo, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*. Quodlibet Studio, Macerata, 2006

<sup>44</sup> La bibliografia delle opere di Brandi, aggiornata sino al 1980 è pubblicata, a cura di Vittorio Rubio sulla rivista «Storia dell'arte», 38-40, 1980, pp.13-38 e successivamente in M. Calvesi, L. Piccioni, V. Rubiu, *Cesare Brandi*. Edizioni del Gruppo Taranto, Taranto, 1982, pp. 71-137. Cfr inoltre M. Carboni, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza...* cit., pp. 221-284.

<sup>45</sup> C. Brandi, *Teoria...*, cit., p. 39. E' interessante notare, in relazione al suo sguardo verso il contemporaneo, come Brandi consideri un errore l'ipotesi che la materia possa generare o determinare lo stile (errore che attribuisce al positivismo: «si veniva in definitiva a considerare l'aspetto che la materia assume nell'opera d'arte come funzione della struttura» ibid.). Al polo opposto, la critica di Brandi si rivolge alle «estetiche idealistiche» che hanno trascurato «l'importanza della materia come struttura.»

«*intervallo* tra processo creativo e momento in cui la nostra coscienza lo attualizza» e il terzo, «l'*attimo* della *fùlgorazione* dell'opera d'arte nella coscienza.»<sup>46</sup> Ne deriva che il restauro dovrà tenere conto di questi tempi che, in termini concreti, possono consistere in «aggiunte» e «rifacimenti». Le aggiunte «completano» mentre i rifacimenti «riplasmano l'opera intervenendo nel processo creativo in maniera analoga a come si svolse il processo creativo originario.» Esse costituiscono i due poli tra cui il restauro oscillerà, secondo un giudizio di valore che è totalmente immerso nel solco dell'estetica.<sup>47</sup> Giungiamo così a quella che Brandi definisce «l'istanza estetica», ossia l'istanza dell'artisticità dell'opera d'arte, la sua essenza prioritaria e ciò che, nella cornice della teoria brandiana, è la legittimazione stessa del restauro. Il restauro si gioca tra queste due polarità: estetica e storica, e Brandi afferma: «E' sempre un giudizio di valore che determina la prevalenza dell'una sull'altra», in particolare nella rimozione o mantenimento della aggiunte.<sup>48</sup> Come si risolve il problema per esempio delle *patine* dei dipinti? Secondo Brandi «posto che il ruolo della materia è d'essere *trasmittente*, la materia non dovrà mai avere la precedenza sull'immagine, nel senso che deve scomparire come materia per valere solo come immagine.» Ecco allora che la *patina* viene considerata dal punto di vista estetico come

«*impercettibile sordina* posta alla materia, che si vede costretta a tenere il suo rango più modesto in seno all'immagine. Ed è questo ruolo, che allora darà la misura pratica del punto a cui dovrà portarsi la patina, dell'equilibrio a cui dovrà riportarsi.»<sup>49</sup>

I manufatti, le «cose da conservare» come le definirà negli anni successivi un altro storico dell'arte (ma anche restauratore), Giovanni Urbani - allievo ribelle e infedele dello stesso Brandi - nel momento in cui *fùlgorano* la coscienza della nostra contemporaneità entrano nel regno dell'estetica e, potremmo dire, escono dalla vita. Sentiamo ancora Cesare Brandi: «E come l'essenza dell'opera d'arte è da vedersi nel fatto di costituire un'opera d'arte e solo una seconda istanza nel fatto storico che individua, è chiaro che se l'aggiunta deturpa, snatura, offusca, sottrae in parte alla vista l'opera d'arte, questa aggiunta deve essere rimossa [...]. Così sono da rimuoversi incondizionatamente le corone poste sul capo delle Sacre immagini...»<sup>50</sup> Ma è un'estetica che deve fare i conti con la nostra coscienza storica e, di conseguenza, sarà un giudizio di valore, appunto, che determinerà il conse-

---

<sup>46</sup> Ibidem, p.49

<sup>47</sup> Ibidem, p.65: «l'aggiunta sarà tanto peggiore quanto più si avvicinerà al rifacimento, e il rifacimento sarà tanto più consentito quanto più si allontanerà dall'aggiunta.»

<sup>48</sup> E' scontato che ciò che viene qualificato come «rifacimento» vada eliminato.

<sup>49</sup> Ibidem, p. 73. E' paradossale - e nello stesso tempo permette di cogliere nell'intimo il pensiero brandiano - che la patina che è materia, perché consiste in depositi superficiali, in legami chimici di vernici (materia) o pigmenti (di nuovo materia) che si sono disposti in modo differente in conseguenza all'esposizione di altra materia ecc. - venga esautorata dal suo statuto di matericità per essere posta al servizio di una certa idea di «immagine». Dunque, per Brandi c'è materia e materia: quella che si adatta a una certa idea di artisticità si *sublima*, potremmo dire, in «impercettibile sordina», mentre quella che non si adatta viene giudicata deturpante, snaturante, offuscante e, di conseguenza, irrimediabilmente (irreversibilmente) eliminata. Al pari dei «rifacimenti»; per poi scoprire che taluni di questi rifacimenti eliminati altro non erano che rifacimenti autografi, come avvenne nel caso del dipinto di Paolo Uccello, *Madonna con bambino*, della National Gallery di Dublino (cfr. A. Conti, *Storia del restauro*....., cit., pp.26-27, ill. 16-17)

<sup>50</sup> C. Brandi, *Teoria*....., cit., p. 71.

guente gesto operativo conteso tra istanza estetica e istanza storica. Da qui i molti *palinsesti* oppure, sebbene Brandi non lo auspicasse, gli *stacchi*, gli *strappi*, i *trasporti* ecc..<sup>51</sup>

Per Brandi la materia dunque è un mezzo accettato *oborto collo* sul piano teoretico, riscattata solo dal messaggio estetico dell'opera d'arte che essa veicola.<sup>52</sup>

Riassumendo: ho parlato due possibili metafore: la relazione tra coscienza (e Brandi parla proprio di «coscienza») e i contenuti dell'inconscio *alias* i contenuti del passato, e la cura: i manufatti oggetto del restauro sono *le opere d'arte* secondo una categorizzazione che afferisce alla coscienza. La peculiarità dell'opera d'arte è data - tra le altre cose - dal suo essere *originale*, e *autografa*.<sup>53</sup> La specificità dell'opera d'arte consiste nel messaggio estetico che trasmette e che sarà tanto più apprezzabile quanto più intangibile, ossia quanto più la matericità dell'oggetto sarà posta in sordina, nel suo rango più modesto. La materia è un'accidente coestensivo all'immagine. La consideriamo perché senza di essa non vi sarebbe struttura per veicolare l'immagine. Non è un caso che la storia dell'arte fondata sull'*idea* di arte abbia escluso dai suoi oggetti di indagine tutti quei manufatti che erano troppo matericamente naturalistici (cere, calchi in gesso, reliquie, ecc...) Ne deriva che la cura consiste nel prendersi cura del *messaggio estetico* di cui è portatrice *l'opera d'arte* coniugato con il *messaggio storico*.<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> La «stagione» degli stacchi e degli strappi, inaugurata nella seconda metà dell'Ottocento con i primi trattatisti (Giovanni Secco Suardo, Ulisse Forni, Guglielmo Botti, ecc.) ritorna prepotentemente negli anni '50 e '60 del Novecento. Testimone sacrificale illustre è il Camposanto di Pisa (cfr. A. Paolucci, *Il laboratorio del restauro a Firenze*, Istituto Bancario San Paolo di Torino, Torino, 1986)

<sup>52</sup> Nell'atteggiamento di Brandi verso l'arte contemporanea - prima ho accennato alla frattura segnalata da Belting tra arte del passato e arte contemporanea - emerge la difficoltà di coniugare esistenzialismo e fenomenologia come prospettive teoriche e l'orizzonte idealista che si attua nella concretezza delle scelte critiche. Brandi è conteso tra l'immaterialità di Morandi (saggio del 1942, ripubblicato in C. Brandi, *Scritti sull'arte contemporanea*. Einaudi, Torino, 1976) e la matericità di Burri con cui - come è stato notato (E. Crispolti, *Una riflessione "fattuale" su Brandi e il contemporaneo*. in AA.VV, *Cesare Brandi. Teoria ed esperienza...*, cit. pp. 144-154) - Brandi intratterrà un sodalizio fondato più su riscontri umani che teorici (un'amicizia compensatoria? Cosa pensava Brandi del *Grande cretto* di Burri a Gibellina?). Diversa è la posizione di Luigi Pareyson, filosofo a lui contemporaneo, per il quale ciò che l'opera dice «lo dice precisamente il suo corpo, la sua presenza sensibile, la sua consistenza fisica, le quali non sono la manifestazione di una realtà più profonda e nascosta» (L. Pareyson, (1954) *Estetica. Teoria della formatività*, Sansoni, Firenze, 1974<sup>3</sup>, p.42) Per Pareyson l'opera è la materia, perché l'artista non forma *con* o *mediante* la materia, bensì forma una materia stessa. (cfr. M. Carboni, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza...*, cit., p.142 e sg.)

<sup>53</sup> Il complesso tema dell'autenticità e dell'autografia dell'opera d'arte è stato al centro della riflessione brandiana, costituendo tuttavia un'arma a doppio taglio in quanto alla risoluzione di problematiche connesse alla conservazione e al restauro. Mi limito in questa sede a ricordare come Giovanni Urbani cogliesse il disagio di porre il criterio di autenticità quale garanzia di «artisticità» e, di conseguenza, di «intelligibilità critica dell'opera»: G. Urbani, (1967), *Il restauro e la storia dell'arte*. in Id., *Intorno al restauro* (a cura di B. Zanardi), Skirà, 2000, p. 15-18. Dai tempi in cui Brandi si indignava per la realizzazione di «falsi storici» (per esempio le formelle di Andrea Pisano sul campanile di Giotto a Firenze, 1968) nuove prospettive si sono aperte anche grazie al contributo delle tecnologie digitali. Un esempio paradigmatico è la «replica» delle *Nozze di Cana* nel Refettorio della chiesa di San Giorgio Maggiore a Venezia, originale conservato al Louvre (sottratto in epoca napoleonica) e replicato in «fax-simile» nel 2007: cfr. P.Gagliardi (a cura di), *Il miracolo di Cana. L'originalità della ri-produzione. Storia, creazione e riproposizione delle Nozze di Cana di Paolo Veronese per il refettorio palladiano di San Giorgio Maggiore*. Fondazione Giorgio Cini, Cierre Edizioni, Verona, 2007.

<sup>54</sup> L'apice della supremazia dell'estetica nell'ambito del restauro si compie nel 1978 con la pubblicazione di un'altra Teoria del restauro (U. Baldini, *Teoria del restauro e unità di metodologia*. vol I e II, Nardini Editore, Firenze 1978) la quale, utilizzando un nuovo e complicato lessico, ricalca nella sostanza, e attua nella pratica, gli stessi costrutti che fondano il pensiero di Cesare Brandi. Il testo scaturisce dalla stagione fiorentina *del dopo* la tragica alluvione del 1966 il cui manifesto (in immagini e contenuti) sarà la copertina con la *Madonna della Maddalena* - detta anche *Madonna dei restauri*, o *Madonna Picasso* - della Mostra del 1972 *Firenze restaura*, curata da Umberto Baldini e Ugo Procacci. In quell'occasione viene presentato l'esito (assai triste..) del restauro del *Crocifisso* di Cimabue di Santa Croce (ora pudicamente conservato in un locale laterale della Basilica fiorentina..)

Cosa accade se sottraiamo il restauro dal dominio dell'estetica? Questo è ciò che ha cercato di fare Giovanni Urbani (1925-1994), direttore dal 1973 al 1983 di quello stesso Istituto fondato da Brandi, ma da cui si dimette in anticipo sentendo inascoltata e contrastata la sua petizione verso i diritti della materia sull'immagine.

Urbani, diversamente da Brandi, si era per così dire *sporcatole mani*, aveva cioè toccato la materia (in quanto *anche* restauratore) e aveva sperimentato il potere di tale materia, oltre al potere distruttivo delle nostre mani su di essa. Ci tengo a sottolineare come il contatto diretto con la materia - toccarla manipolarla - porti a una prospettiva radicalmente diversa da quella di Brandi. La materia è sempre viva, la materia pulsa, respira e soffre. Cosa dice Urbani? guardiamo le cose dal punto di vista della materia e della sua conservazione nel tempo. Innanzitutto nulla si conserva in eterno e dunque dobbiamo fare i conti con la nostra *hybris* prometeica di dominio sulla materia stessa.<sup>55</sup> In secondo luogo, ogni azione che compiamo sulla cosa da conservare è un'azione trasformativa, che per lo più si rivela un danno per la conservazione materiale del bene (ogni intervento, sia che aggiunga, sia che tolga, rompe un equilibrio, determina nuove tensioni). La materia è la testimonianza del passato ed è di essa che dobbiamo prenderci cura. Se a guidarci è l'estetica, afferma Urbani, è possibile che non ci preoccupiamo se il Colosseo perde qualche concio qua e là:

«Riconosciamo - afferma nel 1982 - che è il tipo di rapporto che noi intratteniamo con i monumenti del passato - il rapporto basato [...] sulla conoscenza storica e sul godimento estetico - a renderci se non soddisfatti del pessimo stato del Colosseo, quanto meno incapaci di progettarne e di attuarne una conservazione efficace.»<sup>56</sup>

Denuncia durissima (tra molte altre) e che gli costerà appunto il *volontario* allontanamento dalla carica pubblica che rivestiva. L'errore strategico - se così si può dire - di Urbani, è consistito nel tentativo di sottrarre al dominio dell'estetica l'oggetto del restauro aprendo verso la scienza, o meglio verso «tecniche di conoscenza» e saperi esterni al mondo chiuso e autoreferenziale della storia

---

<sup>55</sup> G. Urbani, (1988) *Su alcuni celebri restauri..*, cit. pp. 98-99, a proposito del restauro della statua del *Marco Aurelio* in Campidoglio

<sup>56</sup> Urbani, (1982), *La scienza e l'arte della conservazione dei beni culturali*, in: Id., *Intorno .....*, cit. p.46. Denuncia quanto mai attuale se si pensa ai periodici crolli di Pompei a cui assistiamo ciclicamente.

dell'arte.<sup>57</sup> Manutenzione, tecniche morbide,<sup>58</sup> accettazione dell'inarrestabile corso evolutivo della materia,<sup>59</sup> contesto, prevenzione, rapporto manufatto/ambiente, restituzione dei «beni da conservare» alla collettività.<sup>60</sup> Molto più che nuovi linguaggi, quelli inaugurati da Urbani erano nuovi orizzonti per uscire dal vicolo cieco del *contenimento* del restauro all'interno del paradigma della storia dell'arte.<sup>61</sup> Ma anche, potremmo aggiungere, del *contenimento difensivo* dei prodotti del passato dal circuito della vita.

## 5. Creatività e restauro

---

<sup>57</sup> A quasi 50 anni dalle sue invettive, sembra che proprio la scienza, nella forma però riduzionista di tecnica applicata, costituisca il più pericoloso scacco sia per la storia dell'arte sia, di conseguenza, per la conservazione dei beni (così diceva Urbani nel 1967, e così sembra essere ancora oggi: «A meno di non credere che la scienza serva a far meglio i ritocchi, e non a mettere i dipinti nelle condizioni per cui abbiamo sempre meno bisogno di ritocchi» (G. Urbani, (1967), *Il restauro e la storia* ....., cit., p.18). Particolarmente critico verso la presunzione di oggettività che il contributo della diagnostica scientifica offrirebbe al restauro si mostra Alessandro Conti, sempre vivacemente attento e polemico verso gli orientamenti della scuola brandiana. Si veda A. Conti, *Manuale di restauro*, Torino, 1996 (pubblicato postumo), in particolare il cap. V: *Arte e scienza*, pp. 83-103

<sup>58</sup> G. Urbani, (1980) *Dal restauro alla manutenzione*, in: Id., *Intorno* ....., cit., p.34: «A chi sostiene la tesi che la degradazione dei nostri centri storici si deve agli errori urbanistici della pianificazione delle periferie moderne non si può non obiettare che per quanto gravi questi errori, essi non hanno rapporto alcuno con la scelta, operata assai per tempo dalla cultura storico-artistica moderna di privilegiare nel restauro l'obiettivo estetico rispetto a quello semplicemente conservativo, così conferendo agli interventi concreti di restauro il carattere dell'eccezionalità, cioè esattamente il carattere opposto a quello regolare e ripetitivo dell'ordinaria manutenzione.» A proposito di «tecniche morbide»: «Non è affatto detto che l'intervento conservativo debba ogni volta consistere in un'operazione condotta solo sulla 'pelle' o sugli elementi strutturali dei monumenti. L'esperienza della conservazione degli oggetti mobili insegna che, tra le tecniche 'morbide', le più efficaci sono quelle portate non direttamente sull'oggetto, ma per così dire sulle sue 'condizioni di contorno' [...] Quando parliamo di tecniche 'morbide', e di una conservazione che non consista nell'intervento operato 'una volta per tutte', pensiamo perciò soprattutto al lavoro di manutenzione.» (G. Urbani, (1986) *Il consolidamento come operazione "visibile"*, in: Id., *Intorno* ....., cit., p.85).

<sup>59</sup> G. Urbani, (1983), *Strumenti tecnici per una politica di tutela*, in: Id., *Intorno* ....., p. 57: «Ma "tutto quello che esiste" - ancora una volta secondo le parole di Hegel - "merita di perire"; naturalmente non nel senso di dissolversi nel nulla, ma perchè ciascuna cosa esistente, presto o tardi, si trasformerà in qualcosa d'altro.». Con riferimento allo stato di degrado della Colonna Traiana e ai provvedimenti da prendere: «Forse nemmeno in natura esiste un oggetto, sasso o montagna che sia, che abbia resistito altrettanto bene a quasi duemila anni di esposizione all'aperto [...] Il problema resta dunque di accertare se e quando questo particolarissimo tipo di integrità [...] possa essere messa a repentaglio dall'inarrestabile corso evolutivo della materia.» (Urbani, (1988), *Su alcuni celebri restauri*, in: Id., *Intorno* ....., cit. p. 98)

<sup>60</sup> Riguardo alla *soluzione* Museo, così si esprime Urbani: «[...] l'esigenza di conservare l'arte del passato, già al suo primo affacciarsi alcuni secoli fa, ha dato luogo a una soluzione, come quella del museo, che certamente è anche tecnica, cioè utile al fine conservativo, ma in linea subordinata a un fine principale di tutt'altra natura. Il museo infatti nasce per assicurare l'uso estetico delle opere d'arte, una volta che il complesso delle loro originarie motivazioni culturali è divenuto innaturale e spesso è incomprendibile per i posteri. Si può dunque dire che il museo [...] svolge una funzione di conservazione attiva solo nei riguardi di una parte (sia pure importante) del significato "ideale" dell'opera d'arte.» (G. Urbani (1973), *Problemi di conservazione*, Id., *Intorno* ....., cit., p.27). Riguardo al dibattito sulla museologia in quegli anni '70, vale la pena ricordare le parole di Andrea Emiliani che - in sintonia con i coevi movimenti dell'anti-psichiatria - parla del museo come «sede di deportazione e di concentramento.» (A. Emiliani, *Una politica dei Beni Culturali*, Einaudi, Torino, 1974, p.6)

<sup>61</sup> G. Urbani, (1983), *Strumenti tecnici*....., cit., pp. 57-59: «La disciplina storia dell'arte è divenuta possibile solo quando il fenomeno arte è apparso come qualcosa di finito e concluso in se stesso: come un "passato", secondo la definizione di Hegel di oltre 170 anni fa, o come un "patrimonio", secondo la definizione oggi corrente. [...] Piaccia o meno agli storici dell'arte, quello che è certo è che ogni materiale ha il suo percorso assegnato e ineluttabile di trasformazione e degrado, e che ad ogni tappa di questo percorso corrisponde un altrettanto ineluttabile trasformazione delle immagini incorporate ai materiali.»

Se restiamo all'interno della prospettiva psicoanalitica, il restauro per come l'ho descritto finora, è strettamente apparentato con il concetto di «riparazione maniacale» descritto da Melanie Klein.<sup>62</sup> Di fronte a un oggetto ripudiato (il seno cattivo) il bambino, nel passaggio dalla fase schizo-paranoide a quella depressiva, (dalla fase in cui seno buono/seno cattivo sono oggetti parziali e scissi, alla fase in cui sono ricomposti in un unico oggetto e l'ambivalenza può essere tollerata) mette in atto difese maniacali e ossessive che esprimono sentimenti sadici mossi da onnipotenza, e che sono indirizzate a soddisfare il desiderio di controllo dell'oggetto e di «trionfo su di esso». Tali difese sono finalizzate a proteggere l'Io dai vissuti persecutori e di colpa che l'oggetto ripudiato suscita. Scrive la Klein:

«Le tendenze alla riparazione e al restauro [...] sono rese operanti con vari sistemi tra i quali mi limiterò a ricordare i due fondamentali: i meccanismi di difesa ossessivi e quelli maniacali.»<sup>63</sup>

In alternativa alla riparazione maniacale, la riparazione che cura - e che la Klein pone in connessione con l'attività creativa - è quella mossa dallo «struggimento», da quel sentimento che Winnicott - interrogandosi con disagio sul concetto stesso di riparazione della Klein - preferirà chiamare «preoccupazione per l'oggetto».<sup>64</sup>

*Struggimento, preoccupazione*: questi parrebbero dunque i presupposti da cui muoversi nei confronti degli oggetti (interni ed esterni) del passato; presupposti con cui il restauro a cui mi sono riferita sinora sembra trascinare. Piuttosto, esso sembrerebbe anche intento, con il suo gesto, a riesumare gli oggetti del passato per aggiungere su di essi, inconsapevolmente, un qualche contenuto che si esprime, concretamente, in una differente *facies* dell'oggetto stesso. Compie dunque un gesto trasformativo.

---

<sup>62</sup>In un primo tempo la Klein aveva considerato la riparazione come il motore che attiva le facoltà creative dell'uomo. Mi pare importante tuttavia ricordare che l'associazione riparazione-dimensione creativa procede, nello sviluppo del pensiero di Melanie Klein, sino al riconoscimento che ciò che realmente attiva la dimensione creativa non è tanto l'azione riparatoria agita direttamente sull'oggetto amato, ma piuttosto lo «struggimento» nei suoi confronti. Lo sviluppo del concetto di riparazione nella Klein è indagato da Hanna Segal in H. Segal, (1988), *Sogno, fantasia e arte*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1991 (in particolare, cap. 7: *Arte e posizione depressiva*).

<sup>63</sup> M. Klein, (1935), *Contributo alla psicogenesi degli stati maniaco depressivi*, in *Scritti.1921-1958*, Bollati Boringhieri, Torino, 1978, pp.323-324. Il termine «riparazione», come è noto, viene utilizzato per la prima volta dalla Klein nel 1927: (M. Klein, (1927), *Situazioni di angoscia infantile espresse in un'opera musicale e nel racconto di un impeto creativo* in *Scritti.1921-1958*, Bollati Boringhieri, Torino, 1978, pp.239-248.

<sup>64</sup> D. Winnicott, (1950) *L'aggressività e il rapporto con lo sviluppo emozionale*. in: *Dalla pediatria alla psicoanalisi. Patologia e normalità nel bambino. Un approccio innovatore*. G. Martinelli & C., Firenze, 1991, pp.248-263; D. Winnicott, (1954), *La riparazione in funzione della difesa materna organizzata contro la depressione*, in: ID. pp. 112-118

Negli ultimi scritti (M. Klein, (1958) *Sullo sviluppo dell'attività psichica*. in *Scritti....*, cit. p.550) la Klein prenderà in considerazione il fatto che motori dell'ispirazione creativa sono anche gli oggetti ripudiati e scissi, purché questi possano essere reintegrati per mezzo della riparazione compiuta nella posizione depressiva. Qui credo si colga un importante punto di contatto tra il pensiero della Klein e la prospettiva di Jung: i contenuti ripudiati e scissi sono in definitiva i contenuti dell'inconscio, per la Klein espulsi dalla coscienza, per Jung in parte espulsi ma in parte mai giunti alla coscienza. Scrive la Klein: «L'Io diventa tanto più ricco quanto più riesce a integrare i suoi impulsi distruttivi e a operare la sintesi degli aspetti diversi dei suoi oggetti; nelle parti scisse del Sé e degli impulsi, che sono stati ripudiati perché fonte di angoscia e di dolore, sono infatti insiti anche oggetti preziosi della personalità e della vita di fantasia. Sebbene gli aspetti ripudiati del Sé e degli oggetti interiorizzati contribuiscano all'instabilità, essi sono anche fonte di ispirazione nell'attività artistica e in numerose altre attività intellettuali.»

Tema a cui accennerà successivamente nelle *Riflessioni sull'Orestide* (1963, postumo) anticipando di voler riflettere sulla connessione tra i processi più precoci dello sviluppo psichico e «la produzione dell'artista adulto.» (M. Klein, *il nostro mondo adulto e altri saggi*, Martinelli, Firenze, 1972, pp. 77-78)

Ma cos'ha dunque a che fare il restauro con la creatività? Per come l'ho descritto, non sembra più attinente a concetti quali distruttività, perversione, feticismo?<sup>65</sup> E che cosa intendiamo per creatività? Vorrei seguire a questo punto il pensiero di Jung.

Jung considera il processo della creazione artistica come il prodotto di un complesso autonomo: un complesso che, al pari di ogni complesso della psiche, può avere un valore energetico e una vita autonoma a prescindere dalla volontà e dall'arbitrio della coscienza e dell'Io.<sup>66</sup> Il processo creativo, per quanto possiamo seguirlo attraverso le immagini che produce, «consiste in un'animazione inconscia di un qualche archetipo, nel suo sviluppo e nella sua formazione fino alla realizzazione dell'opera compiuta. Il dare forma all'immagine primordiale è in certo modo un tradurla nel linguaggio del presente.»<sup>67</sup> Una volta espresso in termini di immagine (qualunque sia il giudizio estetico su di essa),<sup>68</sup> questo svolgerà a livello collettivo - al pari che nel singolo individuo - un'azione di autoregolazione nei confronti degli atteggiamenti unilaterali della coscienza: l'atto creativo che si esplica in un prodotto artistico afferma Jung «rappresenta, nella vita delle nazioni e delle diverse epoche, un processo di autoregolazione spirituale»<sup>69</sup>

E' in questo senso che attribuisco al restauro di cui ho parlato la valenza di atto creativo. Se sottraiamo l'atto creativo dal dominio dell'estetica, esso corrisponde a un fare umano trasformativo di

---

<sup>65</sup> J. Chasseguet Smirgel, (1985) *Creatività e perversione*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1987

<sup>66</sup> C.G. Jung, (1922), *Psicologia analitica e arte poetica*, Opere, X\*, p. 345: «E' quindi giusto considerare il processo della creazione artistica come un essere vivente piantato nell'animo dell'uomo. La psicologia analitica lo definisce come *complesso autonomo*, il quale, come componente psichica separata, ha una vita psichica indipendente al di fuori della gerarchia della coscienza e appare, secondo il suo valore energetico e la sua forza, o come un turbamento del processo cosciente guidato dalla volontà, o come un'istanza sovraordinata che può prendere l'Io al suo servizio.» e oltre: «...più sopra abbiamo considerato l'opera d'arte *in statu nascendi* come un complesso autonomo. In genere si designano con questo concetto tutte quelle strutture psichiche che dapprima si sviluppano in modo del tutto inconscio, e che solo dal momento in cui giungono alla soglia della coscienza irrompono in essa. L'associazione che avviene poi tra loro e la coscienza non ha il valore di un'assimilazione ma di una percezione [...] Il complesso si dimostra autonomo apparendo e sparendo nel modo proprio alla sua tendenza intima; esso è indipendente dall'arbitrio della coscienza. Anche il complesso creativo possiede questa particolarità.» (p. 349)

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 353

<sup>68</sup> Si pensi come il disagio che Jung sperimenta nei confronti dell'*Ulisse* di Joice sia inteso da Jung stesso come l'espressione più evidente del suo valore (C.G. Jung, (1932), *L'"Ulisse": un monologo*, Opere, X\* pp. 379-403) «Joice mi ha indispettito. [...] Quindi "irritazione" vuol dire "Non sei riuscito a scorgere cosa c'è dall'altra parte". [...] Joice mi annoia sino alle lacrime [...] Perché ne scrivo dunque? Avrei potuto tacerne come di fronte a una qualsiasi altra forma di *surréalisme*...» (pp. 385-387). E oltre: «L'anormalità mentale può anche consistere in uno stato di salute incomprendibile per l'intelligenza media, oppure in una forza spirituale superiore. Non mi passerebbe mai per la mente di considerare l'*Ulisse* come un prodotto schizofrenico; [...] L'*Ulisse* non è il prodotto di un cervello malato, come non lo è l'arte moderna. Esso è "cubista" nel senso più profondo, poiché dissolve l'immagine della realtà in un quadro immensamente complesso, il cui tono fondamentale è dato dalla malinconia dell'obiettività astratta. Il cubismo non è una malattia, ma una tendenza. [...] l'artista moderno scopre nell'elemento distruttivo la vera unità della sua personalità artistica. Il rovesciamento mefistofelico del senso in non-senso, della bellezza in bruttezza, la somiglianza quasi dolorosa del non-senso col senso, la bellezza addirittura eccitante del brutto, esprimono un atto creativo quale la storia dello spirito non ha ancora conosciuto [...] Ecco perché possiamo riconoscere un valore e un senso positivamente creativo tanto all'*Ulisse* quanto all'arte ad esso spiritualmente affine. Senz'altro eccellente è la distruzione dei canoni di bellezza e di senso, validi sino allora [...] Tutto il male che possiamo dire dell'*Ulisse* è una prova della sua qualità.» (pp. 388-390)

<sup>69</sup> C.G. Jung, (1922), *Psicologia analitica*..., cit., p. 354



qualcosa che trasmette un significato «simbolico».<sup>70</sup> Tale significato emerge a prescindere dalle intenzioni e volontà della coscienza.

A partire da questa ipotesi, possiamo porre sullo stesso piano il restauro di cui sto parlando e l'attività creativa che comunemente associamo alla produzione artistica. Analogamente a chi realizza un «prodotto artistico», l'*operatore* che agisce su un oggetto del passato compie delle azioni a mettere e/o a togliere e in tal modo imprime il suo segno: materia, forma, rappresentazione (o assenza di rappresentazione), e via di seguito. Tutto ciò si traduce in un nuovo oggetto che è l'esito del suo atto creativo.

Darei ora di nuovo la parola a Giovanni Urbani:

1984:

«Se ciò che si teme è che il messaggio estetico originario risulti [con il restauro] adulterato da successive interferenze estetiche, si è proprio sicuri che 'i segni del tempo', le patine, le lacune e le superfici frammentarie, non rientrino anch'esse tra questo tipo di interferenze, tanto più se poste in discreta evidenza dal gusto educato del restauratore?»<sup>71</sup>

E ancora:

«Spesso dal restauro ci si attende che produca effetti d'invecchiamento o di destrutturazione, anziché di rimessa a nuovo o finitura. E' un palese controsenso mirare a tale obiettivo [conservazione materiale] mettendo a nudo anziché ricoprendo, frammentando anziché »<sup>72</sup>

1973:

«Storicamente il restauro nasce dalla naturale tendenza ad apprezzare il nuovo più del vecchio, e non sembra che si sia molto allontanato da questa origine 'ingenua' solo perchè ad un certo momento, invece di sovrapporre il nuovo al vecchio, ha dato valore di novità al vecchio che veniva riscoprendo per la prima volta.»<sup>73</sup>

Quindi, il valore «simbolico» che il restauro produce sul proprio supporto (l'oggetto del restauro) si realizza per mezzo di: *effetti di invecchiamento, destrutturazione, mettere a nudo, frammentare,*

---

<sup>70</sup> C.G. Jung, (1930/1950), *Psicologia e poesia*, Opere, X\*, p. 367: «In opere d'arte di questo tipo [*Faust* di Goethe] (che non si devono mai confondere con la persona dell'artista) è indubbio che la visione è un'autentica esperienza primordiale, checché ne pensino i razionalisti. Non è cosa derivata, secondaria, sintomatica, ma *simbolo vero*, cioè espressione di un'essenza sconosciuta.»

A proposito dell'*Ulisse* di Joice Jung afferma: «Evidentemente il libro non è né intende affatto essere simbolico. Se, suo malgrado, lo fosse in certe sue parti, sarebbe un segno che nonostante tutte le precauzioni l'inconscio ha giocato un suo tiro all'autore. Infatti "simbolico" vuol dire che nell'oggetto, sia esso spirito o mondo, si cela un elemento di natura inafferrabile e potente; e l'uomo compie uno sforzo disperato per dar forma di parola al segreto che sta fuori di lui.» (C.G. Jung, (1932), *L'"Ulisse": un monologo...*, cit. p.395).

Infine, a proposito di Picasso, assimilandone la produzione a quella dei pazienti schizofrenici (ma precisando in una nota aggiunta nel 1934 che non intende definire psicotici né Picasso né Joice) afferma: «Dal punto di vista formale [nelle immagini prodotte dagli schizofrenici] predomina il carattere della lacerazione, che si esprime con le cosiddette "linee spezzate", tracciate attraverso la figura quasi come tagli di rifiuto psichico. La figura ci lascia freddi o induce spavento nell'osservatore a causa della sua durezza, che si presenta paradossale, perturbante, orrida o grottesca. Picasso appartiene a questo gruppo. Nonostante la loro chiara diversità, i due gruppi [nevrotici e schizofrenici] hanno qualche cosa in comune: il *contenuto simbolico*. Entrambi esprimono allusivamente un significato; solo che il tipo nevrotico cerca il significato e il valore affettivo di esso, e si sforza di comunicarlo all'osservatore; lo schizofrenico invece non lascia trasparire una tale disposizione, ma sembra restar vittima di quel significato.» (C.G. Jung, (1932) *Picasso*, Opere, X\* p. 409)

<sup>71</sup> G. Urbani, (1984) *Il restauro tra scienza ed estetica*, in: Id., *Intorno .....*, cit., p.66

<sup>72</sup> Ibidem.

<sup>73</sup> G. Urbani (1973), *Problemi di conservazione .....*, cit., p. 26

*rimarcare i segni del tempo, mantenere le patine, esibire le lacune, cercare l'originale, svelare l'autentico...* In sostanza, *dare valore di novità al vecchio*.

Ma *dare il valore di novità al vecchio* significa, concretamente, esporre il vecchio ai rischi dell'usura della vita. Questo comporterà distanziarlo, sottrarlo alla fluidità della vita e sublimarlo nella sua nuova veste di documento o di monumento.<sup>74</sup> La relazione che con esso si istituirà sarà, inevitabilmente, o di *contemplazione estetica* o di *spiegazione*: quel dipinto non è altro che l'esito di quella sinopia; quel san Francesco non è altro se non opera di Ignoto lucchese del XIII sec.,<sup>75</sup> ecc.....

Se così è, questo tipo speciale di restauro, oltre ad avere a che fare con difese ossessive e maniacali di cui parlava Melanie Klein, sembrerebbe essere intento a *sublimare* l'oggetto su cui interviene: da materia dell'uomo per l'uomo a un' *idea* delle idee estetiche e storiche dell'uomo. La su-

---

<sup>74</sup> Tutto questo è molto lontano dalla familiarità che in passato si aveva con le immagini antiche. La reazione enantiodromica la vediamo, impotenti, nelle dimostrazioni distruttive individuali (*Pietà* di Michelangelo, *La Ronda di notte* di Rubens) e collettive dell'Isis (Museo Archeologico di Mosul in Iraq), dimostrazioni, queste ultime, paradossalmente iconoclaste, dal momento che vengono messe in atto per essere divulgate iconograficamente, cioè per produrre icone che raffigurano la distruzione di icone... Ritengo tuttavia che questi gesti non siano troppo dissimili - in termini di messaggio simbolico e di *damnatio memoriae* - da quella *culture correct* - tipicamente occidentale - che in anni recenti si è sentita autorizzata a distruggere il Palazzo della Cultura della ex Berlino-est per ricostruire oggi - *dov'era e com'era e nel suo antico splendore* (sic!) - il fax simile del Palazzo Imperiale degli Asburgo distrutto dai bombardamenti del secondo conflitto mondiale.

<sup>75</sup> Un esempio - tra i molti - è l'esito del restauro (anni '80) di un dipinto su tavola raffigurante *San Francesco* del Museo Civico di Pistoia di cui riporto uno stralcio della relazione: ««Stilisticamente [...] le fasce decorative si ispiravano a modelli tardo manieristici e l'intervento di rifacimento tendeva a conservare gli aspetti devozionali del dipinto di cui, verso il 1614, non si apprezzavano certamente le qualità figurative [...] Il risultato complessivo era quello di una fortissima divaricazione stilistica tra le parti originali e quelle rifatte. Donde l'opportunità di ulteriori tasselli di pulitura [...] La decisione pertanto di rimuovere completamente il rifacimento secentesco [...] fu determinata dalla necessità di ristabilire una più precisa lettura del più raro e prezioso testo duecentesco, riportato, anche se non privo di lacune, ovviamente non reintegrate, a una precisa determinazione dei suoi dati iconografici e stilistici, in grado di chiarire aspetti importanti dello sviluppo della pittura toscana dopo la metà del duecento.» (corsivi miei). in: M. Cordaro, *Il problema dei rifacimenti e delle aggiunte nei restauri con due esempi relativi a dipinti medievali*, in "Arte Medievale", n. 1, 1983, pp. 263-276

A distanza di 25 anni, si può constatare - invariato - un simile approccio nel recente restauro (sic!) del *Crocifisso* di Donatello in Santa Maria dei Servi a Padova. Spogliato della sua *facies* (seppure ottocentesca) a finto bronzo, è ora noto in tutti i suoi reconditi misteri ed esibito nella sua esanime policromia, peraltro neppure di mano di Donatello: «La complementarietà di intaglio e policromia permette di affermare non solo l'assoluta sintonia tra i due artisti [Donatello e aiuto] ma anche la statura di entrambi, maestri di straordinaria abilità, cui si deve la "miracolosa" realizzazione del Crocifisso, restituito al culto nella chiesa padovana dei Servi ed entrato finalmente con la sua nuova *facies* nel mondo della storia dell'arte.» (corsivo mio) ( E. Francescutti, *Svelare il divino. Il restauro del crocifisso ligneo di Donatello della chiesa dei Servi di Padova*. in: A. Nante, M. Mercalli (a cura di), *Donatello svelato...*, cit. p. 79. Per inciso, va notato che alla base di tale rivelazione, ossia che il Crocifisso dei Servi fosse di mano di Donatello, vi è proprio - ancora - il paradigma indiziario nella sua forma più squisitamente poliziesca, alla Sherlock Holmes, di morelliana - e freudiana - memoria (cfr. sopra, note 11 e 12)

blimazione - diceva Freud - è l'essenza dell'arte e consiste in un "lavoro di incivilimento".<sup>76</sup> Nei termini della fisica, la sublimazione comporta un cambio di stato, da solido ad aeriforme, saltando lo stato fluido intermedio, in cui i liquidi si muovono, si spostano, sono a rischio di mescolarsi e, potremmo dire, di contaminarsi tra loro.

Afferma Jung:

«Nell'intento di salvarci dagli artigli immaginari dell'inconscio, la stessa teoria freudiana ha inventato il concetto di sublimazione.»<sup>77</sup>

La teoria della sublimazione nasce dal pregiudizio che la cosiddetta natura umana (pulsione) è necessariamente in contrasto con i bisogni della cultura. La natura/pulsione, in questi termini, va «smascherata» e tenuta sotto controllo. Ma se consideriamo come *naturalmente umano* per l'uomo produrre cultura (l'uomo, diceva Warburg, è un *animale manipolatore*)<sup>78</sup> e *culturalmente naturale* disporsi in relazione con la natura, il divario non sarà così radicale.

Stiamo dunque parlando di oggetti del passato che ho accostato metaforicamente ai contenuti dell'inconscio. Nell'attribuire loro *valore di novità al vecchio* li trasformiamo in corpi imbalsamati, ossia corpi che vengono truccati e trasformati in un *bel cadavere*.<sup>79</sup> Tutto ciò ricorda le toilette funebri e la pratica di esporre i cadaveri nelle *funeral-homes* americane su cui ha riflettuto Aries e che dimostrerebbero come «nella vita di tutti i giorni, la morte, un tempo così loquace, così spesso rappresentata, ha perduto ogni carattere positivo.»<sup>80</sup>

E' in questa particolarissima trasformazione *simbolica* dunque che si colloca a mio giudizio la peculiarità dell'atto creativo di certo restauro del '900. Posto che, nonostante il distanziamento messo in atto tra oggetto e soggetto - distanziamento che potremmo anche tollerare se esso fosse il *sacrificio* che dobbiamo compiere per la preservazione (e non per la segregazione) dell'oggetto -

---

<sup>76</sup> S. Freud, (1908) *La morale sessuale "civile" e il nervosismo moderno*, Opere, vol. V, p. 416. Per Freud l'arte è sublimazione delle pulsioni istintuali e fornisce, mediante illusioni, i «soddisfacimenti sostitutivi». Essa non può che offrire un «evasione temporanea» a fronte della nostra reale miseria. (1929, X, 567) Già nel 1907, In *Il poeta e la Fantasia* (1907) emerge l'immagine dell'artista che «addolcisce il carattere della sua fantasticheria egoistica alterandola e velandola» così da «superare la nostra ripugnanza» e sedurci «con un profitto di piacere puramente formale e cioè estetico». Al pari del sogno e del sintomo, l'arte svolge dunque una funzione di riconciliazione (*Versöhnung*) tra il principio di piacere e il principio di realtà, giungendo così ad «appagare» il desiderio (da notare che *Versöhnung*, riconciliazione, deriva da, *sühnen* che significa espiare qualcosa a seguito di una colpa commessa). L'esempio più noto è l'analisi dell'opera di Leonardo, per cui l'arte (e poi la ricerca scientifica) svolge un'azione consolatoria e di riconciliazione, di sublimazione delle pulsioni omosessuali che affondano le loro radici nella psicobiografia dell'artista. In una lettera (17.X.1909) Freud confida a Jung il desiderio che anche la biografia - come la mitologia - debba diventare un terreno di conquista della psicoanalisi: «Per ora abbiamo soltanto i due primi assalti: Abraham e Rank. Abbiamo bisogno di uomini, di lavoratori, per altre campagne.. [...] Il mistero del carattere di Leonardo da Vinci mi è venuto improvvisamente trasparente. Qui dunque avremmo il primo passo nel campo della biografia. Ma il materiale su Leonardo è così scarso...Nel frattempo voglio rivelarle il segreto...» e spiega a Jung come Leonardo sia la testimonianza (per la *spiegazione*) del suo concetto di sublimazione «Ecco: anche il grande Leonardo, che era sessualmente inattivo ed omosessuale, nei suoi anni infantili ha trasferito la sua sessualità nella pulsione di sapere ed è rimasto fermo alla esemplarità del fallimento.» (sic!)

<sup>77</sup> C.G. Jung, (1934), *L'applicabilità pratica dell'analisi dei sogni*, Opere, vol XVI, p.163

<sup>78</sup> A. Warburg, *Gli Hopi, La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli indiani dell'America del Nord*, a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino, 2006, p. 46

<sup>79</sup> Uno degli esempi più tristi della storia del restauro nostrano del Novecento è l'intervento di vera e propria scarnificazione e spoliatura del *Compianto* di Guido Mazzoni (1477-1479, terracotta dipinta), realizzato per l'oratorio dell'Oratorio della Confraternita di S. Giovanni della Buona Morte di Modena e oggi nella chiesa di San Giovanni Battista.

<sup>80</sup> P. Ariès, (1975) *Storia della morte in Occidente*, Rizzoli, Milano, 2013<sup>6</sup>, p. 224

posto che esista ancora uno spazio di relazione tra soggetto e oggetto, dobbiamo domandarci: quale messaggio viene trasmesso? Quale valore aggiunto vi è nell'immagine che osservo?

Gli ho fatto assumere una *facies* nuova che restituisce, potremmo dire, la raffigurazione dell'*origine* nella sua espressione di frammentarietà, vulnerabilità, rovina. Ho presentificato l'immagine della consunzione, "fissata e pietrificata",<sup>81</sup> ho esposto le sue ferite e le sue lacune,<sup>82</sup> al pari - esagerando? - delle esibizioni di Gunter von Hagens (*Body Worlds*) che espongono cadaveri *senza pelle* e corpi sezionati. In definitiva, ho prodotto un *memento mori*.<sup>83</sup> Possiamo considerarlo un modo per stare vicino alla morte? Per ricordarci che è tra di noi, che è parte della vita?

Se così fosse potremmo entrarvi in un rapporto diretto e tangibile, come era una volta quando la morte circolava nei *monstra* delle chiese medievali, nelle figure vive e insieme morte delle *Sacre Conversazioni*, delle figure processionali, nei racconti figurati e incarnati nelle sculture dei *Sacri Monti* entro cui il fedele del '500 si aggirava, toccava. La morte era nelle rovine che emergevano dal sottosuolo ai tempi di Benvenuto Cellini e che lo inducevano a rianimarle dandole una nuova forma,<sup>84</sup> la morte fredda dei corpi *come vivi* era nelle statue di cera di Madame Tussaud, una morte insomma che poteva essere toccata, che si mescolava alla vita e che coabitava con essa.

Se non si *restaurasse* ma ci si prendesse cura di ciò che ci circonda, mossi da *struggimento* e *preoccupazione*, avremmo probabilmente un contatto diretto con la vita dei nostri oggetti ma anche con il destino della loro morte. Nulla dura in eterno.

Quindi, se il restauro deve imprimere sui corpi del nostro patrimonio i segni della morte ed *esibirli*, a me pare che questo sia dovuto alla necessità della nostra cultura di presentificare la morte in una forma apotropaica, una rappresentazione della morte come polarità inconciliabile alla vita. Se vogliamo, una pulsione (di morte) da tenere a distanza, spiegare, controllare, dominare. Se posso ancora tener valida la metafora da cui sono partita, sembra che la pratica di certo restauro, per come si è attualizzata nel '900, esprima l'attitudine della coscienza collettiva a tenersi *alla lontana* dalle cose che provengono da sotto, dal passato, dalla materia, dalla morte.

---

<sup>81</sup> Il gruppo scultoreo del *Laocoonte* (Musei Vaticani) è un *topos* della storia (e della retorica) del restauro. Il restauro del 1957 (Filippo Magi) avrebbe voluto porre la parola fine alla sua fama e tuttavia, negli anni successivi, la letteratura si è ulteriormente intensificata, dimostrando con ciò la presenza viva di tale simbolo. Gruppo scultoreo databile tra il 40-20 a.C. e noto dalla descrizione di Plinio, venne rinvenuto pressoché integro nel 1506. I vari interventi di integrazione (1525, 1532, 1717 e 1816, dopo il rientro trionfale - grazie ad Antonio Canova - dalla Francia a seguito delle spoliazioni napoleoniche) diventano un modello iconografico per differenti generazioni di artisti (tra i quali W. Blake, *Jeovah, Satana e Adamo*). Nel 1905 viene casualmente ritrovato il «braccio» del sacerdote: un lacerto di pietra privo di forma che porterà, non senza polemiche accese, al «restauro filologico» del 1957 in cui le interpretazioni cinque e settecentesche vengono eliminate e viene ricollocato il braccio *monco* rinvenuto nel 1905. (Cfr. S. Settis, *Laocoonte. Fama e stile*. Donzelli editore, Roma, 1999; con un contributo di L. Rebaudo sui restauri del *Laocoonte*, pp. 229-256)

<sup>82</sup> Antonello da Messina, *Annunciazione*, Siracusa, Palazzo Acreide, restauro 1942

<sup>83</sup> Assisi, 2006, volta di Cimabue dopo il terremoto del 1997. Per eventuale curiosità del lettore, invio al seguente, vivace scambio di opinioni: <http://www.patrimoniosos.it/rsol.php?op=getintervento&id=809>

<sup>84</sup> «Signior mio [Cosimo I], questa è una figura di marmo greco ed è cosa meravigliosa; dico che per un fanciulletto io non mi ricordo di non avere mai veduto fra le anticaglie una così bella opera, né di così bella maniera: di modo che io mi offerisco a vostra Eccellenza illustrissima di restaurarvela e la testa e le braccia, e i piedi. E gli farò una aquila, acciò che e' sia battezzato per un Ganimede. E se bene e' non si conviene a me il rattoppare le statue, perché ell'è arte da certi ciabattini, i quali lo fanno assai malamente; inperò l'eccellenza di questo gran maestro mi chiama asservirlo» (B. Cellini, (circa 1558-66), *Vita scritta da lui medesimo*, Rizzoli, Milano, 2004, pp.552-553

## 6. In dialogo con la morte

Come se la nostra cultura dovesse ricordarsi della morte solo *a morte avvenuta*.

Molto si è detto riguardo all'espulsione della morte da parte della modernità.<sup>85</sup> Con la psicologia di Freud essa rientra - osserva Trevi - ma al caro prezzo di indossare «la divisa della pulsione». La domanda che Trevi si pone è la seguente: può la psicologia «pensare alla morte [...] come quell'evento possibile che dà alla psiche umana un suo 'luogo' specifico?» E con riferimento alla psicoterapia (altra metafora che prima ho utilizzato in relazione al restauro nella comune accezione di cura), Trevi si interroga se non vi siano, oltre all'*analisi*, altri modi di porsi di fronte ai contenuti dell'inconscio: «Non si tratta infatti di 'analizzare', si tratta invece di confrontarsi, 'porsi di fronte'. La psicologia, con le sue tecniche astruse ed esoteriche [...] avrebbe allora, sia pure per una strada tortuosa, riscoperto la circostanza niente affatto eccezionale per cui l'incontro umano, il porsi reciprocamente di fronte nella modalità dell'amore, accoglie la morte come la condizione autenticatrice della vita.»<sup>86</sup>

Ma in cosa consiste questo «porsi di fronte»? Un suggerimento forse può venire dal dialogare di Hillman e Shamdasani riguardo al lascito del *Libro Rosso*. In esso Jung «mette le figure a lavorare su di lui.»<sup>87</sup> Questo è il grande insegnamento di Jung, e per farlo «bisogna farsi coinvolgere nel modo più letterale possibile».<sup>88</sup> «Il punto è rendersi conto che esiste una permeabilità porosa tra i vivi e i morti.»<sup>89</sup> Jung ha «personificato»<sup>90</sup> i morti, e sono solo le *personificazioni* - e non i concetti - che «possono darci nutrimento».<sup>91</sup> Jung, insomma, si lascia *istruire* dalle immagini ed entra in dialogo con esse. E per fare questo - suggeriscono Hillman e Shamdasani - abbiamo bisogno di ritornare a quella dimensione di estetica che non sia disgiunta dall'etica, quella dimensione che ricomponne ordine e bellezza: «forse dovremmo convincerci che non siamo qui per capire tutto, ma per apprezzare quello che c'è.»<sup>92</sup>

Apprezzare quello che c'è non potrebbe voler dire, forse, accogliere ciò che abbiamo per come lo abbiamo? Finché (e forse non lo è più?) l'obiettivo della nostra cultura sarà superare la natura, la morte - che è natura - sarà per noi la più grande nemica. Possiamo negarla attraverso l'illusione d'immortalità (la moderna *cosmesi* dei *grandi* restauri), oppure, come nei restauri di cui ho parlato,

---

<sup>85</sup> Dell'ampia bibliografia relativa al rapporto dell'uomo con la morte ricordo solo alcuni autori che ho consultato ai fini del presente lavoro: G. Bachelard, (1948), *La terra e il riposo. Un viaggio tra le immagini dell'intimità*. Edizioni RED, Milano, 2007; A. Tenenti, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1957; E. Morin (1970), *L'uomo e la morte*, Edizioni Centro Studi Erickson, Trento, 2014; P. Aries, (1975), *Storia della morte...*, cit.; J. Baudrillard (1976), *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano, 2009<sup>5</sup>; N. Elias (1982), *La solitudine del morente*, Il Mulino, Bologna; M. Vovelle (1983), *La morte e l'Occidente*, Editori Laterza, Roma 2009<sup>2</sup>.

<sup>86</sup>M. Trevi, (1981), *Simbolo e morte*, in: Id., *Metafore...*, cit., p. 108; cfr. anche J. Hillman, *il sogno e il mondo infero...*, cit., p. 35, quando nota che Freud, dopo aver scoperto l'inconscio, non ha saputo guardarlo.

<sup>87</sup>J. Hillman, S. Shamdasani, *Il lamento dei morti. La psicologia dopo il Libro Rosso di Jung*. Bollati Boringhieri, Torino, 2013, p.149

<sup>88</sup> Ibidem, p.30

<sup>89</sup> Ibidem, p. 34

<sup>90</sup>J. Hillman (1975), *Re-visione della psicologia*, Adelphi, Milano, 2000, p. 75 e sg.

<sup>91</sup>J. Hillman, S. Shamdasani, *Il lamento ...*, cit., p.74

<sup>92</sup> Ibidem, p. 155

possiamo controllarla, nel modo con cui, efficacemente si controlla il nemico: dividendolo, frammentandolo, distruggendone la memoria, smascherandolo.

Torniamo allora al nostro rapporto con le cose del passato. Se, per conservarle, continuerà a essere *solo* lo sguardo estetico a guidarci, facciamo almeno in modo che il restauro torni a essere - come scriveva Roberto Longhi - una «fonte di accrescimento estetico»<sup>93</sup> e non un'occasione per esprimere «assuefazioni visive»<sup>94</sup>, soggettivismi estetici mascherati da «rigore della ricerca scientifica»<sup>95</sup> o «esibizione dei processi restaurativi come tali.»<sup>96</sup>

Ma se il restauro è l'ultima delle azioni da compiere, l'*ultima ratio*, il *post factum*, come diceva Giovanni Urbani, ecco che abbiamo tante altre forme di creatività con cui entrare in relazione con le cose del passato,<sup>97</sup> così come con i contenuti dell'inconscio. Si tratterebbe di tenerle vive attraverso una relazione quotidiana, di preoccupazione e di cura che nulla ha di eroico, nulla a che vedere con lo spettacolare e il luminoso, con la *scoperta* e con la *conquista* e molto invece ha a che fare con l'accettazione *paziente e certosina* del limite, della perdita, di ciò che non può più essere recuperato, con l'urgenza di non dimenticare pur accettando che, talvolta, si è dimenticato.

Ha a che fare con la dedizione *dialogante* con ciò che ancora ci circonda così come con ciò che ci abita, sebbene il dialogo con i beni del passato - così come il dialogo con i contenuti dell'inconscio - sia gravoso, richieda umiltà, ci sporchi con le sue *ombre* e possa anche confonderci.

Se si accoglie il grandissimo privilegio di ascoltare da vicino il *lamento dei morti*, si potrà ritornare ad apprezzare quell'idea, quel *fare* e quello *stare* della Conservazione che guidava gli uomini del '500. Essa, *personificata*, era

“una Donna vestita d'oro, con una ghirlanda d'ulivo in capo; nella mano destra terrà un fascio di miglio et nella sinistra un cerchio d'oro [...] Il Cerchio, come quello che nelle figure non ha principio, né fine, può significare la *durazione* delle cose, che per mezzo di una *circolare trasmutazione* si conservano.”<sup>98</sup>

---

<sup>93</sup> R. Longhi, *Restauri*, in: «La critica d'Arte», XXIV, aprile-giugno, 1940, p. 121: «Al restauro bisogna credere come fonte di accrescimento estetico; si tratta soltanto di accudire a che sia eseguito bene; ché un restauro fallito, soprattutto un restauro 'di pulitura', significa un'opera d'arte distrutta o almeno diminuita per sempre.»

<sup>94</sup> A. Conti, *Storia del restauro...*, cit. p. 328.

<sup>95</sup> O. Rossi Pinelli, *Chirurgia della Memoria. Scultura antica e restauri storici*, in: S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Einaudi, Torino 1986, tomo III, p. 193

<sup>96</sup> W. Oechslin, *Il Laocoonte o del restauro delle statue antiche*, 1974: «La nostra generazione ha deciso di verificare la forma 'vera ed 'originale' del Laocoonte e di verificarla sull'originale stesso. [...] Quello che ci è rimasto dopo il ripristino è il pezzo archeologico [...] La nostra generazione [...] più di 'restaurare' un monumento sembra voler esibire il processo restaurativo come tale.»

<sup>97</sup> «E' ben comprensibile [...] che il cattivo stato dei nostri monumenti suscita in noi la stessa apprensione e volontà di recupero che sentiamo di fronte alla natura devastata. [...] Un riconoscimento che, con tutta evidenza, non può limitarsi a prendere atto del monumento per così dire a distanza, cioè come oggetto di studio e di contemplazione estetica, ma deve tentare di riportarlo nella dimensione di un oggetto d'esperienza attuale; in altri termini: nella dimensione di un prodotto ancora aperto al fare umano, su cui cioè, con azioni necessariamente nuove e diverse, possiamo riacquisire e ripetere l'esperienza dell'unica forma di attività che non ha mai devastato il mondo: l'attività creativa» (G. Urbani, *La scienza e l'arte della conservazione...*, cit., p. 46)

<sup>98</sup> Cesare Ripa, (1593) *Iconologia ovvero "Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi"*, ed. TEA, Milano, 1992, p. 71. E dunque, non dobbiamo più restaurare? Il restauro - lo dice anche il legislatore - è l'ultima delle azioni da compiere, è l'*ultima ratio*, è il *post factum*. Esso dovrebbe corrispondere a quel momento in cui ricomponiamo i nostri morti, dopo averne accettato la perdita, possibilmente nella forma più composta che ci riesce.

Se da quella saggezza possiamo trarre insegnamento per il nostro quotidiano porci nel rapporto con gli oggetti del passato, altrettanto possiamo fare per quanto riguarda la relazione da intrattenere con i contenuti dell'inconscio.

## 7. Conclusioni

L'insegnamento di Jung di cui parlano Hillman e Shamdasani ha a che vedere dunque con un atteggiamento *attivo* verso le immagini interiori, atteggiamento che, al di là e ancor prima della pubblicazione integrale del *Libro Rosso* - pubblicazione che ha permesso di vedere all'opera l'*artigiano* Jung nel dialogo con il mondo interiore per mezzo di parole e immagini - aveva trovato la sua espressione empirica nella tecnica terapeutica dell'immaginazione attiva.

A conclusione di questa lunga metafora, vorrei fare una riflessione sul rapporto di Jung con l'arte del suo tempo, sulla scorta delle suggestioni emerse da *Il lamento dei morti*. Hillman nota come Jung non si preoccupi del fatto che ciò che egli realizza «funzioni» esteticamente o tecnicamente,<sup>99</sup> così come potrebbe fare un artista. E questo perché - ribatte Shamdasani - Jung non è guidato da criteri «estetici». Analogamente agli artisti suoi contemporanei, *malgré lui*, anch'egli è *oltre* le convenzioni delle estetiche del XIX secolo, estetiche che le Avanguardie - queste sì consapevolmente - si erano ripromesse di superare e abbattere. Afferma Shamdasani: «[Jung] fa la stessa cosa che stanno facendo Picasso, Braque e Klee, ma diversamente da loro non cerca di trarre un'ispirazione estetica da quei materiali.»<sup>100</sup> L'espressione artistica - sua e di altri - è per Jung espressione della psiche<sup>101</sup> e quindi egli si accosta all'opera d'arte - o meglio ai manufatti artistici - come espressioni di una *originaria* dimensione rituale dell'uomo, analogamente al senso che questi avevano nelle culture arcaiche. Così, coerentemente alla *Weltanschauung* del suo tempo, potremmo pensare a Jung, uomo del Novecento, più attratto/incuriosito dalla scultura negra<sup>102</sup> o dalla calligrafia orientale piuttosto che dalla *Madonna Sistina* di Raffaello di cui Freud, uomo dell'Ottocento, ne racconta alla fidanzata l'incontro estatico dopo la visita a Dresda.<sup>103</sup>

E così, vale anche la pena ricordare che nel 1916 - anno in cui Jung è immerso nel *Libro Rosso* - proprio a Zurigo si ha l'esordio (14 luglio 1916) del movimento dadaista, quando Hugo Ball recita

---

<sup>99</sup> O, piuttosto, Jung si interroga sulla tentazione estetica e il rischio di inflazione là dove oggettivando le immagini prodotte se ne volesse attribuire un valore estetico, come ben illustrato da F. Salza, *La tentazione estetica. Jung, l'arte, la letteratura*. Borla, Roma, 1987.

<sup>100</sup>J. Hillman, S. Shamdasani, *Il lamento ...*, cit., p.54

<sup>101</sup> Cfr. sopra, note 67 e 69.

<sup>102</sup> E' del 1915 uno sconosciuto testo di C. Einstein, *Scultura negra*, Abscondita, Milano, 2009, sicuramente non noto a Jung ma che ha molte assonanze con il suo pensiero.

<sup>103</sup> Si veda la lettera di Freud alla fidanzata Martha del dicembre 1883 in E. Gombrich (1965), *Freud e l'arte*, in: Id. (1967), *Freud e la psicologia dell'arte*, Einaudi, Torino, 1979<sup>8</sup>, pp.14 e sg.). «Qui mi sono scrollato di dosso la mia barbarie e ho cominciato ad ammirare [...] La bellezza del dipinto esercita un fascino cui è impossibile resistere. Eppure mi venne in mente un'importante osservazione critica [...] Avrei voluto portar via quel quadro ...» ecc. Estasi che Freud poi - proprio come uno scrittore che trae spunto dalla propria esperienza per costruire le vicende dei suoi *personaggi* - attribuirà a Dora: «...ma ella aveva rifiutato ed era andata da sola, fermandosi davanti ai quadri che le piacevano. Davanti alla *Sistina* era rimasta due ore in estatica ammirazione. Quando le domandai che cosa le fosse tanto piaciuto in quel quadro, dapprima non seppe dirmi nulla di preciso, alla fine rispose: "la Madonna."» ecc..( S. Freud (1901), *Il caso di Dora. Frammento di un'analisi d'isteria*. in Id., *Isteria e angoscia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994, p171).

Quanto l'approccio di Jung sia così poco estatico, così poco erudito e poco storico verso l'arte e quanto invece sia pervasivamente psichico e legato a un rapporto profondamente empatico con l'opera, è dimostrato dalle *visioni* relative ai mosaici del Battistero degli Ortodossi di Ravenna: C.G. Jung, (1961) *Ricordi, sogni, riflessioni*. Rizzoli, Milano, 2001<sup>4</sup>, pp. 338-343.

al *Cabaret Voltaire*<sup>104</sup> il primo manifesto Dada (poi modificato da Tristan Tzara nel 1918). E, inoltre, che nel 1922, dopo l'incontro a Zurigo con Jung,<sup>105</sup> Hans Prinzhorn pubblica *L'arte dei folli* in cui l'autore, programmaticamente, propone un approccio verso la produzione artistica che vada *oltre* la psichiatria e l'estetica «per permettere così a chiunque di cogliere schiettamente la 'nostra personale equazione'»<sup>106</sup>

Ma, *al di là* della *Weltanschauung* del suo tempo, mi pare che il viaggio di Jung per mezzo del *Libro Rosso* ci parli di un pionieristico recupero - sperimentato in prima persona e intuendo (perché in quegli anni ancora non se ne occupava) quel lavoro *concreto* sull'*opus* tipico degli alchimisti - del *lavorio* con le immagini interiori, lavoro che non necessariamente è arte, bensì espressione del dialogo vivo con esse. L'attualità di queste anticipazioni l'abbiamo verificata con la 55° Biennale di Venezia (2013) nella quale, non a caso, il *Libro Rosso* di Jung era posto al centro di una caleidoscopica rassegna storica di opere e artisti che, incuranti dell'essere eccezioni eccentriche, si sono disposti, per dirla con Alberto Savinio, a «rappresentare l'invisibile». Il *Palazzo enciclopedico*, dunque, voleva rammentare «una condizione che condividiamo tutti, e cioè quella di essere noi stessi *media*, di essere conduttori di immagini, di essere persino posseduti dalle immagini.»<sup>107</sup>

Forse i tempi sono maturi.<sup>108</sup>

Torino, aprile 2015

---

<sup>104</sup> Curiosa coincidenza con il busto di *Voltaire* che Jung teneva nella sua biblioteca di Küsnacht, in tensione con l'adagio di Erasmo posto sull'ingresso di casa (cfr. C. Guillard (1998), *Il Museo immaginario di Carl Gustav Jung*, Moretti & Vitali, Bergamo, 2003, p. 10

<sup>105</sup> H. Prinzhorn (1886-1933), storico dell'arte e successivamente psichiatra, psicoterapeuta a Heidelberg dal 1919 dove prende in carico e amplierà negli anni successivi la collezione dei disegni e dipinti dei malati mentali della clinica psichiatrica. Nel 1921 si reca a Zurigo per collaborare con Bleuler al Burgholzli e in quel torno di tempo conduce un'analisi personale con Jung. Cfr. F. Bassan, *Al di là della psichiatria e dell'estetica. Studio su Hans Prinzhorn*, Lithos, Roma, 2009, pp. 18 e 152.

<sup>106</sup> H. Prinzhorn (1922), *L'arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali*. Mimesis, Milano, p.26.

<sup>107</sup> M. Gioni, *Il Palazzo Enciclopedico*, Guida breve, Marsilio Editori, Venezia, 2013, p. 19

<sup>108</sup> [Dedicato alla memoria di Giovanni Urbani e Alessandra Melucco Vaccaro, miei antichi maestri.]